



Vilniaus universitetas
Filologijos fakultetas
Skandinavistikos centras

Gintarė Rukšėnaitė
Skandinavistikos studijų programa (norvegų k.), 4k.

Bakalauro darbas

**Vaizdų gramatika Gro Dahle ir Svein Nyhus knygoje „Sinna Mann“ (2003).
Multimodalaus teksto analizė**

Gro Dahle og Svein Nyhus "Sinna Mann" (2003). Visuell grammatikk i en sammensatt bildebok

Darbo vadovė asistentė Ieva Toleikytė

Darbas yra gintinas:

Anotacija

Šiame bakalauro darbe nagrinėjama norvegų autorių Gro Dahle ir Svein Nyhus paveikslėlių knyga *Sinna Mann* (2003). Svarbiausias darbo tikslas – išanalizuoti knygoje esančius ikonotekstus pasitelkiant socialinės semiotikos pristatytą multimodalaus teksto skaitymo principą – vaizdų gramatiką. Taip pat darbe dėmesys skiriamas aprašyti vidinius ryšius egzistuojančius tarp paveikslėlių knygos vaizdinės ir verbalios kalbos. Vaizdų gramatika randama knygoje *Sinna Mann* atveria netikėtas naratyvo interpretacines galimybes.

Raktiniai žodžiai: Gro Dahle, Svein Nyhus, Sinna Mann, multimodalaus teksto analizė, vaizdų gramatika.

Turinys

Įvadas	4
2. Kas yra paveikslėlių knyga?	6
3. Ribas peržengianti literatūra	7
4. Multimodalios paveikslėlių knygos skaitymas	10
4.1. Ryšys tarp žodžio ir vaizdo.....	11
4.2. Vaizdų gramatika	12
5. Gro Dahle ir Svein Nyhus <i>Sinna Mann</i> multimodalaus teksto analizė	15
5.1. Paratekstai	16
5.2. Tėtis, mama ir Boj.....	21
5.3. Tėtis ar Piktas vyras?	24
5.4. Liepsnojančios namai	27
5.5. Sudegę namai	31
5.6. Laiškas karaliui	34
Išvados	38
Sammendrag	40
Bibliografija	42

Ivadas

Šiame bakalauro darbe dėmesys sutelktas ties vaikų literatūros analize bei naujomis interpretacinėmis jos galimybėmis. Pagrindinis darbo tikslas – giliau pažvelgti į paveikslėlių knygos fenomeną, remiantis socialine semiotika, kuri pasitelkdama vaizdų gramatikos teoriją, aktyviai nagrinėja multimodalius tekstus. Analizei vaikų literatūra pasirinkta neatsitiktinai – paveikslėlių knygos apjungia skirtingas raiškos bei komunikacijos formas, kaip antai žodinį tekstą, piešinius bei iliustracijas. Šis paveikslėlių knygų kompleksiskumas ir joje randamų komunikacijos formų gausa atitinka moderniojo XXI amžiuje gyvenančio individo kasdienybę, kuri niekada nėra vienalytė ir kurioje reikšmės kuriamos naudojant daugiau nei kelias medijas ir modalumus. Dėl šios priežasties vienas šio darbo svarbiausių tikslų yra giliau pažvelgti į reikšmės kūrimo įrankius, naudojamus šiuolaikinėje Gro Dahle ir Svein Nyhus paveikslėlių knygoje *Sinna Mann* (2003).

Antroji priežastis, kodėl šio darbo centre atsiduria vaikų literatūra yra tai, jog ši dažnai suvokiama kaip primityvi literatūros sritis, negalinti savo estetinė bei poetinė raiška prilygti suaugusiųjų literatūrai. Dėl to savo darbe sąmoningai nevertosiu dažnai socialiniuose kontekstuose ir literatūros tyrimuose išgirstamo angliško termino *picturebook* vertimo į *paveikslėlių knygėlę*.¹ Deminutyvinės daiktavardžio *knyga* formos pasirinkimas iš dalies sumenkina paveikslėlių knygos kaip literatūros žanro vertę, lyginant suaugusiųjų ir vaikų literatūrą. Dar praeito amžiaus viduryje vaikų literatūra net nebuvo suprantama kaip savarankiška akademinų tyrimų sritis (Shavit, 1986: p. ix). Nūdienos kontekste, vaikų literatūra dažnai tyrinėjama dėmesį sutelkiant ties edukologija, ideologija, psichologija ir pan., didesnio dėmesio neskiriant šios literatūros srities estetinei vertei. Savo darbą suprantu kaip atsvarą tokiems vaikų literatūros tyrimams ir todėl šio darbo tikslas yra įdėmiau ir subtiliau pažvelgti į paveikslėlių knygos estetiką bei poetiką.

Nagrinėdami paveikslėlių knygas, negalime pamiršti svarbaus tokios knygos bruožo. Paveikslėlių knygoje randami du labai skirtingi komunikacijos būdai – mimetinė (rodanti) vaizdų kalba ir diegetinė (pasakojanti) verbali kalba. Dažnai tokių knygų tyrimų analizės centre atsiduria rašytinė kalba, tuo tarpu iliustracijas suprantat tik kaip papildomą dekoratyvinį modalumą. Dėl šios priežasties šioje analizėje svarbu plačiau pažvelgti į vaizdų kalbos vidinę struktūrą, dėmesį taip pat atkreipiant ir į verbalų tekstą. Darbe vaizdų gramatikos teorijos pagrindu tyrinėjama Norvegijos autorės Gro Dahle ir iliustratoriaus Svein Nyhus 2003-čiais metais išleista knyga *Piktas vyras* (org. *Sinna Mann*)². Knygos išleidimas, kaip ir daugelio kitų šios poros knygų, buvo lydimas kontraversiškų nuomonių. Kūrinys, anot pačių autorių, yra „viltinga paveikslėlių knyga apie sunkią

¹ Tokį *picturebook* vertimą vartoja Milda Danytė *Tarp teksto ir vaizdo: šiuolaikinio iliustruoto romano pavyzdžiai* (2010) bei Auksė Kascėnaitė *Skilding av agresjon i norsk barnelitteratur* (2015).

² Čia ir toliau autorės vertimas. Norveg. *mann* gali reikšti ir vyrą, ir žmogų.

kasdienybę.³ Pasakojimo centre – šeimos kasdienybė, kupina smurto ir baimės, kylančios iš nuolatinių tėvo agresijos ir pykčio priepuolių, nuo kurių kenčia visi. Agresijos vaizdavimas knygoje sustiprinamas ekspresyviais ir gyvybe pulsuojančiais piešiniais, dėl kurių knygos išleidimas buvo lydimas nuomonių, jog tokia literatūra nėra tinkama vaikams, yra gąsdinanti, kelianti baimes bei traumuojanti. Kita vertus, knygos šalininkai prabilo apie šio kūrinio aprašomą aktualią tabu temą ir galimas terapines jo funkcijas. Šio darbo tikslas nėra nagrinėti kūrinio naratyvą iš psichologinės ar psichoanalitinės perspektyvos. Nepaisant to, psichologiniai ir emociniai kūrinio pasauliai yra neatsiejami nuo analizės. Taip pat su šiuo nuomonių išsiskyrimu susijęs *literatūros visiems*⁴ fenomenas. Savo analizėje, stengiantis atsakyti į klausimą, ar Gro Dahle ir Svein Nyhus knyga yra skirta tik vaikams, pažvelgsiu į paveikslėlių knygos kuriamą dvigubą komunikaciją su implikuotu skaitytoju.

Dar viena svarbi šio darbo aktualumo priežastis yra tai, jog tradiciniai teksto analizavimo būdai, kaip, pavyzdžiui, tradicinis kognityvinis analizavimo principas, nėra pakankamas analizuojant multimodalius tekstus (Serafini, 2011: 343). Modernioje ir skaitmenizuotoje kasdienybėje mes nuolatos esame „atakuojami“ multimodalių tekstų. Svarbu suprasti, jog jaunieji skaitytojai nuolatos susiduria su tokios prigimties teksta, todėl naujos jų supratimo strategijos yra būtinos. Galimybė suprasti ir perprasti multimodalų tekstą yra svarbus žingsnis į priekį, siekiant ugdyti vaiko estetinį suvokimą, psichologinį ir emocinį intelektą bei daug kitų vaiko raidai svarbių elementų. Taip pat multimodalių tekstų suvokimas padeda lengviau suprasti aplinkinį pasaulį ir ugdyti kritinį mąstymą. Vaikų literatūra neatsiejama nuo tam tikrų ideologijos ar mąstymo konceptų formavimo, tačiau pedagoginė arba praktinė multimodalaus teksto pritaikymo pusė reikalauja atskiro tyrimo, todėl savo darbe to atidžiau nenagrinėsiu.

Nagrinėjant Gro Dahle ir Svein Nyhus knygą pasitelksiu naują nevienarūšio⁵ teksto supratimo konceptą. Tradicinės literatūros ir meno teorijos, kaip antai naratologija, dramos teorija ar meno kritika nėra itin tinkamos nagrinėjant multimodalius tekstus, kuriuose susiduria verbalusis ir vizualusis menas. Šios teorijos, susitelkdamos į vieną iš paveikslėlių knygos modalumų (vaizdinę arba verbalią kalbą), išsamiai neaptaria kito. Anot Serafini, multimodalaus teksto nagrinėjimui turi būti pasitelkti tokie nauji interpretaciniai būdai, kaip vaizdų gramatika (angl. *the grammar of visual design*) arba medijų raštingumas (angl. *media literacies*) (Serafini, *op. cit.*, 342). Analizuojant pasirinktą knygą svarbiu šio darbo teoriniu pagrindu laikau socialinės semiotikos mokslininkų Gunther R. Kress ir Theo van Leeuwen pasiūlytus (1996) multimodalaus teksto skaitymo principus,

³ Sinna Mann knygos anotacija (Dahle, Nyhus, 2003).

⁴ Knygos tinkamos ir suaugusiems, ir vaikui, vadinamos literatūra visiems (aut. vertimas). Pirmą kartą šis literatūros visiems (norveg. *allalderlitteratur*; angl. *crosswriting*) fenomenas, 1997 m. pastebėtas norvegų rašytojo Jon Fosse. Jo teigimu, jeigu vaikų literatūra nori tapti „rimta“ literatūra, ji pirmiausia turi atsisakyti savo kaip vaikų literatūros apibūdinimo, t.y. rašyti ne taip, kad tai būtų tinkama jaunam skaitytojui, o kurti estetinę autonomiją.

⁵ Šiame darbe sąvokos *multimodalus* ir *nevienarūšis* vartojamos sinonimiškai.

įtraukiančius vizualaus teksto gramatiką – kompoziciją, spalvas, kontrastus ir kt. Sukurdami į ligvistinę gramatiką panašią vaizdų analizavimo sistemą, šie mokslininkai teigia: „We seek to break down the disciplinary boundaries between the study of language and the study of images“ (*ibid.*, 183). Svarbiausias mano darbo tikslas yra pažvelgti į paveikslėlių knygos fenomeną, remiantis socialinės semiotikos vaizdų gramatikos teorija, padedančia nagrinėti hibridines meno formas, tarp jų ir paveikslėlių knygas. Siekiant išvengti tokios meno formos analizės vienpusiškumo, išsamiai aptariant tik vizualų tekstą, *Sinna Mann* knygos analizėje taip pat atkreipiu dėmesį į tai, kokie ryšiai yra pastebimi tarp vaizdo ir žodžio. Vidinių santykių tarp modalumų analizavimui pasirinkau Marijos Nikolajevos ir Carole Scott (2001) pasiūlytą vidinių ryšių tarp vaizdinės ir žodinės kalbos tipologiją.

2. Kas yra paveikslėlių knyga?

Dauguma viduramžiais pasirodžiusių knygų buvo iliustruotos. Tokios paveikslėlių knygos buvo ypač populiarios tarp suaugusiųjų ir vaikų, dažniausiai kilusių iš aristokratų tarpo. Nepaisant to, paveikslėlių knygos žanro priskyrimas vaikų literatūrai yra palyginti naujas reiškinys. Pirmosios paveikslėlių knygos vaikams pasirodė tik XVI-XVII amžiuje. Iliustruoti raidynai jau buvo rašomi Egipte, siekiant mokyti vaikus hebrajų kalbos, tačiau tradiciškai pirmąją paveikslėlių knygą vaikams laikoma 1658 m. Comenius išleistas raidynas pavadinimu *Orbis Sensualium Pictus*. Kodėl paveikslėlių knygos vaikams atsirado taip vėlai? Atsakymas glūdi keliose priežastyse. Pirmoji priežastis (1) yra tai, jog vaikystės ir knygos vaikams idėjos yra palyginti nauji socialiniai fenomenai (Shavit, 1986: 3). Kaip pastebi John R. Townsend, „before there could be children’s books, there had to be children-children, that is, who were accepted as beings with their own particular needs and interests, not only as miniature men and women“ (1977: 17). Kita svarbi priežastis (2), anot Shavit, yra tai, jog vaikų literatūra pradėjo vystytis tik tada, kai suaugusiųjų literatūra tapo nusistovėjusi institucija (*op. cit.*, 3). Šios priežastys įrodo, kokia svarbi yra visuomenės, kultūros bei ideologijos įtaka formuojant literatūros žanrą bei jam priskiriamą skaitytoją.

Pirmieji į modernią paveikslėlių knygą panašūs objektai pastebimi jau Senovės Egipte apie 2700 pr. m. e., kur papiruso atradimas ir egiptiečių kultūros vizualinių menų tradicija leido atsirasti meno formai apjungiančiai raštą ir vaizdą (Kiefer, 2008: 12). Paveikslėlių knyga unikali tuo, jog ji, kaip meno forma, apjungia du savo prigimtimi labai skirtingus komunikacijos būdus – vizualųjį ir žodinį. Kaip pastebi daugelis mokslininkų, tarp jų ir Roman Jakobsen (1971: 340), „Every complex visual sign, for example every painting, presents a simultaneity of various components, whereas the time sequence appears to be the fundamental axis of speech.“ Šios dvi semiotinės ženklų sistemos yra valdomos skirtingos logikos – verbalusis tekstas yra susijęs su

temporalumu, o vaizdas su erdviniais ryšiais. Nepaisant šių skirtumų, žodinis ir vizualus tekstas paveikslėlių knygoje sąveikauja, vienas kitą nuolatos papildydami. Anot Kress ir van Leeuwen:

The meanings which can be realized in language and in visual communication overlap in part, that is, some things can be 'said' only visually, others only verbally. But even when something can be 'said' both visually and verbally the way in which it will be said is different (1996: 2).

Verbali ir vaizdinė kalbos⁶ viena kitą sustiprindamos sužadina aktyvią skaitytojo poziciją paveikslėlių knygos skaitymo procese. Kaip pastebi Lawrence R. Sipe (1998: 100), taip, kaip rašytinė kalba nėra grynai linijinė, taip ir vaizdai nėra grynai erdviniai. Anot Wendy Steiner (1982: 37), vizualiojo meno funkcija yra „to enlarge our ability to turn sequence into simultaneity, to allow us to form ever larger temporal flows into unified, atemporal structures“. Tuo tarpu verbalus naratyvas, kaip teigia Sipe (*op. cit.*, 100), dėl savo temporaliosios prigimties priverčia skaitytoją skaityti toliau, judėti į priekį, tai, ką Lewis (cituojamas Sipe, 1982: 17) apibūdina „naratyvo geismu“ (angl. *narrative lust*). Paveikslėlių knygos dinamika atsiranda iš skaitymo procese juntamos įtampos tarp natūralaus skaitytojo impulso žvelgti ir tyrinėti paveikslėlį, pamirštant laiko sąvoką ir sukuriant „netemporalią struktūrą“, ir tuo pat metu bandymo nepertraukti temporalaus naratyvo tėkmės (Sipe, 1998: 100). Kitaip tariant, šios dvi skirtingos kalbos vieną kitą nuolatos pertraukia, tačiau be tokio vaizdo ir žodžio sinergetinio⁷ ryšio hibridinis kūrinių naratyvas prarastų paveikslėlių knygai būdingą savitą skaitymo tempą, efektą, vidinę dinamiką bei estetiką.

3. Ribas peržengianti literatūra

Ne tik vidinė paveikslėlių knygos naratyvo kompozicija yra hibridinė, bet ir kituose su paveikslėlių knygos reiškiniu susijusiuose aspektuose pastebimas dualumas. Paveikslėlių knyga dažniausiai turi kelis autorius – rašytinio teksto autorių ir iliustratorių. Priešingai, nei iliustruotose vaikų literatūros knygose, iliustracijos ir žodinis tekstas paveikslėlių knygoje yra lygiaverčiai. Tuo tarpu iliustruotose knygose akivaizdžiai juntamas verbalaus naratyvo pranašumas, iliustracijoms dažniausiai atliekant dekoratyvią funkciją. Tyrinėdamas kiekybinį paveikslėlių ir žodinio teksto santykį, Joseph H. Schwarcz pastebi (1982: 11), kad „the more pictures there are in proportion to the text, the more the illustrator becomes involved in his partnership with the written word“. Taigi, paveikslėlių knygos yra išskirtinės tuo, jog kaip literatūros forma jos yra kuriamos menininkų komandos, ne tik išskirtinai rašytojo.

⁶ Lewis (2001: p. xii) pažymi, kad paveikslėlių knygos visumą sudaro dvi skirtingos komunikacijos formos – žodis ir vaizdas. Anot Sipe (2012: 5), tai reiškia, kad knygoje randamos dvi skirtingos kalbos (plačiaja prame): vaizdų kalba, žyminti paveikslėlių nuoseklumą, ir verbalioji kalba, žyminti žodžių nuoseklumą.

⁷ Sinergetinis ryšys – Sipe naudojamas terminas (1998), pažymintis, jog žodžio ir vaizdo ryšio kuriamas efektas yra stipresnis, nei žodžio ir vaizdo efektas atskirai. Žodis ir vaizdas yra veikiantys kartu bei sustiprinantis vienas kitą.

Kai kurios paveikslėlių knygos gali būti sudarytos tik iš paveikslėlių, t.y. jose visiškai nėra žodinio teksto (angl. *wordless picturebook*). Taip pat, šiuo metu pastebima tendencija, kai santykiyje su rašytiniu tekstu matomas aiškus vaizdo dominavimas. Anot Schwarcz (*ibid.*, 12), tam įtakos turi vis „gyvybingesnė dviejų medijų tarpusavio sąveika ir lankstesni bei nuolatos laisvėjantys knygos formatai, kompozicijos ir proporcijos“. Taip pat jis pastebi, kaip pats teigia (*ibid.*, 13), labai paprastą vaizdo dominavimo priežastį – „the simultaneous visual impressions are more attractive than the linear textual progress“. Naujų leidybos ir iliustravimo technologijų bei šiuolaikinės vaizdų visuomenės fone didelę dalį kasdienės mūsų komunikacijos užima vizualusis diskursas. Dar 1927 m. vienas žymiausių pasaulio architektų Alvar Aalto kalbėdamas apie modernų individą pabrėžė, „modern man’s retina is beleaguered with images (photographs, printed matter, street advertisements, cinema) from morning to night“ (1998: 64). Taigi ir paveikslėlių knygoje iliustracijos vis dažniau dominuoja, o iliustratoriaus kaip vieno iš knygos autoriaus pozicija yra pastebimesnė. Galima teigti, jog šiuolaikiniame kultūriniame kontekste vaizdas pamažu prilygsta anksčiau itin dominavusiai informacijos perdavimo priemonei – rašytinei kalbai. Nepaisant to, nėra itin prasminga gilintis į tai, kuris iš šių semiotinių resursų knygoje užima dominuojančią poziciją. Žymiai svarbiau žvelgti į šių dviejų jungtis ir tarpusavio ryšius išbaigtoje hibridinėje meno formoje.

Sudėtingėjant paveikslėlių knygos formai bei raiškos būdams, susiduriame su dar viena problema – ar paveikslėlių knyga skirta tik vaikams ir jaunimui? Kaip teigia Monica K. Stang (2014: 14), skaitytojai vaikai pirmiausia susiduria su paveikslėlių knygos paveikslėliais. Anot André W. Hansen (1989:13), vaikai ir suaugę dėl biologinių bei kultūrinių priežasčių iliustracijas suvokia skirtingai. Jis, kaip ir Nikolajeva (2000: 269), pastebi, kad vaikai yra labiau linkę atkreipti dėmesį į vizualias detales (*ibid.*, 11). Taip pat Nikolajeva ir Scott teigia (*op.cit.*, 141), jog tam tikrais atvejais vaikai būna labiau pažengę ir nuotykiui atviresni skaitytojai, nei suaugę. Jeigu tiek vaikui, tiek suaugusiam yra būdingas kitoks to paties teksto perskaitymas, galime teigti, kad paveikslėlių knygos skaitytojas yra sudvigubėjęs.

Barbara Wall savo knygoje pavadinimu *The Narrator’s Voice: The Dilemma of Children’s Fiction* (1991) identifikuoja tris skirtingus santykius tarp pasakotojo (angl. *narrator*) ir pasakojimo adresato (angl. *narratee*), tai - viengubas adresatas, dvigubas adresatas ir dualusis adresatas (angl. *single address*, *double address*, *dual address*) (Wall, 1991: 9). Anot jos, šie santykių tipai padeda identifikuoti knygos adresatą – ar tai išskirtinai knyga vaikams, ar suaugusiam, ar tai įvairaus amžiaus individui tinkama knyga. Viengubas adresatas yra pastebimas naratyvuose, kuriuose pasakotojas yra visiškai susikontcentravęs į numanomo vaiko skaitytojo reikmes (*ibid.*, 35). Naratyvuose, kuriuose randamas dvigubas adresatas, pastebima nuolatinė implikuoto autoriaus dėmesio kaita, susikontcentruojant ties numanomu skaitytoju vaiku, tada suaugusiu, ir atvirkščiai (*ibid.*). Wall išskiria du dvigubo adresato tipus, tas, kuris vietomis visiškai

ignoruoja vaiką skaitytoją, ir tas, kuris tai daro itin subtiliai, pavyzdžiui, pasakojant juokus, suprantamus tik saugusiam (*ibid.*). Trečiasis numanomo skaitytojo tipas yra dualusis adresatas, kuris neignoruoja nei vaiko, nei suaugusio skaitytojo (*ibid.*). Šiuolaikinėse paveikslėlių knygose dažnai pastebimas dvigubas adresatas, kiek rečiau dualusis. Todėl galime teigti, jog anksčiau ypač paplitęs viengubas adresatas yra vis dažniau pakeičiamas dvigubuoju. Tai reiškia, kad iš esmės susiduriame su nauja paveikslėlių knyga, kuriai būdinga dviguba komunikacija su numanomu skaitytoju ir kurios nagrinėjimui turėtų būti pasitelkiami daug sudėtingesni ir išsamesni interpretaciniai kodai.

Postmodernios knygos dėl jose pastebimos dvigubos komunikacijos yra priskiriamos literatūros visiems tipui, kuriam būdingas įvairaus amžiaus adresatas. Tokiu atveju klausimas, ar mažiau pažengęs skaitytojas, pavyzdžiui vaikas, sugebės atpažinti tekste randamus literatūros fenomenus, kaip antai sudėtingą intertekstualumą, intervizualumą⁸, hipertekstualumą, įmantrią kompoziciją, kontekstą ir pan., nebėra toks svarbus. Didžiausias skirtumas tarp dviejų nevienodo literatūrinio raštingumo ir pažangumo skaitytojų yra skirtingas teksto skaitymo būdo ir naudojamų paveikslėlių knygos interpretavimo kodų pasirinkimas. Į skaitytoją orientuotame semiotikos darbe, *S/Z* (1974), Barthes išskiria penkis naratyvo siunčiamos žinutės iššifravimo kodus: proairetinį, hermeneutinį, seminį, simbolinį ir referencinį. Seminis⁹ kodas yra vienas svarbiausių nagrinėjant skirtumą tarp patyrusio ir nepatyrusio skaitytojo. Kaip pastebi Nikolajeva (2010: 34), seminį kodą, kuris tradiciškai yra taikomas nagrinėjant personažus, reikėtų taikyti ir aprėpiant visus fikcinių tekstų aspektus, kadangi dažnai vaikams ir nepatyrusiems skaitytojams kyla sunkumų suvokiant tikrovės ir fikcijos santykį.¹⁰

1969 m. danų moralistas K. E. Løgstrupas savo straipsnyje pavadinimu „Moral og barnebøger“ teigė, jog autorius rašantis vaikams ant savo pečių neša didelę etinę atsakomybę. Leivestad pastebi (2015), jog, anot Løgstrupo, suaugusių skaitymui būdingas dvigubas įsitraukimas, t.y. tuo pat metu jie linkę su tekstu susitapatinti, bet ir palaikyti estetinę distanciją. Tuo tarpu vaikai linkę visiškai susitapatinti su knygos pagrindiniu veikėju. Nikolajeva (*op. cit.*, 34) tokią svarbiausią pažengusio skaitytojo savybę vadina gebėjimu suvokti fikcionalumą, kurio trūksta nepažengusiam skaitytojui. Būtent seminis kodas, taikomas aprėpiant visus fikcinių tekstų aspektus, padeda identifikuoti fikcionalumą. Ji taip pat pastebi (*ibid.*) kad labai svarbu ir tai, koks skaitymo būdas yra pasirenkamas – mimetinis ar simbolinis¹¹, t.y. padedantis suvokti nemimetinę teksto reikšmę. Visi penki Barthes kodai labai priklauso nuo skaitytojo patirties. Pradedantieji skaitytojai, taikantys

⁸ Intervizualumas (ang. intervisuality), reiškiny panašus į intertekstualumą, tačiau čia kalbama apie vaizdų santykį su kitais. Intervizualumas išsamiai aptariamas Beckett straipsnyje *Parodic Play With Paintings in Picture Books* (2001).

⁹ Seminis – susijęs su ženklu, padedantis suprasti personažus kaip ženklus, signifikantus, kurie priešpriešinami gyviems signifikatams (Nikolajeva, 2010:33).

¹⁰ Iš anglų k. vertė Tomas Einoris. „Rubinaitis“, 2010, Nr. 3. (55).

¹¹ Čia neturima omenyje, kad kažkuris iš būdų yra vienas už kitą pranašesnis.

proairetinį ar hermeneutinį ir seminį kodus, gali vis tiek nesuvokti ideologinių aspektų (Nikolajeva, *op. cit.*, 38). Ji taip pat pastebi, kad žodinio ir vizualiojo naratyvų ideologijos gali skirtis (*ibid.*). Nepaisant šių didelių prieigos prie to paties teksto skirtumų, galime teigti, jos Barthes interpretaciniai kodai tarpusavyje susiję hierarchiškai. Tai reiškia, jog pradedant jauname amžiuje skaityti knygas, kuriose randami keli komunikacijos su skaitytoju lygmenys, vaikai yra mokomi literatūrinio raštingumo. Tokios paveikslėlių knygos turi akivaizdžią pedagoginę funkciją, jos ugdo naujus skaitytojus, pamažu jiems atveriant naujus interpretacinius naratyvo kodus.

Paveikslėlių knyga yra ribas peržengiančios literatūros pavyzdys. Paveikslėlių knygos yra neįprastos dėl jose sutinkamų dviejų skirtingomis logikomis veikiančių meno formų, literatūros ir vizualaus meno, susijungimo išbaigtoje meninėje formoje. Toks dviejų modalumų susitikimas sukuria išskirtinį literatūros ir vizualaus meno fenomeną. Dvigubas knygos autorius taip pat yra įdomus tyrinėjimų objektas, žvelgiant iš autorystės ir literatūros sociologijos perspektyvų. Galiausiai, dvigubas ir dualus implikuotas knygos skaitytojas yra itin plintantis reiškinys. Negalime ignoruoti ir edukologinės paveikslėlių knygos funkcijos, padedančios ugdyti literatūrinį ir medijų raštingumą. Paveikslėlių knygos, palyginti su kita vaikų literatūra, dėl savo dvilypumo ypač aktyviai peržengia ir trina ribas tarp nusistovėjusių žanrų (Nikolajeva, Scott, *op. cit.*, 173). Dėl šios priežasties šiame darbe svarbiau yra aptarti vidinę paveikslėlių knygos kompoziciją ir reikšmės kūrimo būdus, nei žanro specifiką.

4. Multimodalios paveikslėlių knygos skaitymas

Postmodernios paveikslėlių knygos formų kompleksiskumas daro įtaką ir tokios knygos nagrinėjimui. Anot Kress (2003: 108), mes vis dažniau sutinkame tekstus, kurie susideda iš įmantrių ir sudėtingų vizualių tekstų, neįprastų pasakojimo struktūrų, sudėtingų dizaino elementų ir unikalių formatų. Sudėtingėjantys raiškos būdai, apjungiantys įvairias medijas ir modalumus, kviečia atrasti naujas bei išplėsti jau pažįstamas tekstų supratimo teorijas, kurios būtų pritaikytos tiek akademikų tyrimuose, tiek mokyklos suole. Daltonas ir Proctoras taip pat pastebi, jog „reikalingi tvirtesni supratimo modeliai, kurie atspindėtų dinamišką tekstų prigimtį“ (2001: 320).

Nevienarūšis tekstas yra sudėtingesnis nei tekstas, naudojantis rašytinę kalbą kaip pagrindinį semiotinį resursą (Kress, van Leeuwen, 1996: 12). Anot Kress (2003: 107), žodinis tekstas yra valdomas laiko logikos arba chronologinės įvykių sekos, tuo tarpu vizualus tekstas valdomas erdvės, kompozicijos ir vienalaikiškumo. Dėl šios priežasties, kaip tvirtina Serafini (2011: 342), įprasti rašytinio teksto supratimo būdai nėra pakankami bandant suprasti multimodalius tekstus. Jis siūlo tris požiūrio kampus nagrinėjant multimodalų tekstą: (1) meno teorija ir kritika, (2) vaizdų gramatika, (3) medijų raštingumas (angl. *media literacies*). Šiame darbe vienu svarbiausiu analizės pagrindu laikoma vaizdų gramatika. Taip pat siekiant išvengti vienpusio paveikslėlių

knygos analizavimo, išskirtinį dėmesį skiriant iliustracijoms, tyrime aptariami ir vidiniai teksto-žodžio ryšiai.

4.1. Ryšys tarp žodžio ir vaizdo

Savo straipsnyje pavadinimu „How Picture Books Work“ (1981), Nodelman aprašo tarp studentų plačiai paplitusią nuomonę, jog paveikslėliai vaikų knygose neturėtų būti abstraktūs, priešingai, jie turi būti paprasti ir spalvoti. Kaip teigia autorius, visa tai plačiau nusako jų požiūrį į vaikus, nei meną, pirmuosius suprantant kaip primityviai mąstančius individus (1981: 57). Daugelis šių studentų, pastebi Nodelman (*ibid.*), mano, jog paveikslėlių pagrindinė funkcija yra paaiškinti sunkiai suprantamus žodžius, ir būtent dėl šios priežasties vaikų knygose yra randamos iliustracijos. Jis pažymi, jog „children’s books do not contain pictures merely to convey factual information.“ (*ibid.*) Priešingu atveju mes teigtume, kad vienas knygos modalumas yra svarbesnis už kitą. Nikolajeva pastebi (2008: 56): „The counterpoint of the word and image as such presupposes playfulness, since images can show something that not merely adds a dimension to the narrative, but offers a possibility to interpret the story differently from what is expressed by the words only.“ Taigi, požiūris, kad vienas iš modalumų multimodaliame diskurse yra svarbesnis, yra itin klaidingas, kadangi multimodalus diskursas savaime veikia vienas kito papildymo principu. Tai, ką galime vadinti modalumu, negali būti apibrėžiama bendrai, bet visuomet turi būti vertinama, atsižvelgiant į konkretų kontekstą (Andersen, Mose, Norheim, 2012: 159). Kitaip tariant, nėra prasmės diskutuoti, kuris iš modalumų yra svarbesnis, nes kiekvienas modalumas pirmiausia nagrinėjamas tam tikro konteksto rėmuose. Todėl žymiai naudingiau tyrinėti santykius ir *informacines jungtis*¹² tarp skirtingų modalumų.

Nepaisant to, jog vis dar nėra plačiai nusistovėjusios terminologijos, siekiant aprašyti santykius tarp žodžio ir vaizdo, daugybė mokslininkų aktyviai bando identifikuoti šiuos vidinius ryšius, pasitelkdami įvairių mokslo sričių naudojamas sąvokas. Sipe (2012) plačiai nagrinėja šiuos pavydžius. Jis pažymi (*ibid.*, 6), kad dažnai santykiai tarp žodžio ir vaizdo aprašomi remiantis muzikinėmis sąvokomis: sinkopė, duetas, disharmonija ir disonansas. Dažnai šis ryšys palyginamas su drama (*ibid.*, 7) – iliustracija kaip scena. Ahlberg žodžio ir vaizdo santykį aprašo kaip audimą. Iš gamtos mokslo sričių „pasiskolinti“ tokie terminai (*ibid.*, 8) kaip: tektoninės plokštės, ekologija ir tt. Paplitę ir teoriniai konstruktai (*ibid.*, 9), kaip antai ironija, apribojimas. Taip pat pastebima daugybė bandymų sukurti vientisą tipologiją/taksonomiją. Šiame darbe svarbiausiu teoriniu pagrindu, siekiant identifikuoti santykius tarp vaizdo ir žodžio laikysiu Nikolajevos ir Scott (2001) pristatytą ir plačiai naudojamą tipologiją.

¹² Informacinės jungtis (angl. *information linking*) – socialinės semiotikos mokslininkų Kress ir van Leeuwen (1996) sąvoka reiškianti santykį tarp skirtingų modalumų.

Maria Nikolajeva ir Carole Scott (2001: 12) išskiria penkias svarbiausias ryšių tarp vaizdinės ir verbalios kalbos kategorijas:

- 1) *simetriniai ryšiai* – tekstas ir iliustracija perduoda beveik tokią pat informaciją, „two mutually redundant narratives“;
- 2) *papildomieji ryšiai* – tekstas arba iliustracija prideda reikšmingos informacijos, be kurios viso naratyvo esmė skaitytojui nebūtų suprantama, „words and pictures filling each other’s gaps“;
- 3) *išplėtojančys ryšiai* – tekstas arba iliustracija aiškiai dominuoja, „visual narrative supports verbal narrative, verbal narrative depends on visual narrative“;
- 4) *prieštaraujantys ryšiai* – tekstas ir iliustracija vienas kitam prieštarauja, „two mutually dependent narratives“;
- 5) *sileptiniai ryšiai* – tekstas ir vaizdas vienas nuo kito nepriklauso, „two or more narratives independent of each other“.

4.2. Vaizdų gramatika

Socialinė semiotika tyrinėja kaip „žmonės naudoja semiotinius „išteklius“ komunikacijos artefaktams ir įvykiams kurti bei juos interpretuoti [...] konkrečiose socialinėse situacijose ir praktikoje“¹³ (van Leeuwen, 2005: p.xi). Modalumo konceptas šioje semiotikos srityje yra siejamas su lingvistikoje paplitusiu gramatiniu modalumo suvokimu, kuriame modalumas yra gramatinė kategorija parodanti kalbančiojo asmens santykį su tikrove. Kaip teigia Maasgaard (2015), socialinė semiotika pritaiko Hallidayen sisteminės funkcinės gramatikos požiūrį nagrinėjant kitas ženklų sistemas, kaip antai vizualųjį modalumą.

Tiriant vizualųjį modalumą, galime pasitelkti Kress ir van Leeuwen (1996: 160-163) pristatytus vizualinės raiškos aspektus, padedančius identifikuoti tai, kaip turėtų būti suprantamas konkretaus vaizdo tikrumas. Tai – spalvos ryškumas (org. *colour saturation*), spalvos diferenciacija (org. *colour differentiation*), spalvos moduliacija (org. *colour modulation*), vaizdo fono kontekstualizacija (org. *contextualization*), detalizavimas (org. *representation*), perspektyvos gylis (org. *depth*), apšvietimas (org. *illumination*), šviesos kontrastas (org. *brightness*). Visi šie vizualinės raiškos aspektai yra pastebimi ir Sinna Mann knygos analizėje, bandant identifikuoti vaizdo modalumą, kaip svarbų naratyvo reikšmės kūrimo principą. Anot Maasgaard (2015), „factoring modality into an analysis can be useful, because it can heighten attention to what the visual or verbal text is an attempt to achieve through its manipulations of the world by means of representation“.

¹³ Vertė Lina Michelkevičė, 2012.

Taip pat šio darbo svarbiu metodologiniu principu laikomas socialinės semiotikos mokslininkų Kress ir van Leeuwen (1996) pasiūlytas multimodalaus teksto analizės būdas vadinamas vaizdų gramatika (org. *the grammar of visual design*). Svarbiausias vaizdų gramatikos principas yra tai, jog ji veikia kaip ir įprasta verbaliosios kalbos gramatika. Vaizdų gramatika padeda geriau suprasti paveikslėlių knygoje randamų iliustracijų vidinę sandarą ir procesus. Nodelman pastebi (1981: 57): „Just as our understanding of language depends on our knowledge of the grammar that gives it shape, our understanding of pictures depends on our knowledge of the conventions by which they operate.“

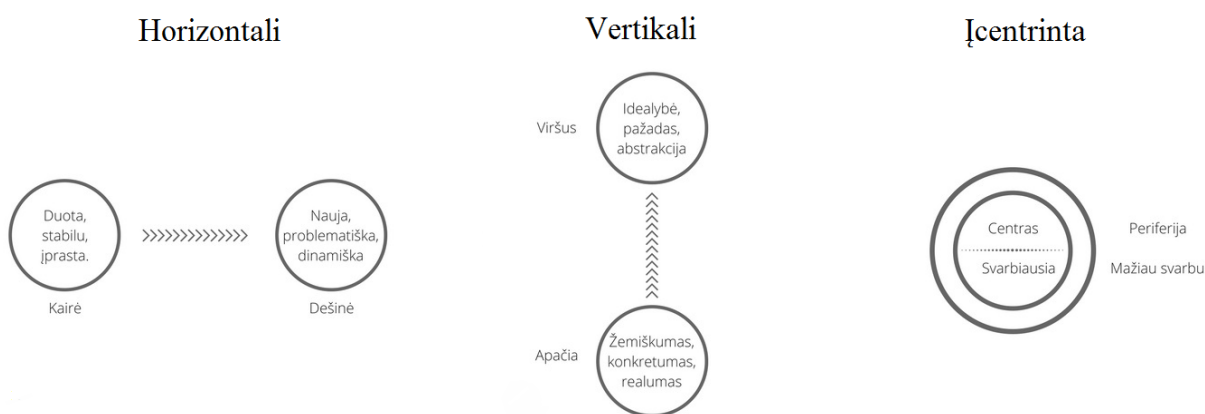
Kita labai svarbi vaizdų gramatikos funkcija yra tai, jog netemporalios prigimties vaizdinę reprezentaciją, tiek monofazinę (sudarytą iš vieno vaizdo), tiek multifazinę, ji padeda nagrinėti kaip naratyvą. Maagard (2016) remdamasi Herman (2003), teigia, kad naratyvai gali būti ir vaizduojami, ir tiesiogiai išreikšti komunikuojant (org. *represented and communicated*). Tai reiškia, kad ir vaizdai gali būti naratyvūs. Socialinės semiotikos taikomas vaizdų gramatikos metodas, padeda per vaizduojamus įvykius, judesį, ryšius, emocijas, indentifikuoti potencialų vaizdo naratyvumą. Kaip pastebi Kress ir van Leeuwen (*op. cit.*, 59), nepaisant to, kad vaizdas dažniausiai tiesiog „rodo“, „narrative patterns [*that – G.R.*] serve to present unfolding actions and events, processes of change, transitory spatial arrangements“. Nikolajeva ir Scott teigia (*op. cit.*, 151), kad „the creator uses the tension between [*books – G.R.*] verso and recto to imply movement as well as temporal and causal relations.“ Dėl to galima teigti, jog verso ir recto kuriamas vaizdo temporalumas padaro vaizdą naratyviu. Taigi įprastinė naratologija, savo pagrindiniu tyrimo objektu laikanti verbalų tekstą, nėra visiškai tinkama nagrinėjant vaizdus. Nepaisant to, vaizdų gramatika leidžia giliau pažvelgti į vizualiosios kalbos kuriamą vizualųjį naratyvą.

Tyrinėjant vaizdą iš vaizdų gramatikos perspektyvos, pirmiausia svarbu identifikuoti vaizde randamą erdvinę kompoziciją. „Objektų išdėstymas erdvėje suteikia jiems ypatingas informacines reikšmes, kurios yra viena su kita susijusios“ (Kress, van Leeuwen, *op. cit.*, 181). Skaitant multimodalų tekstą taip pat svarbu pastebėti ne tik kaip elementai išdėstomi erdvėje, bet ir koks jų tarpusavio ryšys bei kokia jų pozicija žiūrovo atžvilgiu. Nagrinėjant multimodalaus teksto erdvinę kompoziciją, Kress ir van Leeuwen (1996) išskiria tris svarbiausias objektų erdvėje išdėstymo kompozicijas: horizontali, vertikali ir įcentrinta. Šie mokslininkai pateikia tris svarbiausius kompozicinius principus:

1. Informacinė reikšmė (angl. *information value*) – elementų išdėstymas erdvėje suteikia jiems ypatingas informacines reikšmes, kurios stipriai susijusios su įvairiomis vaizdo zonomis, pavyzdžiui, kairė-dešinė, viršus-apačia, centras-periferija.

2. Išryškėjimas (angl. *salience*) – elementai sukurti atkreipti žiūrovo dėmesį pagal tai, kaip jie išdėstyti erdvėje, pavyzdžiui, pirmasis-antrasis planas, dydis, tono arba spalvos kontrastas, suaštrėjimas (angl. *sharpness*).
3. Įrėminimas (angl. *framing*) – rėmų egzistavimas arba nebuvimas skiria arba sujungia vaizdo elementus. Rėmų buvimas išdalina elementus pagal tam tikrą logiką. Jie vienas kitam priklauso arba nepriklauso. Įrėminimas kuriamas naudojant įprastus rėmus arba pasitelkiant elementus šiems kuriant skiriančias ir vaizdą dalijančias linijas (*ibid.*, 183).

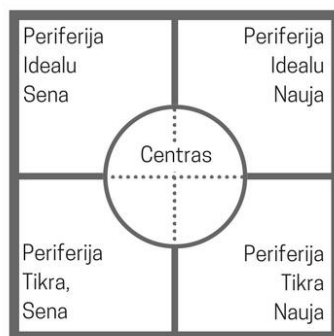
Visi šie principai yra svarbūs ir naudingi nagrinėjant meno kūrinio kompoziciją. Leeuwen ir Kress išskiria tris Vakarų kultūroje dažniausiai naudojamas nevienarūšių tekstų kompozicijas. Žemiau pateiktoje iliustracijoje vaizduojami trys pagrindiniai elementų išdėstymo erdvėje būdai, kurie daro įtaką formuojant multimodalaus teksto informacinės reikšmės. Svarbu pastebėti, jog nepaisant to, jog dažnai multimodaliuose tekstuose rasime vieną šių kompozicijų, visi šie išdėstymo erdvėje būdai gali būti tarpusavyje derinami, pavyzdžiui, vertikali kompozicija derinama su horizontalia (Andersen, Mose, Norheim, 2012: 166).



Iliustracija nr.1. Pagrindinės multimodalaus teksto kompozicijos pagal Kress ir van Leeuwen (1996).

Horizontaliai kompozicijai (iliustracija nr.1) būdingas elementų išdėstymas vienas šalia kito horizontalia tvarka. Kaip pastebi Kress ir van Leeuwen (1996), tokiai elementų išdėstymo struktūrai būdingas judesys iš kairės į dešinę yra susijęs su reikšmės kūrimu. Kai tekstas yra horizontalus, tai, kas duota arba įprasta pateikiama kairėje, o tai, kas yra nauja, aktualu bei dinamiška – dešinėje. Tai, kas sena (angl. *given*), ženklina tai, ką žiūrovas jau žino ir su kuo jau yra susipažinęs, o tai, kas yra nauja, atkreipia žiūrovo dėmesį, jį sudomina. Ši horizontali kompozicija dažnai pastebima spaudos leidiniuose, televizijoje, elektroniniuose puslapiuose, kur dažniausiai svarbiausia medžiaga, kaip antai paskyros funkcijos, svarbiausi mygtukai yra randami pačioje dešinėje (Andersen, Mose, Norheim, 2012: 165).

Vertikaloje kompozicijoje (iliustracija nr.1) multimodalaus teksto elementai išdėstyti vienas po kitu arba vienas ant kito. Viršuje išdėstyti elementai simbolizuoja idealybę, abstrakciją, pažadą, o apačioje išdėstyti elementai – realybę, žemiškumą, tai, kas tikra ir konkretu. Tarp viršaus ir apačios yra kuriama opozicija, kontrastas, priešingai nei horizontalioje struktūroje, kurioje kairė ir dešinė yra susijusios. Būtent ši opozicija kuria informacinės reikšmės (Kress, van Leeuwen, *op. cit.*, 193). Tai, kas yra pristatoma kaip idealybė, yra idealizuojama ir abstraktu, tuo tarpu tai, kas pristatoma kaip realybė, yra labiau žemiška, detalizuojanti ir praktinė informacija. Tiek vertikali,



Iliustracija nr. 2. Vizualios erdvės pasidalinimas pagal Kressą ir van Leeuweną (Kress, van Leeuwen, 1996:208).

tiek horizontali struktūra gali būti randama ir atskirame vaizde, pavyzdžiui, fotografijoje, ir modalumų ir medijų kombinacijoje, kaip antai laikraščio puslapyje. Abi šios kompozicijos yra susijusios su ideologiniu žiūrovo formavimu. Taip pat, abi jos gali būti derinamos ir naudojamos kartu.

Įcentrinta kompozicija (iliustracija nr.1) dažniausiai pasitaikanti Rytų kultūrose, tačiau pastebima ir Vakaruose. Tokioje struktūroje tai, kas svarbiausia, yra vaizduojama pačiame centre, o tai, kas mažiau svarbu – periferijoje. Centre atsiduria svarbiausias elementas, o visi aplink jį išdėstyti elementai yra šalutiniai, priklausomi nuo centre esančių. Dažniausiai periferijoje esantys objektai yra labai vienas į kitą panašūs savo informacine reikšme. Dėl šios priežasties tarp jų įcentrintoje kompozicijoje nėra horizontaliai ir vertikalčiai struktūroms būdingų priešpriešų. Sena-nauja, idealu-realų gali būti derinama su centru-periferija. Tokiu atveju derinant visas tris kompozicijas gaunama tokia elementų išdėstymo erdvėje struktūra (iliustracija nr.2).

5. Gro Dahle ir Svein Nyhus *Sinna Mann* multimodalaus teksto analizė

Gro Dahle ir Svein Nyhus paveikslėlių knyga *Sinna Mann* viešajame diskurse sulaukė įvairių su knygos turiniu ir estetinė raiška susijusių nuomonių. Kai kurie skaitytojai manė, kad knyga nėra tinkama jaunam skaitytojui dėl itin ekspresyvių iliustracijų bei gvildenamos sudėtingos ir skausmingos temos. Tačiau, vaikų literatūros tyrinėtoja Mørk atkreipia dėmesį

(Leivestad, 2015), jog vaikų literatūroje vis dažniau pastebimas pokytis suprantant būdą rašyti vaikams: „en bevegelse bort fra fokuset på å beskytte unge lesere, over til å eksponere dem for og konfrontere dem med ondskap <...> Eksponeringen og konfrontasjonen kan forstås som en annen form for beskyttelse.“ Daugelis knygos skaitytojų prabilo apie visuomenėje aktualią tabu temą, pasakojančią apie smurtą artimoje aplinkoje. Praėjus maždaug penkiolikai metų nuo knygos pasirodymo, tabu temos požiūris nebėra toks aktualus, kadangi Norvegijos vaikų literatūros rinkoje tokios knygos tapo ganėtinai dažnu reiškiniu. Dėl šios priežasties analizėje svarbiau įdėmiau pažvelgti į knygą iš ideologiškai autonomiškesnės perspektyvos, pernelyg giliai nenagrinėjant psichologinių ir ideologinių aspektų, o dėmesį skiriant knygos poetikai bei estetikai.

Gro Dahle ir Svein Nyhus paveikslėlių knyga *Sinna Mann* sudaryta iš 40-ties puslapių, kuriuose randama 18 atskirų vaizdų, išdėstytų ant dviejų, šalia esančių knygos puslapių kombinacijos (angl. *double-spread page*). Šioje analizėje tokiai puslapių kombinacijai apibūdinti vartoju ikonoteksto¹⁴ sąvoką, kuri puslapyje verbalią ir vaizdinę kalbą apibūdina kaip visumą. Šalia paveikslėlių knygos analizės pateikiami keli analizuojamų ikonoteksto pavyzdžiai idant palengvintų analizės skaitymo procesą. Pirmiausia darbe dėmesys skiriamas *Sinna Mann* knygos paratekstams, t.y. knygos viršeliams, pavadinimui, fiziniam dydžiui ir kitiems knygos paratekstams. Nagrinėjant knygos ikonotekstus pasirenku chronologinį naratyvo įvykių sekos modelį – iš pradžių aptariant pirmuosius ikonotekstus, o tada žvelgiant į tolimesnius, taip atkreipiant dėmesį į vaizdų kalbos gramatikoje pastebimą naratyvumą. Analizės pabaigoje trumpai aptariamas *Sinna Mann* paveikslėlių knygos santykis su norvegų tradicinėmis pasakomis.

5.1. Paratekstai

Knygos paratekstai¹⁵, nors ir ilgai ignoruoti literatūros mokslo, yra svarbi paveikslėlių knygos dalis, prisidedanti prie reikšmės ir mūsų kaip skaitytojų lūkesčių formavimo. Kaip pastebi Kwess ir Leeuwen (1996: 231), „material expression of the text is always significant; it is separately variable semiotic feature. <...> focusing on the material aspects of representation, and enquiring into ‘material’ as meaningful and as signifier“. Anot Nodelman (1988: 38), knygos fizinė išvaizda ir dizainas turi įtakos tam, kaip mes suprasime knygos pasakojimą, ko iš jo tikėsimės, dar prieš atverčiant knygą. Tai ypač aktualu analizuojant paveikslėlių knygas, todėl pirmiausia svarbu atkreipti dėmesį į Gro Dahle ir Svein Nyhus knygos paratekstus.

Sinna Mann yra palyginti didelio formato, kvadrato formos paveikslėlių knyga kietais viršeliais. Knygos dydis yra susijęs su mūsų, kaip skaitytojų, lūkesčių formavimu – iš didesnio

¹⁴ Ikonoteksto sąvoka pirmą kartą kartu su paveikslėlių knyga pavartota Hallberg (1982: 165), aprašant „tikrąjį paveikslėlių knygos tekstą“, sudarytą iš verbalios ir vizualiosios kalbos.

¹⁵ Gérard Genette (1982), plačiai aprašęs paratekstus, juos suskirsto į peritekstus ir epitekstus. Šiame darbe epitekstus ir peritekstus bendrai vadinu paratekštais.

formato knygų mes tikimės didesnių energijos proveržių, ne tik tikimės, bet ir esame linkę juos surasti, net jeigu jų pasakojime nėra (Nordelman, *ibid.*, 38). Kita svarbi knygos formato funkcija yra tai, jog didesnės knygos suteikia išskirtinę laisvę vaizdinės komunikacijos priemonėms – didelėje knygoje atsiranda daugiau erdvės talpinti informacinius vaizdo elementus ir vaizdinius efektus. Dėl šios priežasties *Sinna Mann* gali būti kuriamas stiprus kontrastas, elementų kompozicijoje pasitelkiant *išryškinimą* (Kress, van Leeuwen, *op. cit.*, 183) dydžiu. Dahle ir Nyhus knygoje šeimos tėvas labai dažnai vaizduojamas visu ūgiu, savo dydžiu keliais kartais pranokstantis kitus veikėjus. Tėvo kūno kalba, pavyzdžiui penktame knygos ikonotekste, tokia paveiki gali būti tik dėl didesnio knygos formato. Tėvas čia yra tarsi skaitytojo realybės dalis ir tai reiškia, jog didesnio formato knygos kuria mažesnę socialinę distanciją tarp pasakojimo ir skaitytojo, suliejant ribas tarp knygos ir skaitytojo pasaulių. Tai ypač būdinga paskutinio dešimtmečio paveikslėlių knygoms – neatsitiktinai tarp jų populiariausi yra didesni knygos formatai (Nikolajeva, 2008: 59).

Knygos viršeliai yra neatsiejami nuo pasakojimo bei yra integrali šio pasakojimo dalis. Kaip pastebi Nikolajeva (*ibid.*, 59), „in fact the material form of the picturebook is its inherent element, in which minimal change results in the distortion of the work of art.“ Knygos viršelis jau pradeda pasakoti istoriją ir yra svarbi knygos naratyvo dalis, kurią pakeitus, pasikeistų ir naratyvas bei jo reikšmė. *Sinna Mann* knygos viršelis turi kelias funkcijas: pirmiausia, jis akivaizdžiai bando užmegzti ryšį su skaitytoju, ir antra, jis intriguoja bei užsimena skaitytojui, apie ką bus pasakojimas.

Mes, kaip skaitytojai, nejučiomis suprantame, jog ryškus pusę puslapio erdvės užimantis pavadinimas *Sinna Mann* yra susijęs su puslapio apatinės dalies dešinėje vaizduojamu, į skaitytoją žvelgiančiu, išsigandusiu berniuku. Mums tuoj pat kyla klausimai: *kas yra piktas vyras?; kas yra berniukas?; kaip jie tarpusavyje susiję?* Įdomu tai, jog net nepradėjus skaityti knygos, jau nejučiomis suprantame, jog pasakojimas bus sutelktas ties trauminėmis berniuko patirtimis, greičiausiai susijusiomis su artima jo aplinka. Tai ypač svarbi knygos viršelio komunikacijos su skaitytoju dalis. Užrašas „*Sinna Mann*“ ir iliustracija iš pirmo žvilgsnio neturi nieko bendro, juk iliustracijoje nėra vaizduojamas piktas vyras, o pavadinime nėra minimas berniuko vardas. Toks neaiškumas tarp verbalaus ir vizualaus tekstų paveikslėlių knygoje sukuria tuščią erdvę tekste.

Tuščios teksto erdvės, anot Iser, kuria teksto neapibrėžtumą (Iser 1991: 182). Šis neapibrėžtumumas formuoja literatūrinio teksto poveikį bei efektą (Koppang Stang, 2014: 6). Tuščios teksto vietos aktyvuoja skaitytojo vaizduotę, įtraukia jį ne tik į skaitymo procesą, bet ir paverčia jį naratyvo kūrėju. Pasitelkdamas savo kultūrinės, intelektinės ir emocinės patirtis, skaitytojas užpildo tuščias teksto vietas, suteikdamas joms reikšmes. Vadinasi, tiek skaitytojas vaikas, tiek suaugęs šias tuštumas užpildys skirtingai. Toks tekstas stimuliuoja skaitytoją būti aktyviu, atidžiu, apmąstančiu bei kūrybingu. Stengdamasis užpildyti tuščias vietas tekste, jis aktualizuoja patį tekstą ir vaizdą,

priskirdamas jiems tam tikras reikšmes. Tuščios teksto erdvės pastebimos ne tik literatūros kūriniuose, kuriuose kaip pagrindinis raiškos būdas yra naudojama verbali kalba, bet ir ikonotekstuose, kuriems būdinga vizualios ir verbalios kalbos simbiozė: „Også i biletboka er det «tomrom» i teksten. Men her gjer illustratøren langt på veg jobben for lesaren ved å fylle desse «tomromma» med sine røynsler, kjensler og oppfatningar” (Birkeland og Storaas 1993: 18). Tuščia teksto vieta *Sinna Mann* knygos viršelyje parengia skaitytoją aktyviam skaitymui bei aktyvuoja jo vaizduotę ir patirtis. Mums, kaip skaitytojams, bandant susieti iliustracijoje matomą verbalų tekstą „Piktas vyras“ ir vaizduojamą berniuką, pamažu pradeda aiškėti, jog su berniuko baime yra susijęs piktas vyras. Visa tai įrodo, jog knygos viršelis nėra tiesiog dekoratyvinė jos dalis, tačiau greičiau pasakojimo komponentas, kuris pasakojimą pradeda dar prieš mums atsiverčiant knygą ir pradėdant ją skaityti.

Teksto ir vaizdo ryšys *Sinna Mann* viršelyje yra svarbus dėl teksto „korėtumo“ kūrimo, kurį norint paversti vientisu reikšminiu vienetu, skaitytojas turi pasitelkti savo intelektualinius



Iliustracija nr. 3 Kairėje: oficialusis knygos viršelis. Dahle, Gro ir Sven Nyhus *Sinna Mann* (2003). Dešinėje: atmetas knygos viršelio variantas, Nyhus Svein (2002).

resursus. Tačiau ne tik tai įtraukia ir paverčia skaitytoją implikuotu naratyvo kūrėju. Viršelio vaizdų gramatika taip pat yra svarbi kūrinio komunikacijos dalis – ji ne tik yra pasakojimo formavimo dalis, bet ir akivaizdžiai verčia skaitytoją vertybiškai pasirinkti. Viršelyje vaizduojamas berniukas yra pavyzdys vaizdo, kurį socialinė semiotika apibrėžia kaip reiklųjį (angl. *demanding image*). Toks į žiūrovą tiesiogiai žvelgiantis vaizdinis reprezentantas (šiuo atveju berniukas) prieš žiūrovą turi galios persvarą ir dažniausiai verčia jį priimti sprendimą.

Berniukas puslapyje vaizduojamas pirmame plane, kompozicinėje horizontalėje arti žiūrovo. Anot Nodelman (1988: 151), „close-ups generate involvement with the characters by showing us their facial expressions and, presumably communicating the way they feel“. Berniuko

žvilgsnis pirmiausia leidžia spėti personažo padėtį knygos naratyvo kontekste – baimės sukaustytas vaikas yra smurto, ko gero, susijusio su piktu vyru, liudytojas. Berniukas reikliai ir emociškai žvelgdamas į žiūrovą, verčia šį prisiimti moralinę atsakomybę. Tokiu būdu peržengiant naratyvo ribas, vaikas įtraukia žiūrovą ir kviečia jį liudyti kartu, juk mes, kaip skaitytojai, skaitydami pasakojimą taip pat tampame smurto liudytojais.

Ne tik berniuko žvilgsnis turi svarbų informacinį ir emocinį krūvį. Žiūrovo žiūros perspektyva su analizuojamu vaizdu taip pat yra svarbus veiksnys formuojant vaizdo reikšmę, žiūrovo įsitraukimą ir jo padėtį knygos naratyvo kontekste. Vertikalus žiūros kampas kuria galios santykius tarp žiūrovo ir vaizdinio reprezentanto (Moya Guijarro, 2008: 1604). Kaip remdamasis Kress ir van Leeuwen (1996) teigia Royce, (cituojamas Moya Guijarro, 2008: 1604), aukštas žiūros kampas verčia žiūrovą į vaizdinį reprezentantą žvelgti iš viršaus, taip kuriant žiūrovo jėgos persvarą prieš vaizduojamą objektą, šį apibūdinant kaip mažą ir nereikšmingą. Mes į berniuką viršelyje žvelgiame būtent iš tokios perspektyvos. Tai, jog mums vaizdas suteikia galią prieš vaizduojamą vaiką, mus įpareigoja. Taip iliustratorius žvelgia į mus kaip į žiūrovą, kuris turi tam tikrą galią berniuko istorijoje, ir kuris turi prisiimti atsakomybę už galios neturintį. Įdomu tai, jog berniukas tiek pasakojime, tiek prieš žiūrovą yra vaizduojamas kaip nereikšmingas, mažas ir galios neturintis.

Viršelio kompozicija yra vertikali. Pusę puslapio erdvės užimantis ryškus, aštrių formų šrifto pavadinimas dalina puslapį į dvi beveik lygias dalis. Kaip teigia iliustratorius Nyhus (2009), pirmame knygos viršelio variante (ilustracija nr. 3) centrinė vaizdo figūra buvo į monstrą panaši, tėvą vaizduojanti žmogysta, tačiau galiausiai autorius nusprendė pagrindine vaizdo figūra vaizduoti berniuką.¹⁶ Tėvo figūrą galutiniame knygos viršelio variante pakeitė pavadinimas, kuris, anot Nyhus, „er harde, langbeinte og maskuline nok til å være sin egen illustrasjon“ (2009)¹⁷. Viršuje, kur esama pavadinimo, anot Kress ir van Leeuwen (1996) yra zona simbolizuojanti abstrakciją, o apačioje – abstrakcijos detalizavimą. Ši kompozicija įtikina žiūrovą, jog berniuko baimė yra susijusi su piktu vyru. Pats pavadinimas gali būti suprantamas kaip baimė vardu „piktas vyras“, o berniukas, kaip šios baimės materializacija ir padarinys. Tuo pat metu abstraktus ir akivaizdžiai konkretus, ledą ir sniegą primenantis, iliustracijos fonas yra berniuko patiriamų neigiamų jausmų vizualizacija (Nyhus, 2009), kuri sustiprina berniuko veide matomą baimę.

Sinna Mann galinis knygos viršelis taip pat turi įdomią dvigubą funkciją. Pirmiausia šis, prieš skaitytojui atverčiant knygą, skaitytoją sudomina. Iš priekinio knygos viršelio kylantis

¹⁶ Pirmame knygos viršelio variante ypač pastebimas Nyhus pamėgtas intertekstualumas, kuriame matomos sąsajos su psichologijos mokslu. Boj kūno kalba imituoja tėčio kūno kalbą. Tokiame kontekste galima giliau pažvelgti į tai, ar smurtas šeimoje yra paveldimas. Tolimesniam skaitymui rekomenduojama Bjorvand "Do sons inherit the sins of their fathers?: An analysis of the picturebook *Angry Man*" (2010).

¹⁷ Knygos pavadinimo, kaip parateksto ir kompozicinio elemento svarbą, įrodo ir Nyhus pastebėjimas (2009), jog knygos švedų ir kinų kalbos vertimuose vyriško prado šrifto efektas nėra toks paveiklus dėl kitokios pavadinimo vaizdinės realizacijos.

skaitytojo numanymas, jog knygos pasakojimas bus sutelktas ties baimę išgyvenančiu vaiku, galiniame knygos viršelyje yra dar labiau įtikinantis, mat čia vaizduojamas tas pats išsigandęs, sustingęs, po kėde pasislėpęs berniukas. Kėdės kojos ir rėmas sukuria vizualų įrėminimo efektą ir iš to kylančią metaforą – berniukas savo namuose baimės įkalintas kalinys. Kalinio įvaizdį sustiprina kalinio uniformą primenantys Boj marškinėliai. Galiniame viršelyje taip pat matomas tekstas: „Boj lytter. Der er noe i stua. Det er Pappa. Det er Sinna Mann“ (2003). Taigi verbalus tekstas šioje kompozicijoje papildo ir paaiškina tai, kas priekiniame knygos viršelyje buvo neaišku. Sužinome, jog berniuko vardas Boj, o piktas vyras yra jo tėvas. Dabar kaip skaitytojai esame galutinai įtikinti, jog mūsų spėjimas apie knygos naratyvą buvo teisingas – pasakojimas yra apie berniuką, vardu Boj, kuris patiria ir liudija smurtą šeimoje.

Kita svarbi galinio knygos viršelio funkcija yra tai, jog jis yra itin reikšmingas ne tik prieš pradedant skaityti pasakojimą, bet ir jį skaityti pabaigus. Nepaisant to, jog pasakojimo pabaiga yra džiugi ir viltinga, užvertus knygą, mes vis dar matome berniuką tūnantį po kėde. Tai svarbi pasakojimo dalis, kuri kuria dvigubos pabaigos efektą. Iš vienos pusės šeimos gyvenimas pasikeitė gerąja linkme – paskutiniame knygos ikonotekste (2003: 39-40) knygos personažai šypsodamiesi žvelgia į laimingą tėvą ir sūnų. Taip pat pati paskutinioji knygos iliustracija puslapyje, kuriame pateikiama su knygos išleidimu susijusi informacija (*ibid.*, 41), yra džiugi. Čia Boj – besišypsantis, rankas į dangų iškėlęs linksmas ir nerūpestingas vaikas. Nepaisant to, užvertus knygą pastebime akivaizdų kontrastą ir Boj pasislėpusį ir įkalintą, vaizduojamą kairėje iliustracijos pusėje, kuri įprastai reiškia jau žinomą informaciją. Šis neįprastas naratyvo pasikeitimas skaitytojui atveria dar vieną galimą knygos pabaigą – nors ir Boj namų erdvė pasikeitė, jis visada liks išsigandusiu ir traumą patyrusiu vaiku.

Toks pabaigos viršelio dviprasmybės kūrimas skaitytoją verčia suabejoti ir nepasitikėti pirmąja viltingąja pasakojimo pabaiga. Anot Nikolajevos (2008: 60), šitoks knygos autorių pasirinkimas bando padrašinti skaitytoją apversti knygą ir pradėti skaityti pasakojimą iš naujo. Šiame kontekste yra aktualizuojama paveikslėlių knygos terapinė funkcija. Taip pat įdomu tai, jog tokiu atveju, galinis viršelis tampa knygos pasakojimo pradžia. Vadinasi, ne tik tradiciškai pasakojimo pradžia laikomas pirmasis knygos puslapis, bet ir galinis knygos viršelis gali pradėti pasakojimą.

Paveikslėlių knygos *Sinna Mann* paratekstai yra svarbi ir integrali knygos naratyvo dalis. Jie ne tik sudomina skaitytoją ir aktyvuoja jo vaizduotę bei intelektą, bet ir pradeda pasakoti pasakojimą, skaitytojui dar neatsivertus knygos. Ši ypatinga knygos viršelių savybė vadinama tarpine erdve (angl. *space between*), kur skaitytojas „is neither outside nor yet inside the story“ (Sipe, McGuire, 2006: 292). Dar prieš pradedant gilintis į knygos naratyvą, esame supažindinami su pagrindiniais istorijos veikėjais. Akivaizdu, jog *Sinna Mann* paveikslėlių knygos paratekstai yra

svarbūs, reikšmę turintys ir ją kuriantys. Viršeliai atveria ir užveria tiek vaizdinio, tiek verbalaus naratyvo erdves. Dažnai paveikslėlių knygos viršeliuose yra naudojamos iliustracijos randamos atsivertus knygą, tačiau *Sinna Mann* atveju, ši iliustracija yra unikali. Tai svarbu ne tik dėl to, jog tai byloja apie iliustratoriaus kūrybingumą ir jo norą neatkartoti knygoje randamų vaizdų, bet ir dar kartą patvirtina mintį, jog viršelis jau yra pasakojimo pradžia ir jeigu jį pakeistume kitu vaizdu, pakistų ir pats pasakojimas bei mūsų pasakojimo interpretacija.

5.2. Tėtis, mama ir Boj

Sinna Mann paveikslėlių knygos pirmasis ikonotekstas iš pirmo žvilgsnio džiugus – Boj su pasididžiavimu žvelgia į tėtį, galvodamas: „en gang blir jeg kanskje som Pappa“ (*ibid.*, 2). Mama besijuokdama, pasipuošus gražiausia suknele ir nešina obuolių pyragu, atrodo iš džiaugsmo net sklando ore. Ko gero iš darbo grįžusio tėčio veidą puošia šypsena ir įraudę skruostai. Nepaisant šio idiliško šeimos vaizdo, erdvėje jaučiama įtampa.

Pirmajame ikonotekste ši išpūdį sustiprina vaizdo erdvinė kompozicija. Verbalusis tekstas vaizduojamą akimirką aprašo kaip idilišką, tačiau vizualaus teksto detalės verčia suabejoti ikonoteksto patikimumu – „while the ikonotekst encourages or manipulates the reader to adopt a certain modality, some visual details will lead to doubt“ (Nikolajeva, Scott, 2001: 184). Vadinas, vizualioji kalba verčia mus suabejoti verbalaus teksto reprezentuojama tiesa. Ryšiai tarp verbalaus ir vizualaus tekstų šiame ikonotekste yra išplėtojantys, t.y. vaizdas yra aiškiai dominuojantis ir perteikia didesnę dalį informacijos, tačiau tai nepaneigia to, jog tiek žodinis, tiek vizualus tekstas vienas su kitu taip pat susiję sinergetiškai. Verbalaus teksto kuriamos metaforos suteikia erdvę iliustracijai ją išplėsti papildomais informaciniais elementais ir simboliais, be kurių ikonotekstas



Iliustracija nr. 4. Pirmasis knygos ikonotekstas. Dahle, Gro ir Sven Nyhus *Sinna Mann* (2003: 2-3).

taptų skurdesnis. Pirmame ikonotekste žodinis tekstas užpildo tuščias vietas vizualiame tekste, ir atvirkščiai.

Įdėmiau pažvelgus matyti, kad ir verbali kalba kupina nerimo ženklų. Verbalus tekstas prasideda trimis trumpais sakiniais: „Boj lytter. Det er noe i stua. Det er Pappa.“ (*ibid.*). Jau pirmuoju sakiniu yra kuriama situacijos įtampa. Akivaizdu, jog Boj klausosi labai atidžiai kiekvieno garso. „Det er noe i stua“ kuria neužtikrintumo ir nesaugumo jausmą. Atrodo, jog būtent garsas jį galutinai įtikina, jog svetainėje – tėtis. Toks Boj aplinkos identifikavimas pasitelkiant klausą yra labai svarbus tolimesniame pasakojimo kontekste, kai Boj iš tėčio kvėpavimo ir balse juntamo pasikeitimo supranta, jog tuoj pasirodys tėtyje tūnantis Piktas vyras.

Garsas yra itin svarbus *Sinna Mann* knygos reikšmės ir emocijos kūrimo elementas, aprašomas verbalios kalbos. Būtent ši verbali ikonoteksto dalis formuoja tai, kaip mes suvokiame aprašomą garsą. Pirmajame ikonotekste Boj nuolatos atkakliai sau kartoja, koks tėtis ramus, laimingas ir net banaliai nuobodus. Ši dirbtina kalba, kaip pastebi Eidslott (2016: 31), panaši į Boj kartojamą mantrą – jeigu sau daug kartų kartosi, kad tėtis ramus, tai virs tiesa. Garsas svarbus ir penktame knygos ikonotekste, kai mama ramina ir tildo sūnų, kad tik šiojo kvėpavimas, žvilgsnis ir balsas nesutrukdytų pavargusiam tėčiui ilsėtis: „Boj må ikke puste. Boj må ikke se, må ikke si, må ikke høre. For Sinna Mann kommer.“ (*ibid.*, 10), Atrodo, jog net Boj mintys galėtų sugriauti tylą ir būtent jos kaltos dėl to, jog tėtis virsta liepsnojančiu monsturu.

Erdvinė vaizdo kompozicija, kaip savaime kurianti reikšmę, visą ikonotekstą praturtina simboliais. Pirmajame ikonotekste informaciniai elementai išdėstomi horizontalia tvarka, t.y. Boj, kaip jau skaitytojai pažįstamas personažas, atsiduria iliustracijos kairėje, mama – centre, o tėtis, kaip nauja informacija, dešinėje. Ne tik žodinis, bet ir vizualus tekstas tėtį pristato kaip naują svarbų pasakojimo veikėją – jis didžiausias vaizdinės kompozicijos elementas. Tėčio iliustracija dar labiau sustiprina verbaliame tekste minimus didelių tėčio rankų ir raudonų krumplių įvaizdžius. Iliustracijoje atkartojama raudona spalva kuria ryškų kontrastą tarp ramaus ir laimingo tėčio veido ir apie gresiantį pavojų perspėjančių rankų. Įdomu ir tai, jog Boj kalboje vartojamas žodis „knoker“ (liet. *krumpliai*) nėra būdingas vaiko žodynui, todėl galima spėti, jog su šia tėčio kūno dalimi yra susijusios ankstesnės Boj patirtys, verčiančios įsidėmėti šį žodį (Bjorvand, 2010: 219). Taigi, nepaisant to, jog knygoje nerasime atviro smurto vaizdavimo, apie jo egzistavimą galime spręsti iš vaiko kalbos. Tėčio rankos ir krumpliai visame ikonotekste yra centrinis, vienas svarbiausių vaizdų. Ryškios ir storos, vaizdą detalizuojančios linijos, kuriamos naudojant juodą anglies pieštuką, ypač pastebimos tėčio iliustracijoje ties vaizduojamomis rankomis. Jos – neproporcingai didelės, raudonos ir grėsmę keliančios.

Tai, jog tėtis – ikonoteksto centrinė figūra, pabrėžia ir mamos figūra. Ji – visu kūnu atsisukusi į tėtį. Erdvinės kompozicijos požiūriu, ikonotekstas yra padalijamas į keturias svarbias

erdves. Pirmoji vaizdą horizontaliai dalijanti linija yra tarp grindų ir sienos. Tėčio ir Boj figūros patenka į abi, viršutinę ir apatinę erdvę, priešingai nuo mamos, kurios visas kūnas yra patalpinamas į viršutiniąją erdvę. Kita svarbi ikonotekstą vertikalčiai dalijanti linija pastebima tarp tapetų ir likusios sienos dalies. Šis padalijimas atskiria tėčio ir Boj zonas, kairioji priklauso Boj, o dešinioji – tėčiui. Mama, kaip įvardintų socialinė semiotika, yra vaizdo mediatorius arba tiltas, jungiantis du kraštutinumus (van Leeuwen, 2005: 209). Ji šiose erdvėse didžiaja savo kūno dalimi vaizduojama tėčio zonoje, taip dar labiau pabrėžiant tėčio svarbą, nes mama, atsukusi nugarą Boj, visą savo dėmesį skiria tik tėčiui, bandydama jam įtikti. Taip ikonoteksto vaizdas papildo verbalųjį tekstą ir žiūrovui leidžia susipažinti su mamos personažu bei suprasti jos poziciją. Tėčio, kaip ikonoteksto centro, išryškinimas leidžia teigti, jog ikonotekste derinama centrinė ir horizontali vaizdo elementų kompozicija. Taigi, tėtis ir centre, ir dešinėje, mama – tarpinėje erdvėje, o Boj periferijoje ir kairėje, kaip mažiausiai svarbus vaizdo elementas.

Boj figūra atsiduria ikonoteksto kairiajame kampe, apačioje. Jo nereikšmingumą dar labiau pabrėžia ir berniuko vaizdinis įrėminimas. Šalia stovinti aštrių linijų spintelė vizualiai atskiria berniuką nuo likusio ikonoteksto vaizdo. Moebius (1986) aprašo rėminimą, jį pavadindamas „the code of round versus rectilinear shapes“. Remiantis šiuo kodu, veikėjas, apsuptas apvalių, plastiškų linijų, greičiausiai yra saugus, priešingai nei aštrių, kampuočių formų ir linijų apsuptas personažas (Moya, Pinar, 2008: 1615). Šis įrėminimas kuria dviprasmišką simbolį, iš vienos pusės Boj erdvė saugi, iš jos jis saugiai gali stebėti ir nagrinėti aplinką, netgi ją aprašyti. Boj laikomi popieriaus lapas ir rašiklis žiūrovui primena, jog berniukas yra smurto liudytojas ir šeimos istorija yra pasakojama ir matoma iš vaiko perspektyvos. Kitas Boj patalpinimo uždaroje erdvėje aspektas atkreipia dėmesį į jau ankščiau minėtąjį kalinio namuose įvaizdį ir nesaugumo jausmą.

Nemažiau svarbi šios vaizdinės kompozicijos funkcija yra ribinės situacijos efekto kūrimas, pasitelkiant vaizdinius simbolius. Ant stalo kampo esantis dubenėlis su razinomis, atrodo, bet kurią sekundę, tėčiui pasisukus, gali nukristi ir sudužti. Ant spintelės neatsargiai padėtas plaktukas taip pat gali nukristi ir sužeisti šalia stovintį Boj. Greta plaktuko stovintis akvariumas su trimis žuvelėmis yra šeimos ir namų įvaizdis (Eidslott, 2016: 31). Šalia padėtas metalinis darbo įrankis ir stiklinis akvariumas kuria kontrastą, kuris, anot Bjorvand (2010: 221), sustiprina griaunančią ir ardančią darbo įrankio funkciją. Darbo įrankio įvaizdis yra plačiai naudojamas *Sinna Mann* ikonotekstų vaizdinis simbolis, pastebimas ir kitose iliustracijose, kuriose tėvas yra centrinė vaizdo figūra. Tokiu būdu visų ikonotekstų kontekste nuolatinis darbo įrankio įvaizdžio pasikartojimas kuria ikonotekstų vidinį ritmą.

Kiti svarbūs pirmojo ikonoteksto simboliai, užsimenantys apie gresiantį pavojų – tapetai ir už tėčio nugaros paslėptas, tekstile uždengtas objektas. Tėčio fone – melsvi tapetai,

išmarginti pasikartojančiu liepsnos motyvo raštu. Už tėvo nugaros stovintis paslėptas objektas simbolizuoja neaiškumą, paslaptį, ir užsimena žiūrovui, jog ne viskas yra taip, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio – ne viskas yra linksma, nuobodžiai ramu ir idiliška.

Visi minėti simboliai: dubenėlis su razinomis, plaktukas su akvariumu, tapetai bei uždengtas objektas sukuria grėsmingos erdvės jausmą. Šie nerimo ženklai, pastebimi vaizde, ypač kontrastuoja su verbaliu tekstu, kuris erdvę aprašo kaip idilišką ir šviesią. Toks skirtumas žiūrovą verčia suabejoti verbaliojo teksto skelbiama tiesa, taip verbaliajam tekstui suteikiant žemą modalumą¹⁸. Kaip teigia Nikolajeva ir Scott (*op. cit.*, 175), „although the verbal and the visual text may support each other in general, a minor detail can be inserted that subverts the other’s credibility: the detail may suggest that what was presented as true is in fact a dream, or vice versa“. Šis multimodaliuose tekstuose pastebimas netikėtumas, dar vadinamas Merės Popins sindromu. Toks kompleksinis modalumas leidžia skaitytojui pasirinkti tarp mimetinio arba simbolinio interpretacijos kodų (*ibid.*, 174). Būtent šis pasirinkimas sąlygoja du skirtingus skaitytojo tipus, nei vieno neišskiriant kaip pranašesnio. Tai dar kartą įtikina, jog *Sinna Mann* paveikslėlių knygoje randami du komunikacijos su implikuotu skaitytoju lygmenys. Detalės, kurios verčia suabejoti verbalaus teksto skelbiamu objektyvumu yra milžiniškos raudonos tėčio rankos ir ankščiau minėti simboliai, pastebimi vaizdinėje kalboje. Taip pat tokiu neatitikimu kuriama teksto ironija – nepaisant to, jog tėtis vaizduojamas ramus, vaizdinės detalės išduoda ką kitą. Ironija yra svarbi multimodalios šiuolaikinės paveikslėlių knygos dalis.

5.3. Tėtis ar Piktas vyras?

Antrajame *Sinna Mann* ikonotekste (*op. cit.*, 4-5) nerimas dar labiau sustiprėja, o erdvė stipriai pasikeičia. Čia tėtis jau nebėra laimingas, tačiau greičiau piktas ir grėsmingas. Mama tildo Boj, bijodama, jog šis gali trukdyti tėčiui. Tiek vizualusis, tiek verbalusis ikonoteksto tekstai byloja apie erdvėje tvyrančią ir nuolat augančią baimę.

Tėčio tyla priverčia Boj nerimauti: „Hvofer er Pappa stille nå? Er Pappa sliten? Er Pappa trøtt?“ (p. 4). Garsas, kaip jau minėta ankščiau, tampa pavojaus identifikatoriumi. Vaizde tiek mamos, tiek berniuko žvilgsniai nukreipti į nusišokusį tėtį, kuris kaip ir pirmajame ikonotekste yra centrinė figūra. Tėčio delnai suspausti į kumščius, o galva palyginti su kūnu – akivaizdžiai neproporcinga. Toks nuolatos didėjantis ir kituose ikonotekstuose pastebimas galvos ir kūno neproporcingumas, byloja apie vis mažėjančią tėčio racionalumą ir sveiką protą (Beckett, 2012: 257). Taip pat, ikonotekste vis dažniau pasikartoja raudona spalva – ne tik tėčio rankos raudonos, bet jau ir ausys. Tokie laipsniški pokyčiai vizualioje kalboje kuria vizualųjį naratyvumą.

¹⁸ Kress ir van Leeuwen aprašyti skirtingi modalumo laipsniai, pvz.: fotografija perteikia aukštą modalumą, kadangi ji yra arti reprezentuojamos tiesos.

Analogiškos spalvos¹⁹ raudona ir oranžinė išryškina ikonoteksto kairėje pastebimą siaurą ruožą, kuriame abstraktus raštas primena kraujuotus raumenis ir žmogaus sausgysles. Toks išraiškingas, bjaurus, groteskiškas ir „mėsiškas“ vaizdas pabrėžia baimę ir nerimą, tvyrantį namų erdvėje. Nepaisant to, jog knygoje nėra atvirų smurto scenų, tokie vaizdo elementai sustiprina smurto įvaizdį, mums, kaip skaitytojams, nurodydami, jog smurtas šeimoje yra nuolatinis, skausmingas ir žeidžiantis. Apie artėjančią grėsmę taip pat praneša ant fotelio gulintis darbinis raktas, ir po baldų matomas plakatas su pikta grimasa.

Antrojo ikonoteksto verbalioje kalboje matoma tai, ką žiūrovas jau pastebėjo pirmojo ikonoteksto vaizde. „Hele stua er av glass. Alt står og svaier“ (p. 4) – primena mums pirmajame ikonotekste matytą stiklinį akvariumą, kuris palyginti su šalia padėtu metaliniu plaktuku, yra toks pats gležnas, kaip ir tėčio nuotaika, bei razinų dubenėlį, svyruojantį ant stalo kampo. Tai pavyzdys vaizdo, kuris skaitytoją supažindina su tam tikromis aplinkybėmis ankščiau nei verbalusis tekstas.

Tiek Boj, tiek mama turi būti tokie tylūs, tarytum neegzistuoję. Tai matoma ir vaizde, kuriame mamos suknelė susilieja su fonu ir jame išnyksta, vizualiai jos elementui suteikiant mažą informacinę vertę. Trečiame knygos ikonotekste (p. 6-7) mama, apsikabinusi ant kelių jai sėdinti sūnų, vaizduojama dešinėje kaip nauja informacija. Mamos vaidmuo trečiajame ikonotekste aiškiai pasikeičia – čia jos visas dėmesys sutelktas ties vaiku. Ji jį saugo ir juo rūpinasi. Taigi galima teigti, kad vizuali kalba taip pat, kaip verbalusis tekstas aktyviai prisideda prie knygos veikėjo kūrimo proceso. Šis mamos vaizdavimo pokytis leidžia suprasti, kad svarbiausia jai vis dėl to yra sūnus. Šalia Boj ir mamos stovi užrakinta dėžutė, kuri sustiprina kalėjimo metaforą (Eidslott, 2016: 33). Tuo tarpu, milžiniško dydžio, kalėjimo prižiūrėtoją primenantis tamsus tėvas, sėdintis ant fotelio, lyg žvelgia į niekur: „For Pappa sitter i stolen og trekker gardinene for i øynene“ (p. 4). Jis nugara atsukęs į mamą ir Boj, taip atskiriant dvi ikonoteksto erdves ir sukuriant vidinį ikonoteksto tarpusavio ryšio sutrūkinėjimą.

Mamos rūpestį ir meilę įkūnija dešiniame kampe vaizduojami nėriniai. Tuo tarpu už tėvo stovi didžiulis laikrodis, kuris yra su tėvu susijęs vaizdinis simbolis. Vaizduojant laikrodį vizualioji kalba įgauna paprastai jai nebūdingą temporalumo elementą. Svarbu pastebėti, kad ir septintame knygos ikonotekste vaizduojamas tas pats laikrodis. Tarp trečiojo ir septintojo ikonoteksto yra vienos valandos laiko trukmė, taigi naratyvo laikas yra apibrėžtas. Nepaisant to, verbalusis tekstas laiko neapibrėžia. Priešingai, verbaliame tekste naratologiniu požiūriu matomas pasakojimo tempo sulėtinimas, kai pasakojimo laikas yra ilgesnis už papasakotą laiką. Taigi šie du verbalios ir vizualios kalbos kuriami skirtingi laikai yra tai, ką van Leeuwen (2005: 194) aprašo kaip objektyvų bei subjektyvų laiką. Iliustracijos laikas yra objektyvus, t.y. visada veikiantis vienodu tempu. Tuo tarpu verbalusis tekstas vaizduoja beišsitiesiantį smurto akimirkos laiką, kai trumpa akimirka atrodo

¹⁹ Analogiškos spalvos – spalvos, kurios spalvų spektre yra greta.

kaip valanda: „Boj hører klokka slå hundre slag“ (p. 7). Tai subjektyvus psichologinis Boj laikas, kurio tempas gali tai sulėtėti, tai pagreitėti. *Sinna Mann* ikonotekstuose matomi du skirtingi laikai.

Trečiajame ikonotekste verbalusis tekstas taip pat aprašo Boj išgyvenamus jausmus: „Boj får vond i hendene sine. Og hjertet til Boj begynner å løpe. <...> Det skjelver i beinet til Boj.“ (*ibid.*) Boj baimė įgauna fizinius simptomus, kurie byloja apie patiriamą traumą bei sustiprina augantį naratyvo psichologinį dramtizmą. Vienam modalumui papildant kitą, šis dramtizmas vystosi žaibo greičiu ir yra ypač paveikus. Skaitytojas jaučia, jog tuojau pat, bet kurią akimirką įvyks kažkas svarbaus ir dramatiško – tėtis virs Piktu vyru. Ketvirtame ikonotekste (p. 8-9) tėčio figūra jau nebetelpa į vieną knygos puslapį, jo veido ir kaklo raumenys įsitempę, raudona burna pabrėžia agresyvią tėčio veido išraišką. Čia svarbiausia tai, jog ir mama vaizduojama kaip baimės sukaustyta ir palaužta moteris, prie kurios lėtai artėja milžiniškas tamsus vyras. Ji susilenkusi prie stalo, jos veidas, kaip itin svarbus informacinės vertės elementas, yra paslepiamas plaukais, tarp žiūrovo ir vizualaus reprezentanto išlaikant distanciją. Mamos išgastį išduoda ir verbali jos kalba, kurioje pastebimas pasikartojimas, panašus į baimės sukeltą mikčiojimą: „Så så så så så så så“ (p. 9). Šios tuščios verbalaus teksto erdvės yra užpildomos vizualiosios kalbos pasitelkiant vaizdines metaforas, pavyzdžiui, stalas šioje iliustracijoje primena sulaužytą moters figūrą, panašią į per stuburą perlaužtą baleriną. Nekyla abejonių, jog ir mamos kalbos „trūkinėjimas“ yra baimės padarinys.

Galiausiai pasirodo Piktas vyras. Penktojo ikonoteksto (p. 10-11) verbalioje kalboje tėtis pradedamas vadinti Piktu vyru. Boj nebeatpažįsta tėčio, lieka tik vyras, kuris gyvena tėčio viduje ir dabar pasirodo dienos šviesoje. Ne tik vaizdas, kuriame tėtis nuolatos kinta – tampa didesnis, piktesnis, raudonesnis, bet ir žodinis tekstas žodį „Tėtis“ pakeisdamas „Piktu vyru“ sukuria priešpriešą tarp laimingo ir besišypsančio tėčio ir pykčiu alsuojančio, liepsnojančio nepažįstamo vyro. Tėčio persimainymas ir tai lydinti nelaimė atrodo kaip neišvengiamybė. Žodiniame tekste aprašomas lėtai prie Boj ir mamos judantis vyras. Jame matomas nuolatinis junginio „følger etter“ pakartojimas didina pasakojimo dramtizmą:

Mamma tar Boj med seg ut i gangen. Sinna Mann følger etter. Mamma tar Boj med seg opp i trappa. Sinna Mann følger etter. Mamma tar Boj med seg inn på rommet. Sinna Mann følger etter (Dahle, Nyhus, 2003:11).

Žodiniame tekste juntamas judesys dar paveikesnis tampa iliustracijos fone, kuriame pasitelkiama horizontali, iš kairės į dešinę judesio kryptį kurianti kompozicija – tėtis pamažu juda link mamos ir už jos besislepiančio sūnaus. Atrodo, jog artėja neišvengiamas kalinių teismas. Galingas piktas vyras šiame ikonotekste ypač didelis. Jo rankos milžiniškos ir stiprios, delnai suspausti į kumščius, vienoje rankoje jis laiko metalinį darbo įrankį. Tuo tarpu mama ištiesdama

rankas, kurios virsta iliustracijos erdvę dalijančia linija, užstoja ir bando apsaugoti Boj. Nepaisant to, jog mama „vokser seg stor og bred og stiller seg i veien for Sinna Mann“ (p. 12) ir palyginti su ankstesniais ikonotekstais vaizduojama didesnė, ji prieš piktą vyrą atrodo maža, o jos rankos, palyginus su jo, atrodo silpnos ir gležnos.

5.4. Liepsnojančios namai

Šeštasis (p. 12-13) ir septintasis (p. 14-15) paveikslėlių knygos *Sinna Mann* ikonotekstai yra kulminacinės naratyvo akimirkos. Šiose knygos dalyse ypač išryškinama raudona spalva ir jos atspalviai bei kitos analogiškos spalvos, kaip antai oranžinė ir geltona. Šių intensyvių, gilių ir gryną spalvų naudojimas vaizde yra itin svarbus vaizdinio teksto elementas, sukuriantis gyvybę pulsuojančią, ypač paveikų vaizdą. Jis papildo žodiniame tekste vartojamą ugnies ir liepsnojančio pikto vyro įvaizdį, todėl tiek žodinis, tiek verbalus tekstas šiame ikonotekste yra simetriški.

Pirmoje knygos dalyje Nyhus pasitelkiama šiltų tonų paletė nėra atsitiktinis iliustratoriaus pasirinkimas. Spalva yra viena iš svarbiausių įrankių plėtojant kūrinio dramatinumą, nes raudonos spalvos intensyvėjimas sutampa su augančia psichologine įtampa. Raudona spalva pastebima ties tėvo rankomis jau pirmajame ikonotekste. Pamažu ne tik tėvo rankos, bet ir ausys, veidas ir kaklas virsta raudonais, kol galiausiai visas jo kūnas užsiliepsnoja. Raudonos spalvos naudojimas nėra tik baimės, pykčio ir gresiančio pavojaus simbolis. Ši spalva ypač intensyvi pirmoje knygos dalyje, tuo tarpu antroje dalyje svarbiausia spalva yra mėlyna. Šios dvi papildomos spalvos²⁰ viso kūrinio kontekste ją dalina į dvi svarbias dalis susijusias su pagrindinio personažo psichologine raida ir vidiniu jo pasauliu. Pirmojoje dalyje Boj vaizduojamas kaip galios neturintis, baimės sukaustytas vaikas, tačiau antroje dalyje pastebimas reikšmingas pasikeitimas – būtent Boj išdrįsta garsiai prabilti apie situaciją namuose ir taip sustabdo namų aplinkoje vykstantį pasikartojantį psichologinį ir fizinį smurtą. Šių dviejų papildomų spalvų kontrastas taip pat atskiria dvi vienas kitai priešingas kūrinio erdves. Raudona spalva yra neigiamų namuose patiriamų jausmų vizualizacija ir namų erdvės spalva, tuo tarpu mėlyna yra už namų erdvės dominuojanti ir ramybę simbolizuojanti spalva.

Raudonos ir mėlynos kontrastas pastebimas šeštame ikonotekste. Boj raudonu ir juodu vadinamas, liepsnojantis Piktas vyras šiame vaizde yra centrinė figūra. Jo dantys stipriai sukąsti, kakta suraukta, žandikaulis įsitempęs, delnas tvirtai suspaustas į kumštį. Galvos ir kūno neproporcingumas čia dar labiau išryškinamas. Artėjant piktam vyrui, visi namai užsiliepsnoja. Jo artėjimą ikonotekste vaizduoja melsvą spalvą tarytum užliejanti, ir prie Boj lovos artėjanti raudonos spalvos erdvė, taip panaikindama saugią ir ramią ikonoteksto erdvę. Akivaizdu, jog tokiu spalviniu kontrastu Nyhus kuria neišvengiamos situacijos be išeities vaizdą. Moebius teigia (1991), kad

²⁰ Papildomos spalvos – spalvos esančios priešais spalvų rate, pavyzdžiui, mėlyna-violetinė ir geltona, kurios viena kitą išryškina.

dažniausiai paveikslėlių knygoje vaizduojama vaiko kambario erdvė yra saugioji naratyvo dalis. Tačiau *Sinna Mann* smurtas, vykstantis už berniuko kambario sienų, yra jas persmelkiantis ir todėl kambaryje nėra saugu. Nepaisant to, kad knygoje smurtas nėra vaizduojamas atvirai, jis itin stipriai paveikia Boj. Net nujaučiamas smurtas gali sukelti stiprias psichologines emocijas, todėl tai yra viena priežasčių, kodėl knygoje nėra būtinumo vaizduoti atviras smurto scenas.

Vaizdo kompozicijoje, kaip ir penktame ikonotekste, jaučiamas judesys iš kairės į dešinę. Boj atsiduria dešinėje vaizdo dalyje. Už berniuko nugaros – fonas, primenantis dėl gaisro kylančius dūmus. Šis fonas yra negatyvi vaizdo erdvė arba nulinė fono artikuliacija (Kress, van Leeuwen, 1996). Negatyvia arba tuščia erdve fotografijoje vadinama erdvė, kuri išryškina ir atkreipia dėmesį į pozityvią erdvę, šiuo atveju Boj. Negatyvi erdvė ikonoteksto vaizdo kompozicijoje ir Boj elemento priartinimas (angl. *close-up*) žiūrovą priverčia didelę dalį savo dėmesio skirti ne tik Pikto vyro, bet ir Boj figūrai. Tokiu būdu lovoje į kamuoliuką susirietęs vaikas tampa nauju vaizdinės kalbos informacijos elementu. Šalia berniuko lovos stovi užrakinta, jau ankščiau matyta, nelaisvę simbolizuojanti dėžutė. Įkalinimo įvaizdį sustiprina ir berniuko įrėminimas, kuriamas lovos rėmų linijomis: jis tartum patalpinamas į uždara erdvę.

Boj kūno kalba išduoda apie berniuko baimę, jis negali užmigti, nepaisant to, kaip stipriai mamos yra raginamas. Jis klauso, kas vyksta svetainėje už kambario sienų, girdi mamos verksmą ir tėvų balsus. Mamos balse girdimą girgždesį Dahle palygina su žirkėmis: „Sov, roper Mamma med sakser i stemmen.“ (p. 13) Šis įvaizdis sustiprinamas ir vaizdo: mamos laibas kaklas atrodo bet kurią minutę gali būti šių žirklių perkirptas²¹. Šalto ir žeidžiančio metalo įvaizdis yra su tėvu susijęs simbolis.



Iliustracija nr. 5 Septintasis knygos ikonotekstas. Dahle, Gro ir Sven Nyhus Sinna Mann (2003: 14-15).

²¹ Šis vaizdas primena Bent Haller ir Dorte Karrebæk paveikslėlių knygoje *Ispigen* (2001) randamą iliustraciją, kurioje pagrindinės veikėjos, mergaitės liūdesys, vienatvė ir baimė vaizduojama mergaitę perkirpant žirkėmis.²¹

Septintasis knygos ikonotekstas yra naratyvo kulminacinis taškas. Tai vaizduojamo smurto akimirka. Cenzūruodamas knygą dėl skaitytojų vaikų, Nyhus atsisako tiesioginio smurto vaizdavimo, tačiau smurto įvaizdžiui sustiprinti, iliustratorius pasitelkia kitas priemones, tarp jų, vaizdo kompoziciją, spalvas, kurią judesio įspūdį, išnaudojamą fono erdvę, kontrastus, reiškiamus informacinių elementų dydžiu, detalių artikuliaciją ir kt.

Vaizdas komponuojamas pasitelkiant centrinę ir vertikalią objektų erdvėje išdėstymo struktūrą. Centre matome Pikto vyro figūrą, tačiau didžiausias dėmesys atkreipiamas į milžinišką ir galingą vyro ranką, pagriebusią mamą. Šioje iliustracijoje pirmą kartą pastebimas fizinis kontaktas tarp Pikto vyro ir kito vaizdo elemento – mamos, taip vaizduojant fizinį smurtą šeimoje. Dešinėje, periferijoje, matomas susirietęs, stipriai rankomis ausis užsidengęs, užsimerkęs Boj ir virš jo pakibęs jau anksčiau matytas laikrodis, suintensyvinantis baimės akimirką išgyvenamo psichologinio laiko įvaizdį. Berniuko pozicija primena televizijoje, anonsuose naudojamas priemones, t.y. kai, pavyzdžiui, bežiūrint filmą ekrane pasirodo lentelė, pranešanti, kas bus transliuojama jam pasibaigus. Tokiu pačiu principu šiame ikonotekste, bevykstant pagrindiniam veiksmui, kuriame piktas vyras griebia mamą, apie Boj tik tarytum užsimenama. Galima būtų teigti, jog vaizde yra randami du savarankiški vaizdai, t.y. smurto scena, ir Boj vaizduojantis vaizdas, kuris turi atskirą vertikalią kompoziciją ir reikšmę. Šie du vaizdai taip pat yra atskiriami pasitelkiant vertikalią erdvę dalinančią liniją.

Septintasis ikonotekstas yra įdomus vizualaus modalumo dvyliptumo ir problematiškumo pavyzdys. Modalumas socialinėje semiotikoje yra glaudžiai susijęs su tiesos klausimu. Kadangi tiesa yra reliatyvi ir priklausanči nuo socialinio konteksto, semiotikams klausimas „kiek tai yra tiesa?“ nėra aktualus. Kaip teigia van Leeuwenas (van Leeuwen, 2005: 160), „it is perfectly possible to represent something that does not exist as though it does.“ Dėl šios priežasties svarbesnis klausimas yra „kaip tiesa yra reprezentuojama?“ (*ibid.*). Būtent su tokiu tiesos reliatyvumu žiūrovas susiduria žvelgdamas į septintąjį knygos ikonotekstą. Anksčiau minėtieji du ikonoteksto vaizdai – smurto scena ir Boj vaizdas – yra savarankiški. Nepaisant to, šie du vaizdai priklauso vienas nuo kito, pirmiausia todėl, jog abu yra vieną ikonotekstą sudarančios dalys. Antra, akivaizdu, jog ikonoteksto centrinė smurto scena yra vaiko vaizduotėje gimstantis reginys. Siekiant sustiprinti šiųjų vizualinę tarpusavio nepriklausomybę ir įtikinti skaitytoją scenos tikrumu, Boj „nustumiamas“ į ikonoteksto periferiją, atskiriant jį kompoziciją dalijančia linija, taip jo vaizdui suteikiant žemą modalumą. Tokiu būdu smurto scenos scena įgauna aukštą modalumą. Netikėta, jog tai, kas paprastai yra suprantama kaip įsivaizdavimas, dažniausiai turi žemą modalumą. Tačiau šiuo atveju įsivaizdavimas turi aukštą modalumą ir yra reprezentuojamas kaip vaizdinė tiesa. Kitaip tariant, tai pagrindžia van Leeuwen pastebėjimą, jog visiškai įmanoma vaizduoti neegzistuojančius dalykus kaip egzistuojančius. Dailininkas, kurdamas žemą Boj ir aukštą smurto scenos modalumą,

žiūrovą tarytum bando apgauti – tai nėra tik vaiko vaizduotės sukurta smurto scena, tai yra jo išgyvenama tikrovė. Verbalusis tekstas taip pat skelbia ikonoteksto aukštą modalumą, aprašydamas situaciją kaip iš tiesų vykstančią – t.y. tiek verbalusis, tiek vaizdinis tekstai sustiprina ikonoteksto modalumą ir neverčia mūsų juo abejoti.

Tačiau septintasis ikonotekstas yra išskirtinis ne tik dėl to, jog įsivaizduojami dalykai turi aukštą arba tiesioginį²² modalumą. Įdomu ir tai, jog tiek Boj, tiek smurto scenos vaizdai turi ir aukštą, ir žemą/nepatikimą²³ modalumą vienu metu. Nepaisant to, jog berniukas yra vaizduojamas periferijoje, jis – atsiduria pirmame plane, optiškai arčiau žiūrovo. Tai viena iš priežasčių, kodėl Boj vaizdas įgyja aukštą modalumą. Kita priežastis yra ta, jog smurto vaizdas yra neįmanomas be berniuko, kadangi jis yra vaiko vaizduotės sukurtas. Kaip pastebi Nikolajeva ir Scott, „while the verbal story is often told from a child’s point of view presenting events as true, the details in pictures may suggest that the story takes place in the child’s imagination“ (2001: 174). Nepaisant to, jog Boj vieta periferijoje ir verbalus tekstas stengiasi skaitytoją įtikinti smurto scenos tikrumu, tokios detalės kaip liepsnojantis tėvo kūnas, intensyvios, toniškai išskirstytos šiltos spalvos, gaisro įvaizdis ir kt. kuria šio vaizdo siurrealumą. Taip smurto scena įgauna žemą modalumą. Tačiau, anot van Leeuwen (*op. cit.*, 167), spalvos ryškumas, niuansuota spalva, spalvos ir tonų moduliacijos bei diferenciacija, foninė artikuliacija ir t.t. kuria aukštą vizualinį modalumą. Modalumas visada sumažėja sumažėjus vizualinei artikuliacijai (*ibid.*). Visos šios vizualinės raiškos formos yra pastebimos ir smurto scenoje. Todėl galima teigti, jog vienu metu ši scena turi tiek aukštą, tiek žemą modalumą. Siekiant apibrėžti centre esančio svarbiausio vaizdo elemento, smurto scenos, modalumą, jį vis dėl to būčiau linkusi apibūdinti aukštu ir subjektyviu vizuali modalumu. Šis apibūdinimas pabrėžia ir vaizdo priklausomybę nuo kitų ikonoteksto elementų (Boj), ir jo nepriklausomybę bei svarbą ikonoteksto erdvinėje kompozicijoje.

Nepaisant to, jog smurto akimirka vaizduojama kaip vaiko vaizduotės vaisius, negalima teigti, kad smurtas šeimoje neegzistuoja naratyvo tikrovėje. Toks Boj įsivaizdavimas kyla iš tikrų išgyvenamų emocijų, girdimų garsų ir patiriamos baimės. Pirmiausia fizinio smurto įvaizdis yra sukuriamas naudojant dydžiu išreiškiamą kontrastą tarp mamos ir pikto vyro. „Lille Mamma blir så liten“ (p. 14), papildo vaizde matomą, sulyg pikto vyro kumščiu lygią mažytę, gležną motiną. Nelygių jėgų tarp mamos ir pikto vyro įspūdį pabrėžia vaizde kuriamas judesys – mama nublokšta stiprios jėgos pakyla į orą, jos kojos nesiekia žemės. Plastiškos linijos, iliustruojant mamos rankas, ir ore besiplaikstantys plaukai kuria bejėgiškumo jausmą, taip sustiprinant Pikto vyro jėgos įvaizdį bei formuojant viso ikonoteksto vaizdo dinamiškumą. Nepaisant to, jog visas Pikto vyro veide ir kūno kalboje matomas pyktis ir pagieža nukreipti tik į mamą, jis paveikia ir kampe kaip ežiukas

²² -(angl. *indicative modality*), kuris vaizduoja reprezentuojamus dalykus kaip tiesą (Nikolajeva, Scott, 2001: 175).

²³ -(angl. *dubitative modality*), kuris verčia suabejoti reprezentuojamų dalykų skelbiama tiesa (*ibid.*).

susirietusį sūnų. Fone pastebimi ne tik liepsnos liežuviai, bet ir anksčiau paminėtas kraujuotų žmogaus kūno dalių motyvas, primenantis raumenis. Šis elementas ne tik sustiprina visose tėčio figūrose matomą išsitempusių raumenų vaizdą, bet ir dar kartą byloja apie fizinį smurtą ir skausmą. Taip pat taip yra kuriamas vizualusis smurto simbolis, kurio mažiau pažengęs skaitytojas gali ir nesuprasti.

Boj kalba šiame ikonotekste pradeda „trūkinėti“, nebėra rišli: „Pappa. Pappa. Ba ba ba ba. Ba ba ba ba.“ (p. 14) Tai dar kartą pabrėžia vaiko patiriamą stiprią psichologinę traumą. Kalbėdama apie intensyvios situacijos liudytojams būdingą kalbą, Mørk teigia (Leivestad, 2015), „vi kan si at språket kollapser under sterke traumer.“ Pati trauma įgauna materialią išraišką. Mørk teigia, kad tyla tarp žodžių identifikuoja kažką, kam apibūdinti liudytojas neranda žodžių (*ibid.*).

Ikonoteksto verbalioje kalboje atsiranda daug su ugnimi susijusių vaizdų: „Sinna Man brenner i gangen. <...> Alt blafrer og revner. <...> Slokk brannen“ (p. 14). Šeimos namas tekste apibūdinamas kaip popierinis. Pasitelkiant ypač degios medžiagos įvaizdį sustiprinamas liepsnojančių namų įvaizdis. Viską nusiaubiančio gaisro įspūdį kuria ir kituose ikonotekstuose ore tyrančio, dusinančio suodžių ir pelenų kvapo įvaizdžio pakartojimas: „Sot og aske. Grå sot og aske. Gråt, og sot og aske.“ (p. 19). Ugnies vaizdą pagyvina ir intensyvios šiltų tonų spalvos, bei fono linijos, primenančios ugnies liežuvių.

5.5. Sudegę namai

Paveikslėlių knygos *Sinna Mann* kulminacinėje akimirkoje vaizduojama smurto scena labai netikėtai pakeičiama nauju ikonotekstu, vaizduojančiu Boj linksmai žaidžiant su besišypsančiu baltu pudeliu. Toks staigus pokytis vizualioje ir verbalioje kalboje kuria stiprų kontrastą su prieš tai buvusiu ikonotekstu. Šis pasikeitimas vizualiaame naratyve taip pat susijęs su naratyvo anachroniškumu.

Devintasis ikonotekstas (p. 16-17) yra naratyvinio laiko paralepsė²⁴ (angl. *paralepsis*), t.y. „a secondary narrative the time which is independent of the time in the primary story“ (Nikolajeva, Scott, 2001: 167). Šis, į pagrindinį pasakojimą tartum įklijuotas antrinis naratyvas, yra kuriamas tiek verbaliosios, tiek vizualiosios kalbos. Svarbu tai, kad vaizdinė kalba vis dėl to „užsimena“ apie pagrindinį naratyvo laiką, kairiajame ikonoteksto vaizde vaizduodama kraujuotus žmogaus kūno darinius. Šiame kontekste atotrūkio nuo pagrindinio istorijos laiko jausmas sustiprinamas ir aiškiu judesiu iš kairės į dešinę, kuris taip pat iš dalies kuria vaizdinei kalbai nebūdingą temporalumą. Devintasis ikonotekstas sustiprina anksčiau aptartos vaizduotės galią, nes šis vaizdas yra Boj mintyse gimstantis. Kaip pastebi Nikolajeva ir Scott (*ibid.*), paveikslėlių knygoje aprašomai įsivaizduojamai kelionei (o šis vaizdas ir primena kelionėje patiriamą nuotykį)

²⁴ Vienas iš naratyvo anachroniškumo tipų, kai papildomas nepriklausomas naratyvas įterpiamas į pagrindinio naratyvo laiką.

būdingas paraleptinis temporalumas, kadangi tokia kelionė negali būti „patalpinta“ į trumpą pagrindinio naratyvo akimirką. Taip pat šis ikonotekstas veikia kaip naratyvo pasakojimo tempo sulėtinimas – ankstesniojo ikonoteksto kurtas nebepakeliamas dramatismas, pastebimas tiek vaizdinėje, tiek verbalioje kalboje (berniuko kalba pradeda „trūkinėti“ dėl nebevaldomos pasakojimo įtampos), šiame ikonotekste yra sumažinamas, leidžiant skaitytojui/žiūrovui atsikvėpti.

Vizualios gramatikos požiūriu, vienas įdomesnių knygos ikonotekstų yra vienuoliktasis (p. 20-21), vaizduojantis namų erdvę po patirto smurto. Visas dviejų lapų ikonotekstas padalinamas į dvi lygias dalis, tačiau šios nėra viena nuo kitos ryškiai atskirtos. Jas jungiantis vaizdinis elementas yra didelė nėriniais papuošta servetėlė, kaip jau pastebėta anksčiau, simbolizuojanti mamos rūpestį ir meilę. Įdomu tai, jog artėjant Piktam vyrui vaizdų kalboje nuolatos pastebimas pasikartojantis laikrodžio vaizdas, o Piktam vyrui pasitraukus, išryškėja nėrinių simbolis.



Iliustracija nr. 6. Vienuoliktasis knygos ikonotekstas. Dahle, Gro ir Sven Nyhus Sinna Mann (2003: 20-21).

Nepaisant to, jog nėrinių simbolis tartum apjungia dvi ikonoteksto erdves, mamos nugaros linija jas tuo pat metu aiškiai atskiria. Taip vizualiai sustiprinamas Boj vienatvės jausmas. Mamos visas dėmesys, kaip ir pirmame ikonotekste, sutelktas ties tėčiu. Ikonoteksto žodinis tekstas taip pat pabrėžia tėčio svarbą: „Boj fins ikke. Mamma fins ikke. Pappa er alt som fins.“ (p. 21) Pasitraukus Piktam vyrui, tėtis vėl virsta tėčiu, tik nebe linksmu, kaip pirmame ikonotekste, o besigailinčiu, raudančiu ir kenčiančiu (dešimtas ikonotekstas, p. 18-19). Siekiant susprinti patirto smurto padarinius, Nyhus sukuria „suskilusios“ erdvės pojūtį. Sužalotos namų erdvės ir veikėjų vidinės būsenos pojūtį stiprina krėslas ir kibiro su vandeniu vaizdinis elementas. Nyhus, pasitelkdamas koliažo techniką, iš mažų, aštriomis briaunomis iš popieriaus iškirptų skiaučių sulipdo fotelį. Suskilęs kibiras su vandeniu taip pat pabrėžia emocinio nestabilumo jausmą.

Verbalioji ir vaizdinė kalba vienuoliktajame ikonotekste daugeliu atveju yra simetriška. Nepaisant to, ji simetriška ne visais atžvilgiais. Atskiri įvaizdžiai gali kurti skirtingus ryšius tarp

vaizdinio ir žodinio teksto, pavyzdžiui, paveikslų įvaizdis šiame ikonotekste. Apie ant sienos kabančius paveikslus trumpai užsimena žodinis tekstas: „Etterpå er det så stille som bildene på veggen stille“. Tuo pat metu vaizdinėje kalboje atsiranda trijų paveikslų vaizdas: du didesni ir vienas mažas. Paveikslai, kaip ir pirmame ikonotekste žuvytės, simbolizuoja šeimą. Didesnis tamsus paveikslas – tėvo simbolis, juodas su oranžine – mamos, ir mažiausias, oranžinis – Boj. Tai, jog mamos ir Boj paveikslai yra oranžiniai patvirtina apie smurto patirtą žalą. Paveikslų ir žuvyčių įvaizdžiai, simbolizuojantys tą patį, kuria pasikartojantį vaizdų kalbos vidinį ritmą. Ant sienos matyti, jog čia būta ir ketvirto paveikslo, Pikto vyro, kuris šiuo metu išnykęs, tačiau pastebimos jo buvimo žymės. Nepaisant to, jog tai, kad tas pats paveikslėlių simbolis yra vaizduojamas abiejose ikonoteksto kalbose, reiškia, kad abi kalbos yra simetriškos, negalime paneigti, jog vizuali kalba yra ypač svarbi suprantant įvaizdį. Tokiu atveju tarp dviejų kalbų veikia *išplėtojantys ryšiai*, kai vaizdas aiškiai dominuoja ir perteikia didesnę dalį reikalingos informacijos (Nikolajeva, Scott, 2001). Galima būtų teigti, kad vienu metu ryšiai tarp tekstų gali būti skirtingi – ir simetriški, ir išplėtojantys.

Vienuoliktojo ikonoteksto pirmajame plane – Boj vaizdas. Jis pasislėpęs po stalu, padengtu staltiese. Ant stalo, virš Boj galvos, pastatytas neproporcingai didelis stiklinis ąsotis, kuris taip pat yra ikonotekstuose dažnai pasikartojantis nestabilumo, nerimo įvaizdis. Boj rankos sukryžiuotos, kompozicinėje horizontalėje dalinai kuriant vizualią distanciją ir atskirtį su žiūrovu. Žiūrovas mato tik dalį Boj veido. Dryžuoti marškinėliai ir stalo su staltiese kuriamas erdvinis įrėminimas kuria uždaros erdvės ir kalinio įvaizdį. Su Boj vaizdu susijusi ikonoteksto žodinio ir vaizdinio teksto priešprieša. Žodinėje kalboje akcentuojamas mamos raginimas niekam neprasitarti apie tai, kas vyksta namuose: „For det er hemmelig hemmelig, og vi har det så fint, så fint. Det sier Mamma.“ (p. 21) Čia pastebimas įdomus vaizdinis sprendimas – būtent tada, kaip rašoma, jog mama prašo Boj niekam nesakyti apie situaciją namuose, iliustratorius pasirenka vaiką vaizduoti pirmame plane, žvelgiantį į žiūrovą. Kaip ir knygos viršelyje, čia atsiranda reiklusis vaizdas (angl. *demanding image*). Tokiu būdu Boj nepratardamas nei žodžio, liudija apie namuose patiriamą smurtą. Tarp dviejų ikonoteksto modalumų veikia *prieštaraujantys ryšiai* (Nikolajeva, Scott, 2001), tokiu būdu sukuriant teksto ironiją. Horizontalusis kampas tarp žiūrovo ir vaizdinio reprezentanto (Boj erdviniu požiūriu yra arčiau žiūrovo, nei tėtis su mama) kuria mažą socialinę distanciją ir intymumą tarp vaizdinio reprezentanto ir žiūrovo. Vertikalusis kampas, kaip ir knygos paratekstuose, kuria žiūrovo galios persvarą prieš vaizdinį reprezentantą, kuris pasikeičia vėlesniuose ikonotekstuose.

5.6. Laiškas karaliui

Antrojoje knygos dalyje pastebimas ryškus kolorito pokytis. Šiltų tonų spalvos pakeičiamos šaltomis – mėlynos spalvos tonais, kurie dažniausiai kuria nuotaikos giedrumą ir ramybę (Moya, Pinar, 2008: 1616). Mėlyna yra ir lauko, už namų esančios saugios erdvės spalva. Kitas svarbus pasikeitimas antroje knygos dalyje – išnyksta pirmoje dalyje itin dažna kompozicinė metafunkcija – vaizdo įrėminimas. Kaip teigia Moya ir Pinar, „the lack of frames creates an intersemiotic compositional cooperation between the visual and verbal modes, which mesh with each other and give the tales a sense of visual and written unity (*ibid.*, 1615).” Taigi antrosios knygos dalies erdvė yra apjungianti visus vaizdinius elementus ir skelbianti ramybės zoną, harmoniją bei viltį.

Šioje knygos dalyje atsiranda trys nauji veikėjai – kaimynė, kaimynės šuo ir karalius. Pagaliau Boj ištrūkus iš namų zonos, tryliktame ikonotekste (p. 24-25) berniukas atsiranda ikonoteksto centre. Boj veide ir delnuose pastebima itin ryški raudona spalva, bylojanti apie patirtą smurtą ir kurianti akivaizdų kontrastą su fone esančia mėlyna. Iliustracijoje pasitelkiant ramesnius mėlynus tonus yra papildomas žodinis tekstas „Ute er alt spent“ (p. 24). Ikonoteksto dešinėje, kaip nauja informacija, pastebima kaimynės figūra. Kaimynė domisi ir klausia Boj, ar viskas yra gerai. Įdomu tai, jog nepaisant to, jog Boj nesugeba ištarti žodžio, berniukas supranta, jog moteris viską žino ir mato. Interpretuojant moters figūrą, galima panaudoti Anita Kiili sukurtą to paties pavadinimo knygos ekranizaciją (2009), kurioje kaimynės personažą įgarsina pati Gro Dahle. Šis dviejų medijų ir įvairių modalumų vienas kito papildymas atskleidžia įdomią kaimynės interpretacinę galimybę. Iš dalies moters personažas turi tam tikrą metafikcinį bruožą – kaimynė galėtų būti suprantama kaip pati knyga ir literatūra. Žodinis ikonoteksto tekstas šiame kontekste suskamba ypač prasmingai: „Hun vet om Boj. Og Boj vet at hun vet, for damen har brillen som ser veldig godt. Det er veldig sterke brillen med veldig tykt glass“ (p. 25). Knygoje apibrėžiama knygos funkcija – suprasti vaiką, jį išklausyti ir būti jo pusėje. Taip pat svarbu pastebėti, jog metafikcija leidžia atkreipti skaitytojo dėmesį į pasakojimo fikcionalumą. Taigi intermedialios transformacijos procese gali būti aktualizuojamos naujos paveikslėlių knygos naratyvo reikšmės.

Baltas pudelis yra svarbus antrosios knygos dalies veikėjas, Boj draugas, kuriam vieninteliam berniukas nebijodamas atsiveria. Jis taip pat paskatina Boj parašyti laišką karaliui, kuris aukštyrų kojom apverčia šeimos kasdienybę. Į Boj ir šuns santykį galima būtų žvelgti iš draugystės ir emocinio ryšio perspektyvos, tačiau svarbu pastebėti ir tai, jog dažniausiai vaikų literatūroje atsirandantys veikėjai gyvūnai yra būdas išvengti socialinio statuso, lyties, išvaizdos ir kitų aspektų būdingų, tarkim vaizduojamam žmogui. Šuo iš dalies padeda sukurti veikėjo ir naratyvo neutralumą. Šis naratyvo neutralumas taip pat kuriamas kitomis verbaliomis priemonėmis, kaip antai Boj vardas norvegų kalboje yra neegzistuojantis, mama ir tėvas vadinami Pappa ir

Mamma iš didžiųjų raidžių, neminint jų vardų. Visa tai kuria istorijos neutralumą, siekiant sustiprinti požiūrį, jog ši knyga nėra vieno konkretaus vaiko išgyvenama istorija, tačiau daugelio vaikų, kurie namuose taip pat patiria psichologinį ir fizinį smurtą. Tai, jog Boj parašydamas laišką, išgelbėja savo šeimą, suteikia vilties ir padrąsinimo jauniems skaitytojams, kurie netiesiogiai raginami nebijoti ir prabilti apie patiriamus išgyvenimus.

Laiškas karaliui yra simbolinis knygos įvaizdis, jis ne tik yra atviras liudymas, apie tai, kas vyksta šeimoje, bet ir asmeninės patirtos traumos analizavimas. Boj, parašydamas laišką, ne tik pirmą kartą vaizduojamas kaip galios turintis, bet ir kaip sąmoningas individas apmąstantis asmenines patirtis. Knygoje vaizduojamas veikėjo sąmoningėjimo procesas – iš tylios aukos jis tampa aktyviu liudytoju. Vaikas vis dėlto nėra galios neturintis, atvirkščiai, jis yra vienintelis iš tiesų galingas knygos veikėjas. Svarbu ir tai, ką pastebi Ommundsen (Nordahl, 2008): „I dagens barnebøker må barna for eksempel ta ansvar når de voksne svikter sin tradisjonelle voksenrolle“. Tai pastebima ir *Sinna Mann*, kadangi mamai neišdrįsus prabilti, vienintelis, kuris aiškiai įvardina situaciją namuose yra vaikas. Nepaisant to, jog knygoje vizualioji kalba yra dominuojanti, verbalusis tekstas laiško kontekste yra kertinis – tai, ką mes matome iliustracijose, pagaliau yra atvirai ir konkrečiai įvardinama žodžiais - „Pappa slår“ (p. 28). Šis kertinis sakinyss pabrėžia žodinio teksto apibrėžtumo galią, apibendrinant vaizdus.

Penkioliktoje ikonotekste (p. 28-29) Boj vaizduojamas dešinėje, žiūrovo akių lygmenyje, suteikiant vizualiajam reprezentantui tokią pat galią kaip ir žiūrovo. Boj figūra medyje kontrastuoja su kairėje esančiu namu – matomas aiškus skirtumas tarp aštrių namo sienų ir apvalių medžio šakų, reiškiantis ne tik fizinį, bet ir emocinį Boj išsivadavimą iš jį supančių namų fizinių bei emocinių sienų. Taip pat apvalios formos kuria saugumo jausmą. Boj žvilgsnis į dešinę, peržengiant naratyvo ribas, yra itin svarbi ikonoteksto dalis. Trylikto ikonoteksto (p. 24-25) verso Boj vaizduojamas susigūžęs ir besislepiantis už šakos, tuo tarpu penkiolikto ikonoteksto recto Boj atviru kūnu, ištiestom rankom vaizduojamas pasisukęs ir žvelgiantis į dešinę, t.y. naują simbolizuojančią kompozicijos erdvę. Kaip pastebi Nikolajeva ir Scott (2001: 151), „secure page for verso and adventure page for recto. This is not an absolute rule but quite often the verso establishes a situation, while recto distracts it; the verso creates a sense of security, while the recto brings danger and excitement.“ Vizualioji kalba žiūrovą įtikina, jog Boj pagaliau, peržengęs namų erdvę, išdrįsta leistis į nuotyki, bandant pakeisti namuose patiriamą situaciją. Apvalios medžio šakos, suteikdamos vizualų saugumo pojūtį, patvirtina, kad net jei ir nusprendamas rašyti laišką Boj atveria naują nesaugią nuotykių erdvę, ši erdvė yra vis tiek saugesnė nei esanti namuose.

Sinna Mann knygos antroje dalyje pastebimi elementai iš norvegų tradicinių pasakų. Pirmoje knygos dalyje pasakojama iš realistinės perspektyvos, pasakojimo erdvė yra mūsų realybei artima, tuo tarpu antroji knygos dalis primena pasaką. Naratologiškai žvelgiant, toks naratyvo

erdvės ir laiko pakeitimas pirmiausia pasitarnauja pagrindinio veikėjo kūrimo procese, tačiau taip pat pakeičia skaitytojo emocinį registrą, t.y. iš pradžių į istoriją žvelgęs realistiškai, besibaiminančiai, dabar jis gali jausti nostalgiją, viltį ir ramybę. Taigi galima teigti, jog *Sinna Mann* knygoje kuriami du skirtingi emociniai pasauliai, vienas kitą papildydami sukuriantys išbaigtą ir turtingą naratyvo emocinį spektrą.

Dahle, kalbėdama apie *Sinna Mann* neslepia, jog knygos pasakojimui įtakos turėjo ir tradicinės norvegų sagos:

På ytan var det en saga, en sorts Askeladden-saga om kampen mellan den lilla och den stora, David mot Goliat, Askeladden mot trollet, en klassisk och välkänd utgångspunkt. Jag skapade berättelsen som en metafor. Barnet hör sagan och ser pojken och trollet, ser pojken få hjälp av kungen och vinna, den vuxne ser en annan historia med psykologisk undertext (Dahle 2013b: 106).

Antroje knygos dalyje vaizduojama gamta ir gyvūnai, kaip ir daugelyje tradicinių pasakų yra pagrindinio veikėjo pusėje, padedant jam įveikti kliūtis arba nugalėti priešą. Pasakos ir fantastikos įspūdis yra ypač sustiprinamas verbalios ikonotekstų kalbos – medžiai ir gyvūnai yra personifikuojami: „hunden lytter“, „treet lytter med hvert eneste blad og bærer“, „hvisker treet i vinden“, „Skriv et brev, sier hunden“ (p. 26).

Čia taip pat pastebimas pokytis knygoje aprašome garse – ne Boj yra atidžiai besiklausantis, bet kiti klausosi jo. Tai dar labiau sustiprinama karaliui pirmiausia kreipiantis į Boj, o ne į tėvus.²⁵ Tokiu būdu Boj naratyvo kontekste įgauna balsą ir erdvę bei galią prabilti. Pasakos įspūdį sustiprina karalius ir laiškas – kaip ir pasakoje, taip ir šioje paveikslėlių knygoje pasirodydamas karalius padeda Boj nugalėti Piktą vyrą, primenantį trolius pasakose. Norvegų pasakose dažnas akmens virsmas troliu primena ir tėčio virsmą Piktų vyru, kuris viso naratyvo kontekste yra aktyviai vaizduojamas vizualioje kalboje. Taip pat paskutinysis ikonotekstas turi optatyvinį modalumą²⁶, kadangi ikonotekstas gali būti suprantamas kaip Boj noras.

Knygos antroji dalis yra kupina pasakai būdingų elementų pastebimų tiek verbalioje, tiek vizualioje ikonotekstų kalboje. Šie elementai sukuria paralelinio, greta esančio ir saugaus pasaulio įspūdį, kuriame Boj – turi ypatingos galios. Autoriai subtiliai kombinuoja dvi iš principo labai skirtingas naratyvo erdves (angl. *setting*) – realistišką namų erdvę, kuri akcentuoja ribotą ir apibrėžtą vaiko pasaulio pažinimą, ir pasakišką už namų sienų matomą erdvę, kurioje vaikui atsiveria naujas ir viltingas pasaulis. Namų erdvė siejama su stagnacija, tuo tarpu už namų esanti erdvė su pokyčio galimybe. *Sinna Mann* gali būti perskaitoma ne tik kaip realistinė knyga apie

²⁵ Kaip pastebi Bjorvand (2010:226), tokiu būdu autoriai išreiškia visuomenės kritiką – vaikai dažnai yra pamiršami ir negauna tokio išskirtinio dėmesio, kaip jų smurtą patyrę tėvai.

²⁶ - (angl. optative modality) – modalumas išreiškiantis geismą.

namuose patiriamą smurtą, bet ir kaip pasaka, kurioje pagrindinis veikėjas Boj, paraginas gyvūnų ir gamtos leidžiasi į nuotykių siekiant nugalėti Piktą vyrą arba pabaisą, tūnančią tėtyje.

Išvados

Gro Dahle ir Svein Nyhus paveikslėlių knygos nagrinėjimui pasitelkta socialinės semiotikos pasiūlyta vaizdų gramatika bei Nikolajevos ir Scott žodžio ir vaizdo tarpusavio ryšio tipologija atvėrė naujas ir netikėtas *Sinna Mann* knygos interpretacines galimybes. Daugeliu atveju žodžio ir vaizdo ryšys yra simetriškas, tačiau dažnai pastebimi ir kiti santykiai, kaip antai, išplėtojantis arba prieštaraujantis tarpusavio ryšys, kuriantis ikonoteksto ironiją.

Analizuoti paveikslėlių knygos paratekstai yra intergrali *Sinna Mann* dalis. Knygos priekinis viršelis ir pavadinimas formuoja skaitytojo lūkesčius bei kviečia būti naratyvo dalimi. Tokių vaizdinių įrankių kaip šrifto forma ir dydis, spalva, reikliojo vaizdo naudojimas iš anksto skaitytojui leidžia spėti, apie ką bus pasakojimas. Galinis knygos viršelis atveria dvigubą naratyvo pabaigos galimybę. *Sinna Mann* paveikslėlių knygos paratekstai yra integrali viso pasakojimo dalis, savaime kurianti reiškes, simbolius, skaitytojo lūkesčius bei santykį su juo.

Sinna Mann knygos ikonotekstuose randamos tuščios vietos verbaliame arba vizualiame tekste yra užpildomos vienos iš ikonoteksto kalbų, arba paliekamos skaitytojui. Kadangi, skaitytojais šį „korėtumą“ užpildo pasitelkdami savo kultūrinį bei emocinį intelektą, galimos daugybė to paties teksto perskaitymo galimybių. Tiek skaitytojais vaikai, tiek suaugę *Sinna Mann* knygos pasakojimą supras nevienodai. Knygoje gali būti pritaikomas tiek mimetinis, tiek simbolinis teksto perskaitymo būdas. Šioje paveikslėlių knygoje kuriama dviguba komunikacija su skaitytoju leidžia *Sinna Mann* priskirti ribas peržengiančiai literatūrai (angl. *crosswriting*).

Dahle ir Nyhus knygoje pastebimas naratyvo padalinimas į dvi dalis susijusias su erdve namuose bei už jų ribų. Šis padalinimas kuriamas šiltos spalvų paletės pakeitimu šaltomis. Taip pat antrojoje knygos dalyje skaitytojas galutinai įtikinamas, kad pagrindinis veikėjas yra Boj, priešingai nei pirmoje pasakojimo dalyje, kurioje visas dėmesys yra sutelktas ties tėvu arba Piktu vyru. Antroje naratyvo dalyje pasitelkiant erdvinę kompoziciją Boj, anksčiau vaizduotas kaip galios neturintis, apibūdinamas kaip vienintelis iš tiesų galingas. Taip pat galima kalbėti apie pagrindinio personažo vaiko sąmoningėjimo procesą, kai iš aukos virstama į atvirai smurtą liudijantį bei savo patirtą traumą apmąstantį individą.

Tiek žodinėmis, tiek vaizdinėmis priemonėmis naratyve subtiliai kuriamos dvi, vienos kitai priešingos erdvės – realistinė namų ir pasakiška lauko. Realistinė namų erdvė kuriama pasitelkiant neutralią pasakotojo perspektyvą ir ypač vaizdinėje kalboje matomus realistinius, kartais net natūralistinius piešinius. Tuo tarpu fantastinė erdvė kuriama žodinio teksto, kuriame pasitelkiama personifikacija. Toks dviejų viena kitai prieštaringų erdvių derinimas išbaigtame knygos naratyve liudija apie autorių novatoriškumą ir profesionalumą. Tačiau vis dėl to vizualioji ikonotekstų kalba yra aktyviausiai kurianti ir atskirianti šias dvi erdves.

Sinna Mann ikonotekstų kompozicijose pastebimas judesys tarp vaizdinių elementų, šių elementų kontrastas dydžiu, vaizdinių elementų nuolatinis pasikartojimas, kuriant naratyvo simbolius, leidžia išsamiau kalbėti apie iliustracijos, kaip netemporalios meno rūšies, naratyvumą. Nepaisant to, išsamesniam šio naratyvumo bei verbalios kalbos naratyvo nagrinėjimui būtų naudinga pasitelkti ir naratologinį požiūrį, padedantį identifikuoti tokius naratyvo elementus kaip fokusuotę, pasakotojo perspektyvą, pasakojimo tempą ir kt. Tolimesnėse šios paveikslėlių knygos analizėse būtų naudinga derinti vaizdų gramatiką, Nikolajevos ir Scott tipologiją bei tradicinę naratologiją. Taip pat galima ir *Sinna Mann* knygos kinematografinės adaptacijos (rež. Anita Killi, 2009) intermediali analizė.

Sammendrag

Utgangspunktet for denne oppgaven er ønsket om å arbeide med en moderne bildebok. I denne oppgaven undersøker jeg «Sinna Mann» (2003), en bildebok av Gro Dahle og Svein Nyhus som har fått mye medieopmerksomhet siden den handler om en liten gutt Boj som er vitne til vold i hjemme. Mange mente at boka var for sterk og vanskelig for barn, mens andre argumenterte at det var viktig at den tok opp et tabu-tema som kan hjelpe til med å begynne en bredere diskusjon i det norske samfunnet. Derfor finnes det mange undersøkelser som setter fokus på «Sinna Mann» i et psykologisk eller ideologisk perspektiv, men det mangler en nærmere undersøkelse på bokens estetikk.

I denne oppgaven analyserer jeg «Sinna Mann» fra et sosiosemiotisk perspektiv på multimodalitet og problemstillingen min lyder slik: hvordan fungerer multimodaliteten i en moderne bildebok «Sinna Mann»? Bildeboken består av en kombinasjon av to ulike semiotiske ressurser, verbalt og visuelt språk som fungerer på helt forskjellige måter og det er i møtet mellom dem at bildebokas estetikk skapes. I analysen min gransker jeg nærmere forholdet mellom de to modalitetene. Derfor bruker jeg Nikolajeva og Scotts typologi som hjelpemidler til med å identifisere forskjellige typer av forholdet mellom tekst og bilder. Hovedinteressen min er å analysere hvordan samspillet mellom verbalteksten og visuelt språk skaper en mening. Jeg setter også en stor pris på en undersøkelse av bokens visuelle språk og her bruker jeg en sosiosemiotisk teori om visuell representasjon inført av Kress og van Leeuwen (1996) som kalles visuell grammatikk.

Jeg begynner analysen med et nærmere blikk på bokens paratekster (tittel og omslag, forsideblad, tittelside og bakside osv.). Denne undersøkelsen avslører spennende funksjoner av paratekster; fortellingen kan begynne på bokas omslag, de teksten blir presentert og kommuniserer med den impliserte leseren. Det er også viktig å nevne at baksiden av omslaget til «Sinna Mann» skaper et inntrykk på en dobbel avslutning av boka. Videre i analysen undersøker jeg bokas ikonotekster med hjelp av visuell grammatikk og allerede nevnt typologi av Nikolajeva og Scott. Den nøye undersøkelsen av ikonotekstenes komposisjoner gjør det også mulig for oss å identifisere strukturen til illustrasjoner og det hjelper å forstå visuelle symboler. Resultatene av et tekst-bilde forhold viser at de to semiotiske ressurser i «Sinna Mann» kan betegnes som symmetriske (verbale og visuelle fortellinger i prinsippet sier det samme). Likevel kan dette forholdet kan betegnes som kompletterende, ekspanderende eller kontrapunktisk.

Jeg er også interessert i på hvilken måte bildeboken «Sinna Mann» henvender seg til voksen- og barneleseren; hvordan fortellingen skaper en dobbel kommunikasjon med den impliserte leseren og hvordan det fungerer. Det kommer an på hvordan ord og bilder fyller hverandres tomme plasser,

men noen ganger er det den impliserte leseren som må fylle disse tomme plassene. Det betyr at det er et stort rom for leserens fortolkning. Siden både barn og voksne forstår den samme teksten på en forskjellig måte, kan vi si at «Sinna Mann» er et perfekt eksempel på allealderslitteratur.

Denne undersøkelsen lykkes med å styrke vår forståelse av en moderne bildebok hvor samspillet mellom to ulike modaliteter skaper en kompleks sammensatt fortelling. Den visuelle grammatikken og tekst-bilde analysen kan vellykket brukes ved analysering av bildebøker.

Bibliografija

Literatūros šaltiniai

Dahle, Gro & Svein Nyhus. (2003). Sinna Mann. Oslo: Cappelen.

Haller Bent, Dorte Karrebæk. (2001). *Ispigen*, Høst & Søn., København.

Mokslinė literatūra

Andersen, Per Thomas, Mose, G., & Norheim, T. (2012). *Litterær analyse: En innføring*. Oslo: Pax Forlag.

Barthes, Roland. (1974). *S/Z*. New York: Hill & Wang.

Beckett, Sandra L. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. New York & London: Routledge.

Beckett, Sandra. L. (2001). „Parodic Play with Paintings in Picture Books”. *Children's Literature*, 29, pp. 175-195.

Birkeland, Tone og Frøydis Storaas. (1993). *Den norske biletboka*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen akademisk forlag.

Bjorvand, Agnes-Margrethe. (2010). "Do sons inherit the sins of their fathers?: An analysis of the picturebook *Angry Man*". *New directions in picturebook research*. Red. Colomer, Teresa, Bettina Kümmerling-Meibauer og Cecilia Silva-Díaz. New York, p. 217-231.

Dalton, B., & Proctor, C.P. (2008). „The changing landscape of text and comprehension in the age of new literacies”. In J. Coiro, M. Knobel, C. Lankshear, & D.J. Leu (Eds.), *Handbook of research on new literacies*. Mahwah, NJ: Erlbaum, p. 297–324.

Danytė, Milda. (2010). „Tarp teksto ir vaizdo: šiuolaikinio iliustruoto romano pavyzdžiai“. *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. T. 11, p. 81–90.

Eidslot Fiske, Ine. (2016). *Med barnets blikk*. Masteroppgave, Universitet i Oslo i: Digitale utgivelser ved UiO, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/51972/Med-barnets-blikk.pdf?sequence=5> (paskutinį kartą tikrinta 2017-04-03).

Fosse, Jon. (1997) „All-allder-litteratur“, *Dagbladet* p.38, Norge, 2. oktober.

Genette, Gérard. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Išversta Lewin, Jane E. ir Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press.

Hallberg, Kristin. (1982). "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen," *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3-4, p. 163-168.

Halliday, Michael and Christian M.I.M. Matthiessen. (2014). *Introduction to Functional Grammar*. Fourth Edition. London and New York: Routledge.

Hansen, André Wang. (1989). *Billedbøger. En debatbog om billedetbogen og barnet*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

- Iser, Wolfgang. (1991). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Jacobsen, Roman. (1971). *On the relations between visual and auditory signs. Selected Writings II: Word and Language*. The Hague: Mouton.
- Kascėnaitė, Auksė. (2015). *Skildring av aggresjon i norsk barnelitteratur*. Bakaluro darbas, Vilnius Universitetas, Vilnius.
- Kiefer, Barbara. (2008). „What is a Picturebook, Anyway?“. *Postmodern Picturebook: Play Parody and Self-Referentiality*, red. Lawrence R. Sipe and Sylvia Pantaleo. New York, NY: Routledge.
- Kress, Gunther, Theo Van Leeuwen. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, Gunther. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Lewis, David. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. New York: Routledge/Falmer.
- Løgstrup, K.E. (1969). „Moral og børnebøger“, red. Møller Kristensen & Ramløv, *Børne- og ungdomsbøger. Problemer og analyser*, København., p. 19-26.
- Maagaard, Cindie Aaen. (2015). „Modality“. In Key Terms in Multimodality: Definitions, Issues, Discussions, red. Nina Nørgaard. <https://multimodalkeyterms.wordpress.com/> (paskutinį kartą tikrinta 2017-05-12)
- Maagaard, Cindie Aaen. (2016). „Narrative and Narrativity.“ In Key Terms in Multimodality: Definitions, Issues, Discussions, red. Nina Nørgaard. <https://multimodalkeyterms.wordpress.com/> (paskutinį kartą tikrinta 2017-05-11)
- Michelkevičė, Lina. (2012). „Semiotika“. *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktika*, sudarytoja Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Moebius, William. (1986). „Introduction to picturebooks codes“. *Word and Image* 2, p. 141–158.
- Moebius, Willian. (1991). „Room with a View: Bedroom Scenes in Picture Books,“ *Children's Literature* 19, p. 53–74.
- Moya Guijarro, Jesús. (2008). „Compositional, Interpersonal and Representational Meanings in a Children's Narrative: A Multimodal Discourse Analysis." *Journal of Pragmatics: An Interdisciplinary Journal of Language Studies* 40.9, p. 1601-1619.
- Nikolajeva, Maria, Carole Scott. (2001). *How Picturebooks work*. New York, NY: Garland.
- Nikolajeva, Maria. (2000). *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria. (2008). „Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks“. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-referentiality*, red. Pantaleo, Sylvia, and Lawrence R. Sipe, New York (NY): Routledge.
- Nikolajeva, Maria. (2010). „Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks“. *New directions in picturebook research*. Red. Colomer, T., Kümmerling-Meibauer, B., & Silva-Díaz, C.. New York: Routledge.

Nodelman, Perry. (1981). "How Picture Books Work." *Children's Literature Association Quarterly* 1981, no. 1, p. 57-68.

Nodelman, Perry. (1988). *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens, GA: University of Georgia Press.

Schwarcz, Joseph H. (1982). *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.

Serafini, Frank. (2011). "Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts." *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 54, no. 5, p. 342-350.

Shavit, Zohar. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: the University of Georgia Press.

Sipe, L. R. (2006). „Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation“. *Children's Literature in Education*, 37(4), p. 291-304.

Sipe, Lawrence R. (1998). „How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships“. *Children's Literature in Educations*, Vol. 29, No.2.

Sipe, Lawrence R. Revisiting the Relationships Between Text and Pictures. *Children's Literature in Education* (2012) 43:4-21.

Stang, Monica K. (2014). *Hendvendelser til voksen- og barneleserne?* Masteroppgave, Universitet i Oslo, i: Digitale utgivelser ved UiO, (paskutinį kartą tikrinta 2017-03-28). https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/43398/Stang_Masteroppgave.pdf?sequence=1

Steiner, W. (1988). *The Colors of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press.

Townsend, John Rowe. (1977). *Written for Children*. London: Penguin.

van Leeuwen, Theo. (2005). *Introducing Social Semiotics*. New York, NY: Routledge.

Wall, Barbara. (1991). *The Narrator's Voice: The dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke: Macmillan

Kita literatūra

Aalto, Alvar. „An Independence Monument in Helsinki - The Olympic Stadium“. *Uusi Suomi*, November 25, 1927. Quoted in: *Alvar Aalto - In His Own Words*, Ed. Goran Schildt, Rizzoli, New York, 1998, p.64.

Dahle, Gro. (2013). "Bilderböcker som lekplats". En fanfar för bilderboken!. Red. Rhedin, Ulla, Oscar K. og Lena Eriksson. Stockholm, p. 101-119.

Leivestad, Eirik Høyer. (2015). Ondskap og barnebøker, intervju med Kjersti Lersbryggen Mørk, periskop.no, 2015-03-16. <<http://www.periskop.no/ondskap-og-barneboker/>> (paskutinį kartą tikrinta 2017-03-17).

Nyhus, Svein. (2009). „Negative rom og undertekst i en forsidetegning“. 2009-04-26, <http://sveinnyhus.blogspot.fi/2009/04/bildebokskolen-20-negative-rom-og.html> (paskutinį kartą tikrinta: 2017-04-03).

Nordahl, Marianne. (2008). „Barnebøkene som ble voksne“, intervju med Å.M. Ommundsen, Forskning.com, 2008-09-20. <<http://forskning.no/kunst-og-litteratur-barn-og-ungdom/2008/09/barnebokene-som-ble-voksne>> (paskutinį kartą tikrinta 2017-03-17).