



**TILL EN EVAKUERAD  
IGELKOTT**  
**CELEBRATING A  
DISPLACED HEDGEHOG**

**A Festschrift for  
Maria Nikolajeva**  
**Festschrift till  
Maria Nikolajeva**

**MAKADAM**

M. Lassen-Seger & M. Österlund (Red.),  
Till en evakuerad igelkott. Festskrift till Maria Nikolajeva, (s. 231-242).  
Göteborg: Makadam Förlag

© MAKADAM

**ÅSE MARIE OMMUNDSEN**  
**EVENTYR PÅ NYE VEIER**  
**Multimodale nyskrivninger av eventyr**  
**i skandinavisk samtidslitteratur**

Bildeboka har et stort potensial for å undergrave vanlige makt-hierarkier, understreker Maria Nikolajeva (2010: 169): “The two narrative levels, the verbal and the visual, allow counterpoint and contradiction between the power structures presented by words and images”. I dette essayet skal jeg undersøke hvordan makt-hierarkier undergraves når de tradisjonelle eventyrene nyskrives som multimodale tekster for nye lesergrupper. De to nyskrivningene jeg skal ta for meg, er den norske bildeboka *Skylappjenta* (2009) av Iram Haq og Endre Skandfer (denne finnes også som kortfilm), og den svenske bilderomanen *Askungens syster och andra sedelärande berättelser* (2005), på norsk *Askepotts søster og andre oppbyggelige fortellinger* (2005), av Joanna Rubin Dranger. Interessant nok er *Skylappjenta* en bildebok for ungdom, mens *Askungens syster* er en bilderoman for voksne. Forskjellen mellom tradisjonelle illustrerte eventyr og multimodale nyskrivninger i bildebokform er stor, og kun i de sistnevnte er ikonoteksten – det vil si samspillet mellom tekst og bilde – bærere av det narrative forløpet.

**Rødhette og Skylappjenta**

*Skylappjenta* er en multimodal nyskrivning av det klassiske eventyret “Rødhette og ulven” som snur opp ned på de tradisjonelle rollene i de tidligere versjonene. Som Sandra Beckett (2008: 50) påpeker i sin andre studie av Rødhette er nettopp dette eventyret sannsynligvis verdens mest populære og utvilsomt mest gjenfortalte eventyr. Becketts første Rødhette-studie, som utkom 2002, tok for seg samtidslitteraturens refortellinger av eventyret for barn. I den andre studien tar hun for seg gjenbruk (“recycling”) av dette universelle litterære ikonet i samtidens all-alder-litteratur. I min doktoravhandling, *Litterære grenseoverskridelser: Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (2010), påpeker jeg at all-alder-litteratur henvender seg til både en barnleser og en voksenleser samtidig, og ikke til den ene på bekostning av den andre (Ommundsen 2010: 66). Den første nedskrevne

## Till / for Maria Nikolajeva

versjonen av eventyret er Charles Perraults “Le petit chaperon rouge” (1697). Eventyret kan i følge Beckett (2008) leses på et plan av barneleseren, men det kommer også med ironiske vink til voksenleseren, ikke minst i moralen til slutt. Dette er egentlig ikke det jeg kaller all-alder-litteratur, men Beckett kaller det ”crossover” og hevder at eventyret om Rødhette hadde “crossover appeal” fra begynnelsen, og siden har blitt gjenfortalt for publikum i alle aldere. Andre har understreket at eventyrene opprinnelig var beregnet på et voksent publikum. I begynnelsen av 1680-årene var opplesning av eventyr på moten “ved hoffet og i de presioses salonger, og eventyrene var ikke i første hånd beregnet på barn, men på et kresent, voksent publikum” (Tønnesson 1986: 9).

Uansett voksne, barn eller begge: *Skylappjenta* er spesiell i denne sammenhengen fordi det er en bildebok for ungdom, mens de fleste andre versjonene av eventyret enten er for barn, voksne eller all-alder-litteratur for barn og voksne. Hovedpersonen er ungdom og problemstillingene boka tar opp, er spesielt aktuelle for ungdom, slik som løsrivelse fra foreldrene, søken etter identitet, selvstendighet, frihet, forelskelse. Det finnes en enorm mengde variasjoner over eventyret om Rødhette, både som nyskrivninger, adaptasjoner og litteratur der tema og motiv fra Rødhette spiller en større eller mindre rolle i et intertekstuel spill. Karakterene, kjønnsrollene, konflikten og avslutningen kan skille seg fra originalen på ulike måter: Rødhette kan være en mannlig Rødhatt (Ekman 1985), hun kan være en kaningutt som bare kan si én ting (Blake & Jakhelln 2008), og hun kan spise opp ulven (Fagerli 1995). Settingen kan være plassert i ulike kulturer, som i et afrikansk landsbymiljø, der Rødhette kan hete Makwelane og ulven kan være en krokodille (Hendriks & Grobler 2009). Men selv om det i noen av versjonene legges vekt på et seksuelt motiv, med Rødhettes seksuelle oppvåkning og overgang fra barn til voksen, er eventyret oftere for barn, voksne eller voksen og barn, enn å finne som ungdomslitteratur. Denne forskjellen viser seg ikke bare i hvilke motiv som dominerer i den enkelte versjonen, men også i bildenes fremstilling av Rødhette som henholdsvis et barn, ungdom eller voksen. En multimodal lesning er derfor nødvendig for å avklare tekstens modell-leser.

*Skylappjenta* handler om en ung jente som frigjør seg fra sin familie, og dermed blir voksen. Bildeboka snur opp ned både på det tradisjonelle aetionormativitets-hierarkiet (jfr. Nikolajeva 2010) der det er voksenormen som seirer, og på det tradisjonelle eventyrets kjønshierarki der Rødhette og Bestemor må vente på at Mannen i form av jegeren skal komme og redde dem. Skylappjenta må nettopp ikke adlyde sin mor, men må finne sin egen vei. Tematisk dreier det seg om løsrivelse fra foreldre, identitet, selvstendighet, valg, fremtidens usikkerhet og forelskelse, altså vanlig problematikk i ungdomslitteratur. I tillegg handler det om utfordringer ved å leve i to kulturer, og indirekte kanskje også om tvangsekteskap.

Forholdet mellom de ulike modalitetene er både utvidende og kontrapunktisk, men vi finner også eksempler på at forholdet er symmetrisk (jfr. Nikolajeva & Scott 2001).

Ulike detaljer i bildene fungerer som symboler og kulturelle referansepunkter som understreker at dette eventyret handler om kulturmøteproblematikk. På bokas første oppslag spiller bildene på et annet kjent eventyr, nemlig Rapunzel, idet Skylappjenta er sperret inne høyt oppe i et hus, og de lange flettene hennes strekker seg ut mot verden og friheten der ute. Sommerfuglen er et gjennomgående motiv i boka, og symboliserer friheten jenta lengter etter. Bildene der sommerfuglen opptrer i snølandskapet skaper en åpenbar intertekstuell referanse til sangen "Sommerfuggel i vinterland" av Halvdan Sivertsen. Rødhette-motivet kommer først inn på det andre oppslaget, der Skylappjenta får tredd på seg en rød lue med to skylapper på, slik at "hun bare kunne se og høre det som var rett foran henne" (Haq & Skandfer 2009: [3]). Settingen er en blanding av skog og bymiljø med sterke referanser til det norske. Fosser, fjell og snø fungerer som identitetsmarkører for norsk nasjonal identitet. Ifølge teksten bor Skylappjenta sammen med moren sin "midt inne i en høy skog" (Haq & Skandfer 2009: [1]). Bildene stiller imidlertid spørsmål ved teksten, og viser at hun bor i en bygård i murstein, og at det nok snarere dreier seg om en skog av bygårder. Dette er et eksempel på at *Skylappjenta* er en kontrapunktisk bildebok, der tekst og bilde noen ganger forteller motstridende versjoner av fortellingen (jfr. Nikolajeva & Scott 2001). Skogen er et bilde på byens "farer og fryktelige fristelser" (Haq & Skandfer 2009: [1]), som jenta har vært forsånet for ved at hun aldri har fått lov til å gå ut. Handlingen starter med at Skylappjenta endelig skal få gå ut i verden, med mat til bestemor som er blitt syk. Herfra følger *Skylappjenta* den klassiske Rødhette-fortellingen langt på vei, men skiller seg også fra denne på flere sentrale punkter. Særlig er persongalleriet et litt annet, hovedutfordringen en annen, de tradisjonelle rollene utfordres, og moralen, eller normen, er en annen.

Et eksempel på at bildene har en utvidende funksjon, er Skylappjentas pakistanske bakgrunn. Denne er ikke nevnt eksplisitt i teksten, men bildene viser at jenta har et pakistansk utseende og er kledd i pakistanske klær. I filmen snakker de urdu, så her er den kulturelle konteksten enda tydeligere. Filmen er en tolkning av bildeboka og har færre åpninger som leseren selv må fylle ut. Leserens aktive utfylling av både verbaltekst og bildenes åpninger – og evnen til å lese de to modalitetenes samspill – er en forutsetning for å forstå bildeboka. Vi ser et annet eksempel på bildenes utvidende funksjon når Skylappjenta går gjennom skogen og ikke ser det som foregår i buskene på grunn av skylappene. Her utvider bildene teksten, og viser folk som kliner i buskene, griller svinekjøtt og drikker alkohol, alt sammen kulturelle referanser som understreker kulturkonflikten



Endre Skandfer, *Skylappjenta* (2009).

mellom den norsk-pakistanske kulturen *Skylappjenta* er en del av og den norske kulturen som omgir henne.

Fargene symboliserer *Skylappjenta*'s følelser og kontrasten mellom det trygge og det farlige/truende/ukjente. Det er en gjennomgående kontrast mellom lyse klare farger og mørke, nesten svarte bilder når det truende dukker opp. Når *Skylappjenta* plukker blomster i vakre farger, forsvinner plutselig solen og blomstene blåser bort. Denne scenen er preget av multimodal redundans, og er et eksempel på et symmetrisk forhold mellom tekst og bilde. Det står eksplisitt forklart i teksten at "Vinden kom fra den mørke stemmen til onkel Chacha" (Haq & Skandfer 2009: [8]). Det er ulven som har entret scenen, i onkel Chachas skikkelse: "God dag, og hvor har du tenkt deg hen så tidlig på dagen?" (Haq & Skandfer 2009: [8]). At han er tegnet som taxisjåfør, i en "Respekt taxi" er et utvidende element i bildene, som spiller på debatten om de norsk-pakistanske taxisjåførene



i Oslo som observerer og kontrollerer norsk-pakistanske jenter. Taxien går igjen i de etterfølgende bildene som en nesten ikke synlig detalj, som et bilde på at onkel Chacha overvåker Skylappjenta og hennes møte med Normann. Normann er tegnet i klare farger, særlig blått, og det oppstår raskt varme følelser mellom ham og Skylappjenta. Normann representerer det norske. Han er fremstilt som en moderne Askeladden, som gjør hallingkast og roper: "Jeg fant, jeg fant", og refererer dermed også direkte til den norske eventyrhelten Askeladden. Som en typisk representant for norsk nasjonal identitet går han på ski, og spiser matpakke med brunost. Han serverer Skylappjenta skinkestek og sprudlevann (champagne), som i denne sammenhengen fungerer som kulturelle markører i kulturkonflikten mellom det norske og det pakistanske/muslimske.

Ulven spiller en rekke forskjellige roller i de ulike Rødhette-versjonene. Beckett (2008) peker på at han både kan spille rollen som overgriper, røver, beiler, og

### **Till / for Maria Nikolajeva**

forsmådd elsker. Tidligere versjoner av eventyret er ofte brukt som en advarende eksempelfortelling for å advare kvinner og jenter mot menn i rovdyrsikkelse, som seksuelle overgripere og voldtektsmenn. I noen versjoner er det seksuelle møtet med ulven fremstilt i konteksten en ung pike som blir voksen. Eventyret kan også være fortalt som en kjærlighetshistorie, eller rollene kan være snudd på hodet, slik at det ender med at Rødhette spiser ulven (Fagerli 1995). Når Skylappjenta kommer hjem til bestemor, og sier den klassiske replikken “ – [m]en bestemor, så store øyne du har fått”, er det onkel Chacha som ligger i sengen. Onkel Chacha fanger Skylappjenta i en koffert, og vil sende henne til “Langtvekkistan, hvor ingen ler eller danser discodans” (Haq & Skandfer 2009: [18]). Bestemor hjelper ham, og spiller derfor også rollen som ulv. Men Normann banker på døren, med hjertet i hånden, enda et eksempel på redundans, eller det Nikolajeva & Scott (2001) kaller et symmetrisk forhold mellom ord og bilde. Normann redder Skylappjenta fra tvangsutsendelse (og tvangsekteskap?), men dette er likevel ikke en tradisjonell love story der de skal leve lykkelig sammen





### ÅSE MARIE OMMUNDSEN Eventyr på nye veier

for alltid; kjæresten skal snart forsvinne ut av livet hennes. Skylappjenta brenner bokstavelig talt alle broer til familien og kulturen hun kommer fra. Selv om Normann først og fremst spiller rollen som jeger og redningsmann og er Skylappjentas første forelskelse, er ikke bildet helt entydig. På et bilde fremstilles Normanns favntak nesten som et overgrep, der han har seks krasende hender på henne. I et lite glimt kan det se ut som om han også har litt ulv i seg. Ved dette tilfellet er det ham Skylappjenta flykter fra, og selv om han altså senere redder henne fra tvangsutsendelse og kanskje tvangsekteskap, ender hun opp med å stå på egne ben til slutt. Hun klarer ikke å holde følge med ham når han har ski på, faller av skiene hans, og blir igjen alene i snøen. Skylapplua er borte, hun har allerede brent alle broer med sin gamle kultur og er blitt norsk, symbolisert ved at hun – midt i snøstormen – spiser matpakka hans, det vil si brødkiver med brunost. Så retter hun blikket fremover og går mot den store byen. Hun må klare seg selv og finne sin egen vei.

Endre Skandfer, *Skylappjenta* (2009).



## En subversiv Askepott

I Sverige har det det siste tiåret vært en tendens til å utgi politisk-feministiske bilderomaner for voksne (Ommundsen 2010: 158). I bilderomanen *Askungens syster och andra sedelärande berättelser* presenterer Joanna Rubin Dranger tre ulike multimodale nyskrivninger av det klassiske eventyret om Askepott. Alle tre snur opp/ned på de klassiske kvinneportrettene i dette populære eventyret, og problematiserer bildets makt. Gjenfortellinger av eventyr bidrar i et kulturbyggende prosjekt, understreker John Stephens, der deres funksjon vanligvis er å vedlikeholde “conformity to socially determined and approved patterns of behavior, which they do by offering positive role models, proscribing undesirable behavior, and affirming the culture’s ideologies, systems, and institutions” (Stephens & McCallum 1998: 3–4).

Dette stemmer ikke for Rubin Drangers multimodale nyskrivninger av det klassiske eventyret om Askepott. Dette er ingen gjenfortelling, men en nyskrivning, som tvert i mot stiller spørsmål ved sin kulturs ideologier, systemer og institusjoner – og ved hva som er god oppførsel. De klassiske makt-hierarkiene mellom kjønnene, sosiale klasser, de rike og fattige, og de vakre og de stygge, blir undergravet og snudd på hodet. Det at Rubin Dranger velger å skrive tre ulike versjoner av eventyret, har i seg selv en subversiv kraft. I likhet med Skylappjenta, må Drangers Askepott være mer selvstendig enn den Askepott de fleste kjenner fra det tradisjonelle eventyret.

Alle tekster inneholder ideologi, enten åpent eller skjult, eksplisitt uttalt, passivt implisitt eller implisitt i språket, understreker John Stephens (1992). Hvis du leser en bok og oppdager at den er helt fri for ideologiske forutsetninger, betyr det at du nettopp har lest en bok som reflekterer de forutsetningene du selv har lært å godkjenne, og som derfor er usynlige (Stephens 1992: 50). Dranger demonstrerer med sine multimodale nyskrivninger av Askepott at også bilder inneholder sterke ideologiske føringer, for eksempel på hva vi i vår kultur oppfatter som stygt eller pent, dydig eller slemt. I forordet skriver hun at da hun som syvåring leste Disneys Askepott ble hun bekymret, fordi hun ikke identifiserte seg med den søte, blide Askepott, men med de morsbundne, sjalu, egoistiske og stornesede stesøstre. I sine egne versjoner tar hun opp og problematiserer forholdet mellom stygt og pent ut fra tanken om at det er det klassiske eventyret det er noe feil med. Som Stephens understreker, vil gjenfortellinger av eventyret om Askepott like gjerne basere seg på å gjenfortelle gjenfortellingene, slik som Dranger gjør her: “Even when there is a strong pre-text such as Perrault, retellers are most likely to use intermediate versions – to produce a retelling of a retelling” (Stephens & McCallum 1998: 4). Forholdet mellom verbaltekst og bilder er både

utvidende og kontrapunktisk, og på grensen til sylleptisk, og problematiserer dagens kroppsideal og usunne kroppshysteri. Alle tre versjonene er plassert i vår tid.

Den første versjonen, "Askepotts søster", er søsterens versjon av eventyret. Her stilles det blant annet spørsmål ved om den som er pen, nødvendigvis også er snill. Her er det Askepotts stygge søster som er helt – eller antihelt – i fortellingen, mens Askepott er pen, men selvopptatt, slu og beregnende. Selv om sjangeren er bilderoman, er det også enkelte innslag av tegneserieruter (*comics*), for eksempel der Askepotts søster går forbi reklamen for Den gode fe skjønnhetsalong, som reklamerer for "leppeforstørring, ansiktsløftning, diatermi laser brystforstørring, fettsuging, botox, tannbleking, magesekkoperasjon og mye annet" (Rubin Dranger 2005: 61).

Den andre versjonen, "Askepott: en nyillustrert Grimm-klassiker", er etter min mening den mest interessante i denne sammenhengen. Her er teksten "den originale", i den norske versjonen hentet fra Brødrene Grimm i Tormod Haugens oversettelse, men Rubin Dranger skaper likevel en helt ny versjon ved hjelp av sine nyillustreringer. Ved å beholde den originale teksten, men likevel skape et helt nytt og annerledes uttrykk, demonstrer Rubin Dranger bildenes enormt viktige rolle. Bildene er ikke bare illustrasjoner, men selv bærere av ideologi og idealer. Selve det tradisjonelle makt-hierarkiet mellom verbaltekst og bilder i bildeboka undergraves her, og åpner for metarefleksjoner omkring bildebokmediets muligheter og begrensninger. Mens forfatteren tradisjonelt har blitt regnet som viktigere enn illustratøren, demonstrerer Rubin Dranger bildenes makt til å omdefinere tekstens påstander. I tillegg til denne utfordringen av vår kunstnerisk-estetiske forståelse av bildebokmediet spesielt, og eventyrsjangeren generelt, er også et sterkt samfunnskritisk element lagt inn. Bildene stiller spørsmål ved vårt samfunns skjønnhetsideal, idet Askepott er helten i fortellingen, men tjukk, mens søstrene er pene, men slemme. Fortellingens rammefortelling tilfører et metafiktivt element, formidlet av to bilder på begynnelsen og slutten av eventyret (Rubin Dranger 2005: [106, 243]). Det er Askepott som sitter ved laptopen og skriver eventyret vi leser, til stemorens forskrekkelse. Her ser vi at det er stemoren som serverer Askepott, og at også Askepott har flere nyanser. Hennes ondskapsfulle smil på det siste oppslaget står i et kontrapunktisk forhold til verbaltekstens gjentatte insistering på at hun er "from og snill" (Rubin Dranger 2005: [243]). Bildets intraikoniske detaljer viser et klassisk selvportrett av Frida Kahlo, med papegøyer på skuldrene, og flere andre fuglebilder. Fugler symboliserer frihet. Maleren Frida Kahlo har kultstatus i feministiske kretser, og representerer kvinners harde, smertefulle liv. I denne sammenhengen representerer hun kanskje først og fremst et alternativt kvinnelig skjønnhetsideal. Hun nektet å tilpasse seg samfunnets krav til et akseptert kvinnelig utseende, og beholdt sine karakteristiske

## Till / for Maria Nikolajeva

sammenvokste øyenbryn, og en tynn, liten bart (mustasje) som hun aldri fjernet.

Andre bilder viser at Askepott blir rasende på stemoren, at hun ikke blir glad for hasselkvisten fra sin far, og at hun slett ikke underordner seg stille og rolig, som i Disneyversjonen. I faren og stemorens bryllup gir bildet tilleggsinformasjon om at Askepott nekter å innordne seg samfunnets normer om å pynte seg til bryllupet. I motsetning til stesøstrene er hun upyntet, kledd i sort, i hverdagsklær. Rubin Dranger bruker sort-hvitt, og intertekstuelle referanser til samtidens populærkulturelle ikoner. For eksempel er prinsen tegnet lik artisten Prince. I vår kroppsfikserte samtid, der tykke mennesker blir sett på som dumme, kan det skape en nesten provoserende effekt at prinsen velger seg den tykke, tatoverte Askepott, fremfor de pene, veldreide søstrene hennes.

Den tredje versjonen, "Lykkepulveret", skiller seg mest fra det originale eventyret. Undertittelen er "en selvbiografisk fortelling om en liten, uskyldig og svært godhjertet pike", uten selvtillit, som først finner seg selv og lykken da hun får et lykkepulver av den gode fe. Den uskyldige og godhjertede piken er nevrotisk, noe som skyldes en "vanskelig og fullstendig kjærlighetsløs barndom full av urett-



Joanna Rubin Dranger,  
*Askepotts søster og andre  
oppbyggelige fortellinger*  
(2005).

ferdigheter. Den døvstumme og blinde faren hennes hadde etter en opprivende skilsmisse snart giftet seg på nytt med en ond, blåhåret og haukeneset stemor. Og den biologiske moren var ikke det dugg bedre!” (Rubin Dranger 2005: [248]).

Her er det både foreldre som svikter, og et kvinneideal utgått på dato.

## **Inn i vår tid**

Eventyret om Askepott har eksistert i ulike muntlige versjoner over hele verden i over tusen år. En kinesisk versjon fra 860 skal være den aller første vi kjenner til. ”Kari Trestakk” er den norske versjonen, men de mest kjente nedskrevne versjonene av eventyret i Europa er Charles Perraults fra 1697 og brødrene Grimms versjon fra 1812. Hos Perrault var skoen i ekornskinn, mens i brødrenes Grimms versjon var skoen i gull, noe som gjenspeiler hva som var mest kostbart i samfunnet i perioden. Den meste kjente versjonen i senere tid er imidlertid Disneys versjon, både som bok og film, og her er skoen i glass. For de fleste er det nok glasskoen og Disneyversjonen som har blitt stående i hukommelsen, og basert på denne er det kommet mange spin-off produkter, som for eksempel Barbie-Askepott. I Rubin Drangers Disney-parodi er selvfølgelig skoen i glass, mens den i hennes nyillustrerte Grimm-versjon er i gull.

Både Skylappjenta og Rubin Drangers Askepott er plassert inn i vår tid, og tematiserer aktuelle utfordringer i dagens samfunn. Rubin Dranger snur opp/ ned på vedtatte sannheter om det skjønne og det gode i det tradisjonelle eventyret, mens Haq og Skandfer aktualiserer Rødhette-motivet med noen av det flerkulturelle samfunnets store utfordringer. Det multimodale samspillet mellom ord og bilder i begge disse nyskrivningene av klassiske eventyr kan både bidra til å stille spørsmål ved kulturelle sannheter vi tar for gitt, undergrave tradisjonelle makt-hierarkier, og aktualisere problemstillinger i vår samtid. Brukt i klasserommet kan de bidra til å utvikle forståelsen av klassiske eventyr og sammensatte tekster, og utvikle multimodal tekstkompetanse og kritisk tenkning omkring maktstrukturer i tekster og bilder som omgir oss.

Artikkelen er basert på et paper presentert på konferansen Multimodalitet, sjanger og design 8.–10. juni 2011 i Kristiansand.

## **Litteratur**

Beckett, Sandra L.: *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge, 2002.

Beckett, Sandra L.: *Red Riding Hood for All Ages: A Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 2008.

## Till / for Maria Nikolajeva

- Blake, Stephanie & Cornelius Jakhelln: *Bæsj*. Oslo: Damm, 2008.
- Ekman, Fam: *Rødhatten og ulven*. Oslo: Cappelen, 1985.
- Fagerli, Elise: *Ulvehunger: En bildebok av Elise Fagerli etter et eventyr av Grimm*. Oslo: Cappelen, 1995.
- Haq, Iram & Endre Skandfer: *Skylappjenta*. Oslo: Cappelen Damm, 2009.
- Hendriks, Maria, Piet Grobler & Henning Hagerup: *Makavelane og krokodillen*. Oslo: Gyldendal, 2009.
- Nikolajeva, Maria & Carole Scott: *How Picturebooks Work*. New York: Garland, 2001.
- Nikolajeva, Maria: *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge, 2010.
- Ommundsen, Åse Marie: *Litterære grenseoverskridelser: Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2010.
- Perrault, Charles: *Les Contes de Perrault*, Paris: Pierre-Jules Hetzel, 1697.
- Perrault, Charles & Birgit Tønnesson: *Perraults eventyr: Historier eller eventyr fra gamle dager med moral på vers*. Red. B. Tønnesson. Oslo: Aschehoug, 1986.
- Rubin Dranger, Joanna: *Askungens syster och andra sedelärande berättelser*. Stockholm: Bonnier, 2005.
- Rubin Dranger, Joanna: *Askepotts syster og andre oppbyggelige fortellinger*. Oslo: Aschehoug, 2005.
- Sivertsen, Halvdan: "Sommerfuggel i vinterland". På albumet: *Ny & naken*. Trondheim: Norske Gram, 1987.
- Stephens, John: *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman, 1992.
- Stephens, John & Robyn McCallum: *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional story and metanarratives in children's literature*. New York: Garland, 1998.