



Bibliotheca Nova
2-2015

På flukt, på vent, på eventyr?

Kari Skjønsberg-dagene 2015



Nasjonalbiblioteket

Bibliotheca Nova
2-2015

På flukt, på vent, på eventyr?

Om krig i barne- og ungdomslitteratur

Kari Skjønsberg-dagene 2015

Nasjonalbiblioteket 2015

Skriftserien Bibliotheca Nova

Skriftserien Bibliotheca Nova er en av Nasjonalbibliotekets formidlingskanaler for bibliotekutvikling. Ambisjonen er å publisere artikler som inspirerer og gir faglig støtte til innovasjon i bibliotek.

Gjennom tildeling av utviklingsmidler fra Nasjonalbiblioteket synliggjøres ulike innsatsområder på bibliotekfeltet. Disse er politisk definerte satsingsområder og prioriterte i samråd med Nasjonalbibliotekets rådgivende utvalg. Ved tildelingene til prosjekter har Nasjonalbiblioteket forutsatt at erfaringene fra prosjektene og innsatsområdene lett skal kunne deles med andre via artikler i Bibliotheca Nova. Vi skal ikke bare lære av hverandre, men også av andre. Faglige artikler innenfor områder som er viktige og relevante for bibliotekutvikling vil inngå i skriftserien Bibliotheca Nova. Det kan være foredrag holdt på konferanser eller artikler innenfor aktuelle temaer på bestilling av fagfolk.

Vi tar sikte på at Bibliotheca Nova skal komme ut med 4–5 utgaver i året.
Alle utgavene vil bli sendt til bibliotekene. Ekstra eksemplarer kan bestilles fra magasintjenesten@nb.no så langt opplaget rekker.

Prosjektoversikter:

<http://www.nb.no/Bibliotekutvikling/Utviklingsmidler/Prosjektoversikter>

Utgiver: Nasjonalbiblioteket

Nr. 2-2015

Redaktør for skriftserien: Gunhild H. Aalstad

Redaktører for dette heftet: Anne Kristin Lande og Sofie Arneberg

ISSN 1894-1427

ISBN 978-82-7965-236-6 (trykt)

ISBN 978-82-7965-237-3 (elektronisk)

Forsidebildet av Akin Duzakin er hentet fra Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin: *Hvorfor er jeg her?* Magikon 2014

Design: Melkeveien Designkontor AS

Trykk: Rolf Ottesen AS

Opplag: 1500

www.nb.no

Innhold

Forord	4	Fortellingen om en elefant.
Aslak Sira Myhre		Sannhet og løgn i fremstillinger
		av andre verdenskrig i japansk
		barnelitteratur
Historieformidling og fiktion:		70
Contradictio in adjecto	6	Anne Thelle
Anna Karlakov Skyggebjerg		
I krig, på flukt, på eventyr?		Holocaust som lek.
Norske samtidsbildebøker	20	Barnet som vitne i <i>Gutten</i>
Tonje Vold		i den stripete pyjamasen
		82
		Kjersti Lersbryggen Mørk
Krise og kuriosa. Eit amatørsosiologisk		Sjølvframstilling som vitnesbyrd:
blikk på forandringar og fornyingar		Kvinnelige tidsvitner
i utgjevingar for norske barn		96
i krigsåra 1940–1945	38	Jakob Lothe
Einar Økland		Kari Skjønsberg-prisen 2015
		105
Hva skjedde egentlig?		
Om Kari Skjønsbergs forskning		
på krigslitteratur	52	
Anne Kristin Lande		

FORORD

Krigen og barnelitteraturen

En flokk med unger fra gamle dager på svart-hvitt fjernsynet vårt da jeg var liten. Først var de samla i en kjeller mens flyalarmen gikk utenfor, det kunne jeg gjennomfylle. Flyalarmene blei fortsatt testa med jevne mellomrom tidlig på åttitallet, og hver gang gikk vi hånd i hånd ned i bomberommene på Auglend barneskole. På TV skjermen ser jeg en omsorgsfull far som bærer de sovende barna i seng på soverommet. Og så banker det på døra. Jeg kan fortsatt kjenne frykten i kroppen fra den gang. Fra den eldste brorens perspektiv får vi se Gestapo førefaren ut med en pistol i ryggen. De finner noe i huset, og så tar de den omsorgsfulle faren med seg. Ungeflokken står igjen i uvissitet og redsel.

Bildene er fra serien *Mens far var på Grini*. Det er mer en tretti år siden jeg så den for første gang, og da jeg fant den fram igjen på nettet i forbindelse med dette heftet, kunne jeg fortsatt huske den scene for scene. Få, om noen, fjernsynsopplevelser har gjort så sterkt inntrykk på meg før jeg blei tenåring. Og få ga meg så mange mareritt. Det var en tv-serie det var snakk om den gangen, men det kunne like gjerne vært ei bok. NRKs produksjon av *Mens far var på Grini* er basert på boka med samme navn, gitt ut av Solveig Riktor allerede i 1945.

Krigen er det sterkeste og mest groteske politiske virkemiddelet menneskene har skapt. Og krigen er et av de tyngste og mest følelseslada symbolene for barn verden rundt. Sjøl unger i Norge, vokst opp langt vekk fra krigshandlinger både i tid og rom, har respekt, frykt og nysgjerrighet for krigen. Serien som jeg så den gangen handla om vår krig med stor K, andre verdenskrig. Det er mer enn 70 år siden den starta. Men det at historia blei fortalt fra et barns perspektiv, og det at den spilte på frykten, ikke bare for krigen, men for å miste kontakten med en av dem som står deg nærmest, en far, gjør den sterk. Det var den som bok i 1945, og det var den som fjernsynsserie 35 år seinere.



I dag er det en stor gruppe barn i Norge som har et langt mer konkret forhold til krig enn det jeg hadde den gangen. Dette gjelder særlig barn av flyktninger og innvandrere fra Midtøsten og Afrika, som har krigen som en nærmest begivenhet. De kan ha flykta fra den, mista foreldre eller slektninger i den, eller til og med deltatt sjøl. Og de vokser opp med de mentale sårene som både de og deres foreldre har fått fra å være i, eller nær, krig.

Dette er erfaringer som er nesten umulige for andre norske barn å forstå, om ikke da gjennom litteraturen. For, likesom krigen er et sterkt symbol, er litteraturen en sterk formidler, både av erfaringer og symboler. Få ting preger et barn mer enn innlevelsen i litteratur, og ingenting kan hjelpe dem bedre til å forstå andre enn nettopp litteraturen. I en tid da norske barn blir en stadig mer heterogen masse, tror jeg litteraturen og lesningen blir stadig viktigere for å formidle erfaringer og skape et fellesskap, for eksempel mellom de som opplever krig som en nærmest mytisk figur og de som har konkrete krigserfaringer.

Tekstene i denne utgaven av *Bibliotheca Nova* spinner ut av Kari Skjønsberg-dagene i 2015, avholdt på Nasjonalbiblioteket. Disse dagene, som Nasjonalbiblioteket arrangerte i samarbeid med Høgskolen i Oslo og Akershus og Norsk barnebokinstitutt, brakte en rekke interessante innfallsvinkler og analyser av krigen slik den framstår i barne- og ungdomslitteraturen.

Vi er også stolte av at Kari Skjønsberg-prisen 2015 gikk til en av Nasjonalbibliotekets ansatte, Anne Kristin Lande.

Vi velger å gi ut heftet om krig i barne- og ungdomslitteraturen som en særutgave av *Bibliotheca Nova* fordi vi tror at mye av det som kommer fram her vil være nyttig og aktuelt for bibliotekarer og andre interesserte i mange år framover.

God lesning!

Aslak Sira Myhre

DIREKTØR FOR NASJONALBIBLIOTEKET

Historieformidling og fiktion: *Contradictio in adjecto*

ANNA KARLSKOV SKYGGEBJERG

I år fejres 70-året for befrielsen og afslutningen af Anden Verdenskrig.¹ For opvoksende generationer udgør krigsårene en periode, som blev oplevet af deres bedsteforældre eller eventuelt oldeforældre. Selvom den tidsmæssige afstand således efterhånden er ret stor – ikke mindst set fra unge menneskers synspunkt – ligger Anden Verdenskrig langt fremme i den kollektive bevidsthed. Der er til stadighed stor offentlig interesse for såvel nationale som internationale forhold, og der fremkommer i Danmark hele tiden nye debatter om vilkårene under besættelsen. 70-året for befrielsen bliver markeret både politisk og kulturelt af det officielle Danmark, og i lighed med traditionen markerer mange borgere også besættelsens begyndelse og afslutning. Der flages på halv stang den 9. april, og den 4. maj om aftenen sættes der lys i vinduerne. De fysiske markeringer er en del af en erindringskultur, som også museumsformidling, skolens historieundervisning, dokumentarskildringer og fiktionsfremstillinger deltager i.

Ifølge historikerne Claus Bryld og Anette Warring (1998) kan besættelsestiden i Danmark defineres som en historisk kernebegivenhed, anta-

¹ I denne artikel markerer brugen af begrebet Anden Verdenskrig netop verdenskrigsaspektet og tematiseringen af internationale forhold, mens begrebet besættelsestid markerer det nationale aspekt og bruges om perioden 1940–45 i Danmark.



ANNA KARLSKOV SKYGGEBJERG

Danmark. ph.d., lektor ved Aarhus universitet.
Siste utgivelse: «Tekster og tekstundervisning»
i *Lærerprofiler i dansk*. (2014)

FOTO: AARHUS UNIVERSITET

geligvis den vigtigste begivenhed for den kollektive nationale selvforståelse i det 20. århundrede, og den har affødt en erindringskultur, der fortarende bliver udtrykt i mange forskellige formater fra videnskabelige afhandlinger til populærkulturelle udtryk i fiktionsform. Noget af det, som har formet og stadig holder den kollektive bevidsthed om besættelsestiden særdeles levende, er netop fiktionen og ikke mindst fiktion skrevet for børn og unge. Siden 1945 er der udkommet mere end 160 originalt danske børnelitterære titler, som tematiserer Anden Verdenskrig. Langt hovedparten af disse titler er besættelsestidsbørnebøger, som foregår i Danmark og behandler danske skæbner og forhold.

Ud fra analyser af blandt andet populærkultur identificerede Bryld og Warring i 1998 en kollektiv forståelse af besættelsestiden. De påpegede, at perioden 1940–45 blev betragtet som en afrundet fortælling med en ganske bestemt dramaturgi. Besættelsen blev formidlet som fortællingen om et lille land, der blev udsat for overgreb i form af besættelse for derefter at rejse sig til modstand og afslutningsvist besejre overmagten. Den herskende nationale grundfortælling repræsenterede ifølge Bryld og Warring en meget forenklet fortolkning af perioden. Grundfortællingen levnede for eksempel ikke særlig plads til forklaring af storpolitiske implikationer, internationale forhold, kollaboration mellem danskere og nazister, langtidsvirkninger af besættelsestidens konflikter og meget andet. Den nationale grundfortælling, som Bryld og Warring fremanalyserede den, kunne genfindes i mange børnebøger, viser et studie fra Roskilde Universitet (Mortensen 2006). Her blev 143 børnelitterære titler udgivet før 2000 undersøgt, og studiet bekræftede tendensen til at se besættelsen som et isoleret og afsluttet fænomen, og motiverne var ofte de samme, nemlig et fokus på sabotage, hverdagsliv og flugt over Øresund. Den relative ensidighed i motivvalg og synsvinkel har medvirket til formidlingen af et generelt billede af besættelsen som værende præget af dansk renfærdighed. Eksempelvis blev redningen af de danske jøder set som et udtryk for kollektiv uegennyttighed og ikke som en

del af et større politisk spil eller en handling, hvor også privatøkonomiske interesser kunne spille ind (altså det forhold, at nogle danskere tjente mange penge på flygtningetransporterne). Andre studier af børnelitteratur har dog påpeget, at især 1980'ernes mange historiske børneromaner, som ofte var baseret på forfatternes egne erindringer (Weinreich 1996a), tilføjede nye og nuancerende aspekter. Eksempelvis tegnede Klaus Rifbjergs *Kesses krig* (1981) et detaljeret billede af et af besættelsestidens familiemæssige og sociale dilemmaer, og ikke mindst blev dikotomien ven over for fjende udfordret. Synsvinklen i denne roman er lagt hos en dreng, hvis bedste vens mor er en såkaldt tyskerpige: Hendes brøde er at blive forelsket i en i øvrigt høflig tysk soldat. Sønnen bliver udstødt og isoleret som følge af sin mors kærlighedsforhold, og romanen beskriver den sociale eksklusion, som også vennen føler sig presset til at deltage i.

Formålet med nærværende artikel er at reflektere over karakteren af den historiske fiktion for børn og unge og samtidig belyse, hvilke sider af krigen som aktuelt formidles i dansk fiktion til børn og unge. Mit ærinde er med andre ord at relatere historiske fiktioner til en historiefortolkningsdiskurs og blandt andet spørge, i hvilket omfang den tidsmæssige afstand til den beskrevne periode har skabt mulighed for at få flere nuancer og synsvinkler med. Med baggrund i studier af 2000'ernes danske børnelitterære titler om Anden Verdenskrig (Gude 2012, Skyggebjerg 2014) kan man iagttage, at den nationale grundfortælling stadig eksisterer, og at grundfortællingens dramaturgi kan genfindes i en række udgivelser, men samtidig har dansk børnelitteratur de seneste 20–25 år helt systematisk udfordret gængse synsvinkler og søgt at fortælle nye og ufortalte fortællinger fra og om Anden Verdenskrig. Dansk børnelitteratur om krigen er ikke længere blot besættelsestidsbørnelitteratur, men i høj grad en internationalt orienteret litteratur, som reflekterer og diskuterer nye forskningsmæssige erkendelser om blandt andet tyske flygtningebørns og danske Østfrontfrivilliges vilkår og skæbner og tillige reflekterer de mangfoldige private motiver, som både kollaboratører og modstandsfolk måtte have haft. De stereotype billeder af ven over for fjende og af renfærdighed over for ondskab er under opløsning, og unge danske læsere har i dag adgang til viden i fiktionsform om mange forskellige aspekter af krigen, herunder også modstand, hverdagsliv og flugt (Skyggebjerg 2014).

Nærværende artikel tager udgangspunkt i tre markante nyere værker, som holdes op mod genretraditionerne og nogle få andre danske eksempler inden for den historiske fiktion om Anden Verdenskrig. Det drejer sig om Marianne Koesters *Simon på flugt* (2008), Morten Dürrs *Det skjulte kort* (2012) og Thorstein Thomsens *Hadet* (2015). Inden gennemgangen af disse

værker præsenteres betragtninger over den historiske roman som en særlig genre inden for børnelitteraturen. Teori om den historiske roman bruges, selvom de valgte eksempler ikke umiddelbart er romaner defineret som langprosafortællinger. Disse nyere fiktioner er uomtvisteligt fortællinger i betydningen narrativer med begyndelse, midte og slutning, men de har samtidig affinitet til både billedbog og lyrik. Vurderingen er dog, at teorien om den historiske roman også har gyldighed over for andre former for historisk fiktion. Der skelnes ikke i artiklen mellem børne- og ungdomslitteratur, idet pointen her er historiefortolkninger i et generelt perspektiv.

DEN HISTORISKE ROMAN SOM BØRNELITTERÆR GENRE

Den historiske roman for børn deler nogle grundlæggende træk med den historiske roman i litteraturen i almindelighed, men derudover er der en række forhold, som er særlige for den historiske roman for børn. Generelt for den historiske roman gælder ifølge litteraten Ole Birklund Andersen, at den deltager i en dobbeltdiskurs ved dels at være en fiktionstekst og dels at hævde sig som en tekst med et indhold, som kan efterprøves uden for litteraturen. Grundlæggende fremstår genren altså som et *contradictio in adjecto*, et selvmodsigende udsagn, og det stiller både litteraturen og læseren i en vanskelig rolle: På den ene side indbyder værkerne i genren til en historisk referentiel læsning, og på den anden side fungerer værkerne på normale skønlitterære præmisser, hvortil hører, at de ikke kan forpligtes på en virkelighed uden for litteraturen. Fordelen ved historiske fiktioner er imidlertid, at selvmodsigelsen eller dobbeltdiskursen er erklæret og åbenlys. Med fiktionsformen er det krystalklart, at fortiden er konstrueret, og at historiske begivenheder, personer og situationer bliver fortolket i en ny form. Ole Birklund Andersen beskriver meget præcist historiske romaner som en genskrivning og videredigting oven på et hierarki af allerede eksisterende historiske og fiktive fortællinger (Birklund Andersen 1996:9). Historiske fiktioner bliver da at betragte som en slags metahistoriske fortællinger, altså fortællinger som reflekterer det at fortælle og forstå historiske perioder og episoder. Den historiske fiktion sætter det vilkår på spidsen, som af historikeren Hayden White er påpeget som gældende for al historieskrivning, nemlig det at være fortalt af nogen med en uundgåelig dramaturgisk tilrettelæggelse og en subjektiv synsvinkel til følge. Ifølge White kan historieskrivning aldrig være objektiv, selv ikke som videnskabelig disciplin (White 1993).

Søger man en mere håndgribelig definition af genren, kan man sige, at en historisk roman ud fra en bred forståelse må være en fiktionstekst, som foregår i fortiden og udsiger noget om denne. Problemet kan imidlertid være

at definere, hvad fortiden er. Nogle teoretikere har stillet krav om, at handlingen skal foregå forud for forfatterens levetid, hvis der skal være tale om en historisk roman (Toijer-Nilsson 1990, Svensen 1999). En sådan definition ville dog få den absurde konsekvens, at den omtalte *Kesses krig* ikke ville kunne kategoriseres som historisk roman, da Rifbjerg er født i 1931, mens romaner skrevet af forfattere født fra 1945 og fremefter uden videre ville være kvalificerede. Det siger sig selv, at et sådant skel ikke er tilfredsstillende. En anden mulighed er at definere fortiden som noget overstået eller afsluttet, som man kaster et retrospektivt blik på. Dette kan give en form for mening i de tilfælde, hvor der skrives om en krigs- eller konfliktperiode, og det er muligt at fastsætte en egentlig afslutning; men i tilfælde, hvor der ikke findes en præcis begivenhed eller en fastsat periode med en klar afslutning, er en sådan definition heller ikke meningsfuld. Samtidig vil et sådant krav være i konflikt med et historiesyn, som er processuelt og vægter gradvise forandringer og fortidens indflydelse på nutiden. Historikeren Sven Sødring Jensen formulerer det således:

Defineres historie ved hjælp af tidsbegreber, fører det ofte til antikvariske betragtninger. Hvor lavt et nummer skal et år have for at kunne opnå prædikatet «historie»? Jeg vil betragte historie som en proces, der begyndte engang, udspiller sig i dag og fortsætter ind i fremtiden. Historie som samfundets og menneskeslægtens forandringsproces rykker antikviteterne ned fra hylden og ind i en sammenhæng, der udelukker, at årstal sætter grænser for, hvad der er historie (Sødring Jensen 1990:71).

Sven Sødring Jensen erstatter altså det, han opfatter som et mekanisk krav til en bestemt tidsmæssig afstand til det fortalte, med et indholdsmæssigt krav om vægtning af historiske forandringsprocesser. Spørgsmålet er så, hvad disse forandringsprocesser måtte være kendtegnet af, og hvor meget eller hvor lidt de ville kunne fylde i handlingen. Sødring Jensen er vag på dette punkt og repræsenterer hermed en inkluderende opfattelse af både historiebegrebet i almindelighed og den historiske roman i særdeleshed. Hans vægtning af begreberne samfund og menneskeslægt indikerer, at forholdet mellem individ og kollektiv spiller en særlig rolle, og at den historiske roman i sin fremstilling af personer, tid og rum netop rummer en mulighed for at stille skarpt på den lille historie i den store. Den konflikt eller forandringsproces, som er samfundets, bliver også et individuelt anliggende.

I forståelsen af den historiske roman som en måde at formidle en beskrevet periodes tidstypiske mønstre, som dækker både samfund og individ

og tillige både fysisk rum og mentalitet, lægger Sødring Jensen sig i forlængelse af den generelle genreteori om den historiske roman, som den er udviklet af den marxistiske litteraturteoretiker Georg Lukács. Han har blandt andet stillet krav om, at en historisk roman må være befolket med personer, som optræder i overensstemmelse med den tid, de repræsenterer (Lukács 1969:15). Alternativt vil der ikke være tale om historiske romaner, men i stedet om kulisseromaner, som er præget af nutidsmennesker iklädt fortidens gevandter. Lukács vægter ikke mindst gengivelsen af hverdagen, og de mentale mønstre er ligeså vigtige som fysiske tidsmarkører i form af genstande, episoder og symboler. Endelig bliver det for Lukács og senere genreteori vigtigt, at den historiske roman kan fremstille ordinære menneskers liv med samme legitimitet som berømte personers.

Disse krav bliver gennem Sødring Jensen og børnelitteraturforskeren John Stephens også stillet til den historiske roman for børn, men ikke mindst Stephens problematiserer samtidig kravet om karakterer og mentale mønstre i overensstemmelse med den fremstillede periode. Ud fra analyser af en række børnelitterære værker kommer Stephens til den konklusion, at de fremstillede konflikter og perioder (den fortalte tid) i børnelitteraturens historiske romaner altid er projekionsflade for forfatterens samtidsforståelse(r). Sagt med andre ord er de børnelitterære værker i en eller anden forstand altid kulisseromaner (fordi de handler ligeså meget om nutiden som om fortiden), og samtidig er de præget af en didaktisk intention om at lære børn om fortiden, så dens fortrædeligheder ikke vil gentage sig. Stephens finder det ydermere karakteristisk, at børnelitteraturens historiske romaner har en tendens til at transformere historiske særegenheder til universelle sandheder, der egentlig er formet af den ideologi og den specifikke kulturelle kontekst, som forfatteren er en del af:

The historical novel in children's literature is the discoursal product of firm ideological intentions, written and read in a specific complex cultural situation. It has always performed a moral, and even didactic function, especially through its capacity to transform events which appear to be historical particularities into universals of human experiences (Stephens 1992:238).

Med John Stephens' erkendelser i mente virker den historiske roman for børn som en genre, der fordrer analytisk opmærksomhed, og ureflekteret anvendelse af historiske romaner i historieformidlingens tjeneste forekommer ganske problematisk, idet skiftende tiders historiesyn og ideologier

ifølge Stephens har overordentlig stor indflydelse på netop denne genre. Samtidig er det en væsentlig pointe hos Stephens, at historiske romaner tilbyder indlevelse i en verden, som ellers virker fremmed og uforståelig for det nutidige barn, og at denne indlevelse indeholder et erkendelsesmæssigt og formidlingsmæssigt potentiale. De historiske romaner har stor gennemslagskraft over for barnelæseren ved at sætte fokus på andre børn i historiske situationer, og derudover kan anvendelsen af eksempelvis sanseappel gennem fremstilling af kulde, sult, smag og lugte understøtte læseoplevelsen og hukommelsen. Barnelæseren kan gennem en historisk roman få fornemmelsen af «at have været der selv», hvilket en fagbog sjældent giver, og historiske romaner kan uomtvisteligt skabe engagement og interesse for historie. Samtidig er det naturligvis vigtigt for formidlere at have øje for genrens indbyggede *contradictio in adjecto*. De historiske romaner og andre historiske fiktioner ønsker at formidle historisk bevidsthed ud fra skildring af delementer fra fortiden, og historiske romaner kan skildre sandsynlige scenarier, men de er aldrig kildeskifter, der formidler historiske forhold, som det vil være muligt at efterprøve.

FRA SABOTAGE TIL INTERNATIONAL FORSTÅELSE

Danske børnebøger om Anden Verdenskrig har som allerede nævnt traditionelt været besættelsestidsbørnebøger, det vil sige de har haft danske hovedkarakterer og har fokuseret på lokalt danske forhold. Man kan dele fortællingerne i tre hovedkategorier, hvoraf den sidste bryder med det særligt nationale fokus. Det drejer sig om sabotageromaner, hverdagsfortællinger og internationalt orienterede fortællinger (Skyggebjerg 2008).

Som underkategori til besættelsestidsromanen har man helt fra 1945 særligt dyrket den såkaldte sabotageroman, der af Torben Weinreich er defineret som fortælling, hvor i en eller flere karakterer involverer sig i sabotagehandlinger mod besættelsesmagten eller samarbejdende virksomheder, og nok så vigtigt: Hvor i motiverne for og risikomomenterne ved at deltage i sabotagehandlinger reflekteres og diskuteres. Ifølge Weinreich er sabotageromanerne ofte også kærlighedshistorier, hvor forelskelse og jaloui mellem unge mennesker indgår parallelt med deres deltagelse i dramatiske sabotageaktioner (Weinreich 1996b). Et markant eksempel på en sådan sabotageroman er Bjarne Reuters *Drengene fra Sankt Petri* (1991), som handler om en gruppe af skoledrenge, der involverer sig i sabotage af både etiske, politiske og mere tvivlsomme personlige grunde.

Et helt nyt eksempel på leg med sabotageromanen som genre finder man i Thorstein Thomsen og Mikkel Sommers *Hadet*. Bogen kan relateres til

mange forskellige genremærkater: Den kan lyde betegnelsen grafisk roman, digtsamling, fiktiv dagbog og altså historisk fortælling med fokus på sabotage. En ung kvindelig fortæller beretter gennem digte i en dagbog om de sidste måneder af besættelsen. Fortælleren er relateret til en modstandsgruppe, som bliver stukket, hvilket forårsager fortællerens brors død. Bogens titel kan forstås som et substantiv i bestemt form eller som et verbum i præteritum participiumsform: Det kan altså dreje sig om refleksion af et (generelt) had eller om personer, som er havet. Bogens indhold giver dækning for begge dele og bevarer altså dobbelttydigheden. Der er både tale om et kollektivt had til nazismen og et individuelt had mellem bestemte personer. Det psykologisk forståelige, men mere eller mindre legitime had, som karaktererne i bogen føler, bliver kanaliseret ud i forbrydelse og selvtaegt, og på kanten af befrielsen likvideres en formodet stikker, som er far til fortællerens veninde. Fortælleren forholder sig distanceret og ironisk til befrielsen, idet hun påpeger, at den ikke kommer som nogen forløsning for hende selv. Hun lider stadig under krigstraumerne og tabet af sin bror, mens mange ubekymrede unge i anledning af befrielsen påtager sig en tvivlsom helterolle:

Nu kører tøsedrenge rundt
i lastbiler
og klipper håret
af tyskertøser,
de ikke kender.

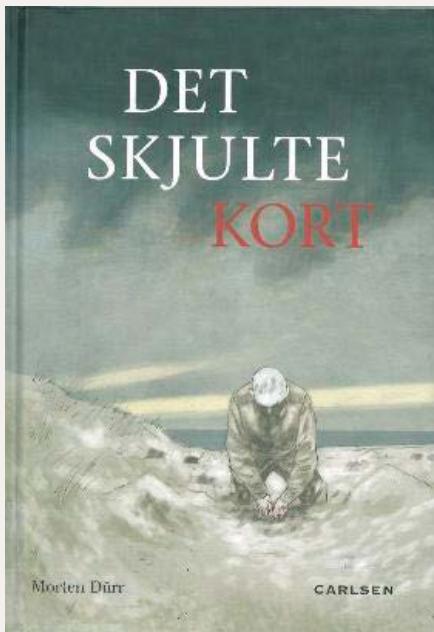
Vi, der elskede de døde,
sidder med smerten.
5. maj 1945 (Thomsen 2015).

Dette dagbogsdigts ledssages i fortællingen af en illustration, hvor man ser fortælleren sidde i en vindueskarm i en bylejlighed på første eller anden sal og kigge ned på en folkemængde, der danser rundt med røde og hvide flag. Fortælleren læner sig op ad vinduesrammen, som danner et kors. Hendes blik er uudgrundeligt og stift rettet mod de mange festende mennesker. Hun sidder alene i lejlighedens mørke, mens folkemængden befinner sig uden for i lyset. Symbolsk kan man sige, at billedet med korset udtrykker det offer, fortælleren bærer. Samtidig understreger hendes ophøjede placering og hendes fugleperspektiv på de andre både den analyserende attitude og den følelsesmæssige distance, hun anlægger i forhold til den kollektive befrielsesrus. I *Hadet* er det ligesom i mange andre fortællinger en gruppe

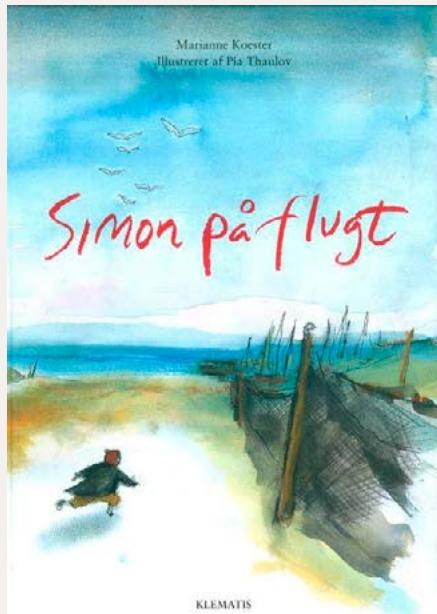
af unge idealistiske mennesker, som involverer sig i modstandskampen, og erotisk vækkelse går hånd i hånd med sabotage. *Hadet* markerer sig formmæssigt ved at være dagbogsdigte. Den kvindelige fortællerstemme er usædvanlig, og kombinationen af lyrisk og visuel fremstilling er hidtil uprøvet. Indholdsmæssigt markerer *Hadet* sig ved at sætte fokus på de menneskelige omkostninger ved at involvere sig i sabotage, og særligt fremhæves altså den lammelse og følelse af ligejyldighed, som efterfølgende angiveligt har ramt de involverede og deres nærmeste.

En anden type af fortællinger om besættelsestiden har været hverdagsfortællinger med fokus på livet for såkaldt almindelige børn. Disse bøger har ofte haft yngre børn i hovedrollen og har beskrevet mindre dramatiske, men alligevel skelsættende sider ved livet under besættelsen. Det kunne eksempelvis være de daglige konsekvenser af fødevarerationering og tøjmangel, begrænsning af skolegang som følge af inddragelse af skoler til flygtninge, luftalarmer og så videre. I fald, der i disse bøger optræder illegale aktiviteter, arrestationer og decidederede krigshandlinger (for eksempel bombninger i København), opleves det på afstand af hovedkaraktererne. Det er voksne, som er de direkte involverede, men derfor kan krigen godt have alvorlige konsekvenser for børnene. En typisk hverdagsfortælling er Mette Winges *Farligt forår* (2000), hvor man følger en 9-årig pige, hvis liv præges af de udfoldelsesbegrænsninger, som besættelsen betyder, blandt andet noterer hun manglen på kjolestof og cykeldæk. Hendes far må som sabotør flygte til Sverige, og i hjemmet skjules en anden eftersøgt, som moderen bliver forelsket i. Efter krigen og faderens hjemkomst er det ikke muligt for forældrene at finde sammen igen, og befrielsen betyder, at familiesplittelsen cementeres.

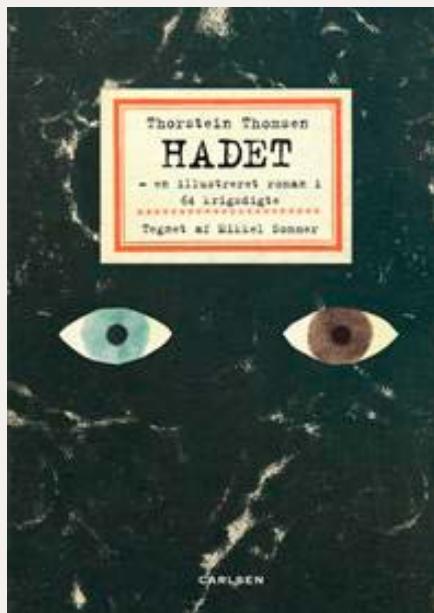
I Marianne Koesters *Simon på flugt* er det også et mindre barn, som er hovedkarakteren. Simon på fem år vokser op i en jødisk familie, som må flygte til Sverige i oktober 1943. *Simon på flugt* sætter således ikke fokus på hverdagen, men på en flugt, som per definition må siges at være en ekstrordinær situation. Samtidig er Simons oplevelse af flugten til at begynde med præget af det lille barns forsøg på at bevare sin tryghed gennem leg, og dramaet i fortællingen er ganske hverdagsligt: Det handler om at blive væk fra de voksne og fundet igen. Billedbogens korte handling er koncentreret om en enkelt episode, hvor flygtningene skal gå fra den nordsjællandske gård, hvor de har overnattet, og ned til en fiskerbåd, som venter ved stranden for at transportere dem over Øresund. Simon bliver væk fra sin familie, fordi han har mistet en pind, som han har leget med. Da han kommer ned til stranden, ser han fiskerbådenude i vandet: De er taget afsted uden ham. Han råber efter dem, men de hører ham ikke. Råbet høres imidlertid af en



Illustrert av Teddy Christiansen. Carlsen 2012



Illustrert av Pia Thaulov. Klematis 2008



Tegnet av Mikkel Sommer. Carlsen 2015



Illustrasjon av Mikkel Sommer fra *Hadet*

ung mand, som tager Simon på armen og svømmer ud til båden med ham. Dér har der naturligvis også været opstandelse over Simons forsvindning, og glæden over genforeningen er enorm. *Simon på flugt* viser, hvordan et lille drama udspiller sig i det store, og hvordan en genkendelig hverdagssituation – at lege og miste sin familie af synet for en stund – i en given kontekst kan transformeres til et eksistentielt drama på liv og død. Fortællingen er på én gang knyttet til en meget specifik situation (redningen af de danske jøder i 1943), og samtidig har den et almengyldigt niveau, som handler om angst for at blive forladt. Fortællingen har førskolebarnet Simons perspektiv og taler til en læser med samme erkendelsesniveau, hvilket er usædvanligt i historisk fiktion for børn. Herved nødvendiggøres enkelhed, og der afstår fra mange nuancer og forklaringer. Forcen ligger i at formidle barnets følelser i den dramatiske flugsituation. Dette sker både i tekst og ikke mindst i billeder. På omslaget er fortællingens klimaks gengivet: Her ses en løbende dreng som en diminutiv figur på en bred strand med et åbent hav og en urolig skyet himmel foran. Hængende fiskenet afgrænsner billedet i højre side, hvilket virker som en mørk skygge og en begrænsning af barnets og beskuerens udsyn over stranden. Det er umuligt at danne sig et overblik over stranden og havet på grund af nettene, og man kan argumentere for, at barnet løber i blinde mod havet. Afbildningen af barnet er urovækkende, ikke mindst sammenholdt med titlen, som er skrevet med rødt, og forsideillustrationen formidler den stemning af fare og panik, som Simon oplever i flugten. En normalt fredelig dansk strand er her forvandlet til centrum for en menneskelig grundangst. Stranden er ingen krigsskueplads, men angst er udløst af en krig, som angår voksne og derved kommer til at angå børn.

En tredje type af historiske romaner i dansk børnelitteratur er som sagt de internationalt orienterede fortællinger, som fokuserer mere på verdenskrigssituationen end på besættelsestiden i Danmark. Et skelsættende eksempel er her Martin Petersens *Med ilden i ryggen* (1999), som handler om en østpreussisk families lange og strabaderende flygt fra den russiske hær og deres forhastede ankomst til en flygtningelejr i Vestjylland. Familien (mor og børn) splittes undervejs, og hovedkarakterens lilleøster drukner, da det herostratisk berømte flygtningeskib Wilhelm Gustloff synker. Martin Petersens roman er det første eksempel på en dansk børneroman om Anden Verdenskrig med et tysk barn som hovedkarakter, og med sit værk tog Martin Petersen del i en debat om flygtningebørns status og tyske flygtninges skæbne efter Anden Verdenskrig. I romanens optik er børnene ofre både derhjemme og i modtagelandet, hvor de rammes af arvesynd, idet de skal bøde for forældregenerationens fejltagelser.

Morten Dürrs *Det skjulte kort* har ligeledes tyskere som hovedkarakterer, og han går et skridt videre end Petersen, idet hovedkaraktererne er soldater. Det er altså principielt fjendens perspektiv, han anlægger. Denne roman viser ligesom for eksempel *Hadet*, at konflikterne ikke bare stopper, fordi befrielsen indtræffer. Romanen tager udgangspunkt i situationen for de tyske krigsfanger og soldater, som var udstationeret på Vestkysten. En del af handlingen foregår i sommeren 1945 under minerydningen, som fulgte efter krigsafslutningen og skulle overstås, inden tyskerne endeligt blev beordret hjem. To millioner miner skulle fjernes, og omtrent 300 soldater mistede livet. Det er en af disse soldater, som følges i handlingen, og han fremstår som et uskyldigt offer. Samtidig med fortidsplanet indeholder romanen et parallelt handlingsforløb i nutiden, hvor en dreng finder et hengemt minerydningskort og dermed åbner en mental port til fortiden. Drengen i nutiden afdækker ved hjælp af kortet og en telepatisk kontakt til et genfærd (i form af den dræbte soldat) fortællingen om, hvordan de tilbageholdte tyskere i sommeren '45 blev utsat for både hævn og selvtægt, og hvordan de både måtte undvære beskyttelsesudstyr og oversigtskort i minerydningen. Derfor mistede en del af dem livet, mens andre mistede førigheden i det arbejde, som ikke var en krigshandling, men skulle være en sikring af fred og sikkerhed. Med det dobbelte handlingsplan og ikke mindst anvendelsen af et genfærd, som ikke kan finde hvile efter at være blevet offer for en minesprængning, må *Det skjulte kort* siges at have nogle meget tydelige fiktionsmarkører, der advarer mod læsningen af romanen som et direkte billede af fortiden. Romanens fortalthed fremgår særdeles tydeligt, også for en barnelæser.

HVOR ER DEN HISTORISKE BØRNEROMAN PÅ VEJ HEN?

I de seneste femten år har de traditionelle mønstre i formidlingen af Anden Verdenskrig været under opløsning, og nye typer affortællinger er kommet til. Den tidsmæssige afstand muliggør, at flere tabuer kan brydes (for eksempel i forhold til den miserable behandling tyske soldater i minerydningstjeneste), og det er blevet muligt at se videre end til den danske grænse. Det nationale fokus spiller stadig en rolle, men man ser altså også i den originalt danskproducerede litteratur flere internationale problematikker reflekteret end tidligere. Indholdet i fortællingerne er således blevet anderledes, fordi der er plads til nye synsvinkler og hidtil ufortalte historier. Fortællingerne er desuden blevet mere partikulære i den forstand, at dramaturgien ikke længere er bygget op omkring en national grundfortælling, der starter i 1940 og slutter i 1945. I stedet findes der en række fortællinger, der udspiller sig i enkeltsituationer (som *Simon på flugt*) og fortællinger, som ikke slutter med

befrielsen (*Hadet og Det skjulte kort*). Det lille jødiske flygtningebarn har fået en stemme, ligesom det tyske flygtningebarn er kommet til orde gennem fiktionen. Samtidig er både den kvindelige sabotør og den tyske minerydder blevet portrætteret. Man kan spørge, hvad der endnu mangler for at alle vinkler er dækket. Dette er et helt umuligt spørgsmål at svare på, for Anden Verdenskrig er tilsyneladende en uudtømmelig kilde til fortællinger. Ifølge Bryld og Warrings metahistoriske refleksioner (Bryld og Warring 1998) vil fascinationen og markeringen af besættelsen som national kernebegivenhed i Danmark blive ved, indtil en ny katastrofe af tilsvarende tyngde måtte opstå.

Når det gælder formen, ses i lighed med den generelle udvikling i den historiske roman en tendens til at hente genretræk fra andre typer af litteratur (Glasenapp 2005). Den historiske realisme bliver eksempelvis blandet med genretræk, som er kendt fra gyserlitteratur og fantasy. Derudover er poesien kommet ind, og den visuelle formidling fylder mere og mere. De tre hovedeksempler i denne artikel har alle en udfoldet illustrationsside, som supplerer handlingen og uddyber situationer, stemninger og følelser. Desuden kan man generelt sige, at fiktionsmarkørerne i de behandlede eksempler er meget stærke, og værkerne gør i sig selv opmærksom på, at de ikke er kilder, men opdigtede fremstillinger i historisk specifikke scenarier. De historiske romaner sender på den måde et dobbeltsignal: De vil bidrage til forståelse af en bestemt periode, men vil samtidig også insistere på fiktionen. Den historiske romans vilkår er at være *contradictio in adjecto*, og det må opfattes som en hjælp til læseren, når værkerne via de tydelige fiktionsmarkører, der kan tolkes som metafiktive indslag, selv gør opmærksom på dobbeltheden. Samtidig understreger genreblandingsformerne i de nævnte eksempler også det populærkulturelle eller underholdende element, om man vil, og det kan måske for nogle formidlere være med til at frakende værkerne deres seriøsitet. Om man kan goutere mishandlingen af krigsfanger skildret som en blanding af historisk roman og spøgelseshistorie er naturligvis en smagssag. I en formidlingssituation vil det være en anledning til netop at reflektere over, hvilke former historisk fiktion kan antage, og hvilke emner man adækvat kan behandle.

LITTERATUR

- BIRKLUND ANDERSEN, OLE.** (1996). *Den faktiske sandheds poesi. Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. århundrede*. Aarhus Universitetsforlag.
- BRYLD, CLAUS OG ANETTE WARRING.** (1998). *Besættelsestiden som kollektiv erindring*. Roskilde Universitetsforlag.
- DÜRR, MORTEN.** (2012). *Det skjulte kort*. Illustreret af Teddy Christiansen. København: Carlsen.
- GLASENAPP, GABRIELE VON ... [ET AL.]. (RED.)** (2005). *Geschichte und Geschichten*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GUDE, ANNA MARGRETHE.** (2012). Fortiden fortalt. I: *DANSK* nr. 3, 2012.
- KOESTER, MARIANNE.** (2008). *Simon på flygt*. Illustreret af Pia Thaulov. Risskov: Klematis.
- LUKÁCS, GEORG.** (1969). *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- MORTENSEN, HANNE.** (2006). Besættelsestiden i danske børnebøger. Kan børnebøger bruges som kilder til beskrivelse af ændringer i historieopfattelsen over tid? I: *Nedslag i Børnelitteraturforskningen 7*. Roskilde Universitetsforlag, s. 143-162.
- PETERSEN, MARTIN.** (1999). *Med ilden i ryggen*. København: Høst & Søn.
- REUTER, BJARNE.** (1991). *Drengene fra Sankt Petri*. København: Gyldendal.
- RIFBJERG, KLAUS.** (1981). *Kesses krig*. København: Gyldendal.
- SKYGGEBJERG, ANNA KARLSKOV.** (2008). *Den historiske roman for børn. Teori, udvikling og analyse*. Frederiksberg: Dansk lærerforeningens forlag.
- SKYGGEBJERG, ANNA KARLSKOV.** (2014). Anden Verdenskrig fortalt for børn og unge. Historiefortolkninger i nyere dansk børnelitteratur. I: *Historiens genkomst*. K & K, s. 131-144.
- STEPHENS, JOHN.** (1992). *Language and Ideology in Children's fiction*. London: Longman.
- SVENSEN, ÅSFRID.** (1999). Undrende blikk på fortida: historiske romaner for barn og unge. I: Flatekval, Eli... [et al.] (red.). *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Cappelen akademisk forlag/ Dansk lærerforening/ Gleerups Utbildningscentrum, s. 192-210.
- SØDRING JENSEN, SVEN.** (1990). *Historie og fiktion. Historiske børneromaner i undervisningen*. København: Danmarks Lærerhøjskole.
- THOMSEN, THORSTEIN.** (2015). *Hadet*. Illustreret af Mikkel Sommer. København: Carlsen.
- TOIJER-NILSSON, YING.** (1990). *Minnet av i går*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- WEINREICH, TORBEN.** (1996a). Som om det var i går – den erindrende fortæller. I: Jensen, Bernard Eric, Carsten Tage Nielsen og Torben Weinreich (red.). *Erindringens og glemslens politik*. Roskilde Universitetsforlag, s. 85-106.
- WEINREICH, TORBEN.** (1996b). *Reuters Verden*. København: Branner & Korch.
- WHITE, HAYDEN.** (1993). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- WINGE, METTE.** (2000). *Farligt forår*. København: Gyldendal.

I krig, på flukt, på eventyr?

Norske samtidsbildebøker

TONJE VOLD

Den mest berømte norske bildeboka om krig er Frithjof Sælens *Snorre Sel*, utgitt i 1941. Her kjemper den lille selen Snorre mot spekkhoggeren Glefs i ishavet, en fortelling som fortelles gjennom ganske søtladne bilder av en fornøyelig og freidig liten fyr. Vi kan anta at bildenes uskyldspreg og bokas barnlige målgruppe bidro til å føre den under sensurradaren – den lille tiden det varte. Men fortellingen var umiskjennelig oppviglersk, og boka ble forbudt. Historien viser bildeboksjangerens potensiale for tvetydig kommunikasjon, og den er et tidlig eksempel på en tendens vi også ser i samtidsbildeboka om krig: At tematikken gjerne går sammen med allegorier og parodier av ulike slag.

Selv om de fleste av oss vil føle en viss tilbakeholdenhets når det gjelder å presentere krigsbøker på barnerommet, har dette temaet alltid fascinert barn, både i litteraturen og i leken. Den engelske barnebokforskeren Dieter Petzold påpeker at adaptasjoner av litteratur for voksne som *Den siste mohikaner* eller *Ivanhoe* har egnet seg godt for barn, kanskje særlig på grunn av konflikt- og stridstematikken (Petzold 1997:164). Krigstematikk i bøker for barn har ofte handlet om Det Store Eventyret og blitt presentert i sjangre som passer for dette, i spenningsbøker og i tidlige guttebøker, i så stor grad at krig og eventyr har blitt to sider av samme sak. Petzold framhever at etter to verdenskriger og den nyere tids krigføring, som stadig øker antallet sivile drepte, oppstår det problemer for den litterære behandlingen av krigstemaet,



TONJE VOLD

Norge. ph.d. i allmenn litteraturvitenskap. Førsteamanuensis, HiOA. Siste utgivelse: *Ut av medieskyggen. Representasjon av funksjonshemmede i media.* (Forfatter og medredaktør) (2014)

FOTO: PRIVAT

både på form- og innholdsnivå. Spenningsbøkene står i fare for å glorifisere selve krigshandlingene, noe som oppleves som upassende.

Barnebokforskerne Kate Agnew og Geoff Fox nyanserer dette ved å understreke sjangeraspektet: De mener at krig behandles på ganske ulike måter i forskjellige sjangre i barnelitteraturen. Heroiseringen av krig og spennende krigshelter eksisterer fremdeles i barnelitteraturen, men er nå henvist til tegneseriene og populærliteraturen. Når det gjelder bildebokskaperne, benytter de seg i stor grad av allegori og satire for å framheve krigens galskap (Agnew og Fox 2001:41).

I artikkelen «Questioning Identities through War: Representations of Victimized Children in Contemporary Picturebooks for Young Readers» går Tzina Kalogirou og Vasso Economopoulou mer spesifikt inn på *bildeboksjangerens* enestående mulighet for å finne adekvate koder for krig (Kalogirou og Economopoulou 2013). De påpeker at mens prosaister har strevet med å finne riktige ord for å formidle det uutsigbare og å skildre krig på en tilstrekkelig ikke-heroiserende, men likevel interessant måte, kan bildebokskaperne bedre problematisere distinksjonen mellom empiriske og fiktive narrativer, eller referensielle og mimetiske koder for representasjon:

Picturebooks can vividly represent incidents from history, the character of a person, the physical environment and also the setting in a remote time. Text and pictures work together not only to convey the story, but also to illustrate the meaning of war both in a mimetic and direct way and also in an allegorical and symbolic style (Kalogirou og Economopoulou 2013:149).

Flytter vi blikket til norske bildebøker om krig fra de siste femten årene, er det for det første ikke så veldig mange av dem – og luker vi ut de som handler om dyr eller fantasivesener, eller bøker hvor krig først og fremst er en metafor for ugreie relasjoner, står blant andre disse igjen: Torill Koves

Min bestemor strøk kongens skjorter (2000), Tone Gleditsch Stabell og Jill Moursunds *Ulvedager* (2007), Hans Sande og Wenche Øyens *Då eg kom heim, var hesten borte* (2008), Hans Sande og Silje Granheims *Pappa er sjørøvar* (2011), Bjørn Arild Ersland og Lilian Brøggers *Dagen vi drømte om* (2013) og Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakins *Hvorfor er jeg her?* (2014).

Av disse seks bildebøkene utgitt de siste femten årene er det to som tar opp krigstema i tilknytning til andre verdenskrig, men bare én av dem kan sies å være en historisk bildebok. I tre av bøkene er ikke krigen som det refereres til spesifisert, og i bare en av dem er det en aktuell, navngitt konflikt det handler om. Samtlige tåkelegger enkle tids- og stedsangivelser og andre objektive forhold. Inntrykket som skapes er at krig i norske bildebøker foregår i en tid og et rom som motsetter seg enkel rubrisering.

Jeg tar gjennom lesninger av disse bøkene sikte på å vise hvordan de norske samtidsbildebøkene om krig gjennom svært varierte uttrykk samtaler med barnelitterære tradisjoner for krigstematikk, der krig ofte inngår i nasjonsbyggingsmyter og fortellinger om spenning, flukt og eventyr. I stor grad må man kunne si at samtalen handler om å avvise eller problematisere denne tradisjonen, enten det gjøres via humoren eller via alvoret. Gjennom parodi, allegori, intertekstuelle referanser og gjerne et fokus på indre registre, problematiserer disse bildebøkene djervt hva krig betyr sett fra dagens Norge.

BESTEMOR OG BESTEFARS HISTORIE: ANDRE VERDENSKRIG OG KRIGSFORTELLINGENS ANDRE Torill Kove: *Min bestemor strøk kongens skjorter* (2000)

Min bestemor strøk kongens skjorter er den eneste bildeboka i utvalget som er en historisk bildebok. Fortellingen handler om motstand mot krigsmakten, sentrert om en sabotasjeaksjon. Bestemor stryker kongens skjorter, men når han flykter til England, må hun gå over til å stryke tyskernes. Hun samler de andre strykere sammen; de putter kløpulver i skjortene og lager brennmerker med strykejernene. Da tyskerne må se seg slått i maidagene 1945, har de ikke lenger noe å ha på seg, og de returnerer gladelig til Tyskland. Bestemor, på sin side, får utmerkelse av kongen når han returnerer fra eksil.

Andre verdenskrig representeres gjennom gjenkjennelige og ikoniske motiver, men fortellingen gjør gjennomgående bruk av parodi, som skaper forskyvninger fra det empiriske forelegget til en fiksjonshistorie. Illustrasjonene bidrar til å gjøre fortellerens status som vitne usikker, og tiden fortellingen foregår i uklar. Bildebokas første og nest siste illustrasjon skiller seg fra resten av bildene: Her presenteres vi for fotografier som skal være tatt av bestemoren og bestefaren. Fotografiets funksjon er vanligvis å forankre det det fortelles

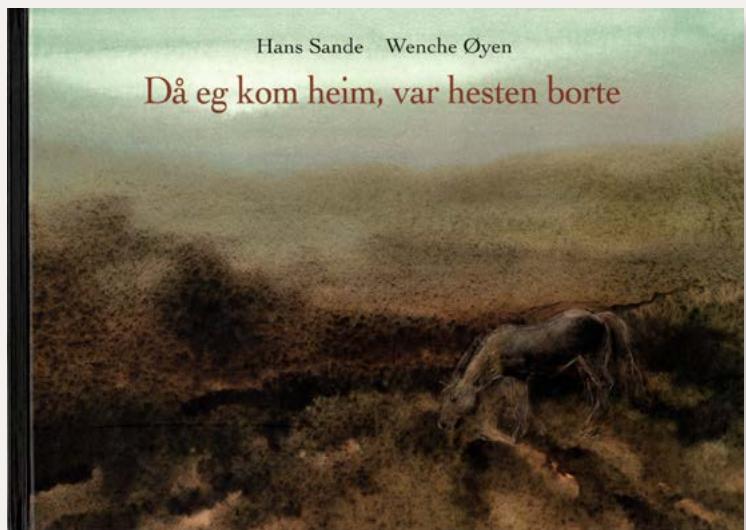


TORILL KOVE

MIN BESTEMOR STRØK KONGENS SKJORTER

CAPPELEN

Cappelen 2000



Cappelen Damm 2008

om i en virkelighet, å vise at det er en dokumentarisk sannhet i det som det fortelles om. Her bidrar fotografiene snarere til å så tvil om sannhetsgehalten i Koves fortelling. Tegningene av «min bestemor» i resten av boka viser henne som en gammel dame alt på 1940-tallet, i motsetning til fotografiet av henne. Tegningene bidrar til inntrykket av at det er barnebarnfortellerens *versjon* av bestemorens historie som fortelles. Denne fortelleren har bare adgang til å huske bestemoren slik hun selv opplevde henne, det vil si som eldre dame.

Det legges altså inn et lag av distanse og ironi på bildesiden som skrur fortellingen over fra den objektive, historiske virkeligheten til å bli en subjektiv fortelling basert på minner om en bestemor og en historie om gamledager. Er dette så en historie fra krigen eller en historie fra en bestemor og et barnebarn som gjerne skulle sett at kvinner fikk fortjenestemedaljer for sin innsats?

Bildeboka slutter idet den introduserer nok en spennende fortelling: Bestefaren skal nedstamme fra portugisiske hestetemmere, en historie som vil bli fortalt en annen gang. Andre verdenskrigsfortellingen presenteres altså nært skrøna og overdrivelsen, og den problematiserer på denne måten sin egen status som sann historie.

Kalogirou og Economopoulou påpeker at siden krig ofte bygger på konflikt-fylte internasjonale relasjoner, skaper konvensjonelle krigsfortellinger gjerne en Annen; en motstander i form av et land, en etnisk religiøs eller ideologisk gruppe eller en leder (Kalogirou og Economopoulou 2013:147-148). Først ved å definere disse andre som usiviliserte, barbariske, tilbakestående, onde og så videre, kan en nasjon begynne å lete etter sine egne identitetsgrenser.

Selv om man kan si at Koves bok på overflaten er en fortelling som opererer med slike skiller, der tyskerne er dumme og slemme og nordmennene lure og snille, tematiserer bildeboka i like stor grad andre verdenskrig som folkeminne. I tillegg problematiserer boka hva det vil si å være norsk. Når boka går i dialog med andre verdenskrig som spenningshistorie og den muntlige fortellertradisjonen som framhever nordmenns sivile ulydighet, pirker den humoristisk i forholdet mellom nasjonsmytologi, fiksjon og virkelighet.

Kongen, det samlende nasjonale symbolet, han som også i Koves bok sier «Nei» og tar toget til Hamar, presenteres som innvandrer over flere oppslag. Kongeparet kan ikke gå på ski, og Maud kan ikke engang norsk. Myten om nasjonen som noe som alltid har vært, destabiliseres: Det er nærmest tilfeldig hvor den norske kongen kom fra. Det norske er ikke en homogen størrelse bestående av nordmenn, Norge har både gode og onde innvandrere, og det norske består av at gode nordmenn og gode innvandrere jager slemme fremmede makter ut.

Kove løfter, som blant andre Åse Marie Ommundsen har påpekt, kvinners krigsbidrag inn i krigshistoriefortellingene og styrer blikket fra gutta på skauen til motstanden som foregikk også på andre fronter (Ommundsen 2013). Forsatsens norske løve-emblem er en fornøyelig kommentar. Boka plasserer en kile inn i nasjons selvtilfredse historiefortelling i det den også minner om kvinnenes innsats. Ingen steder blir gapet større mellom fabelen og historiens sannhet, enn der bestemoren hedres for sin innsats. Nettopp nasjonens hukommelse og evne til å anerkjenne krigsinnsats, trer fram som mangelfull.

Hans Sande og Wenche Øyen: Då eg kom heim, var hesten borte (2008)

Krigsfortellinger krever en Annen, en motstander, gjennom den tiden krigen pågår. Men etter krigen, hvem er da den Andre? I Hans Sande og Wenche Øyens *Då eg kom heim, var hesten borte* trer andre verdenskrig inn i fortellingen gjennom en bestefars hukommelse av krig, men boka foregår, i motsetning til Koves bok, i vår samtid. Sandes bok gjør oss oppmerksomme på at hvis man skal se hva *krig* betyr i barnebøkene, er det også viktig å se på hva *fred* betyr, eller ikke betyr.

Bestefaren er stadig ute og leter etter hesten sin, som han tror er borte. Men han kan samtidig også fortelle at han husker hesten ble drept mens han var internert i en fangeleir. Fortellingen om bestefarens fortid gir bildeboka et innslag av vitnesbyrd, det eneste vi har i disse samtidsbildebøkene.

Selv om også Hans Sandes bok inkluderer motstandskamp og ikoniske elementer som portrett av og uttrykt kjærlighet til kong Haakon 7, står denne fortellingen enda lengre enn Koves fra å være en enkel mytologisering av andre verdenskrig og det nasjonale. Når fortellingen skildrer kongens heroiske hjemferd og jubelen i maidagene 1945, er bildene fremdeles i den dystre paletten, og det er lite av verken vårlighet eller lystighet her.

Det er inntrykket krigshendelsene har gjort på bestefaren som er i fokus, i en bok som handler om krigstraumer, demens og om tap. Gjennom tekst og bilde holder boka fram bestefarens glidende minnesforskyvninger. Det første oppslaget viser Øyens tegning av en gutt som sover. Sandes tekst skaper her en kopling mellom fangeleirens tid og nåtiden, når vi på første oppslaget får høre at «Bestefar er ute og leiter i den stripete nattdrakta si». Det gir oss muligheter for å fortolke søvnen som beslektet med bestefars drømmeaktige tilværelse og knytter de to sammen i denne vare fortellingen om hukommelse og glemsel: *Traum og traume*.

Sandes tekst glir mellom minner og fortalt erfaring, til nåtidsplanet med faste markører som kakaokopper og tidsreferanser. Øyens akvareller, hvis farger flyter over i hverandre, understreker det flytende minnet og de fly-

tende grenseoppgangene i den gamlemannens tidsforståelse. Øyen velger utradisjonelle motiv for denne bildeboka, landskap og portretter går igjen, mens de praktiske, og ikke minst upraktiske sidene ved tilværelsen, som de andre i familien er en del av og synes er viktige, får vi ikke se. Øyens motiver sentrerer fortellingen om bestefar som det følende subjektet, hesten som objektet han minnes og savner, og gutten som lytter til bestefar. Barnebarnet er nødvendig for at bestefar kan bære vitne om sin historie, og gjennom det finne ro. Forsoningen som bestefar lengter etter skjer bare i fantasien hans, men i denne boka er ikke det «bare». Når bestefar er ferdig med å fortelle alt sammen, kan han forestille seg at han finner hesten og besøker kongen, ridende.

Hvor forskjellige disse bøkene enn ser ut: For både Kove og Sandes bok gjelder det at bildeboka kan ses på som et sted for hukommelse – bildeboka blir et minnesmerke. Minnene om krigen, bestemora og bestefarens, representeres gjennom tekst og bilde på måter som bærer vitne om nettopp *minnene* om krig: Noen opphøyd til symboler, noen felles, andre private, og noen nesten glemt. I mellom disse beveger verbal- og bildeteksten leseren til å stille spørsmål om minnenes status, og statusen til de som bærer på disse minnene, alt innenfor en større historie om nasjonen.

Portrettene av bestemor og bestefar i disse bildebøkene lar leserne undre seg over hvem disse gamle menneskene er, hva de står for og hvem de har vært, slik gamle mennesker og deres fortellinger også i det virkelige livet kan framstå som mystiske for barn, på grensen mellom fantasi og virkelighet.

BARNETS BEARBEIDING AV KRIG OG BRUTALITET: FRYKT OG BEKYMNING, UNDRING OG EMPATI

Tone Gleditsch Stabell og Jill Moursund: *Ulvedager* (2007)

Mens Torill Koves og Hans Sande og Wenche Øyens bildebøker omhandler eldre mennesker og en historisk krig, er *barna* tydeligere i sentrum i de øvrige samtidsbildebøkene i dette utvalget. Barnebokforskeren Gillian Lathey påpeker at barnelitteratur om krig har utviklet seg fra et underholdningsorientert univers til en psykoanalytisk utforskning av barns opplevelse av krig. I dag er barnelitteraturen et sted for representasjon av barndomstraumer og deres etterspill, og et litterært uttrykk for en kulturell og politisk arv (Lathey 2005:73).

Tone Gleditsch Stabell og Jill Moursunds bok *Ulvedager* setter krigen i en aktuell, men uspesifisert, kontekst. Som Sandes bok er dette en bildebok som er spesielt interessert i, og var for, hovedpersonens indre register i møte med krigen, men denne gangen er hovedpersonen ikke et eldre menneske, men barnet Yvelin.

Lathey peker på at når man beveger seg vekk fra spenningsnarrativene i barnelitteraturens behandling av krig, blir fragmenteringen av familien et

sentralt tema (Lathey 2005:65-66). Informasjon om krig kommer gjerne i biter fra kilder utenfor, ved at barna overhører bekymrete samtaler mellom voksne. Dette settes i relief mot at far venter på innkalling til krigen eller at familien må bryte opp fra hjemmet, noe som fører med seg at familierelasjonene testes (Lathey 2005:65-66). Hvordan krigen utfordrer familien står også sentralt i *Ulvedager* som krigsfortelling.

Både tekst og bilder forankres i barnets blikk på det uforståelige som foregår rundt henne. I teksten vises dette gjennom metonymier, soldater og faren er en «grønn mann». I bildene er Ylvelins følsomme ansikt i forgrunnen, og øynene gjerne forstørret. Hvordan skal Ylvelin forene den farlige krigen og de slemme soldatene hun ser på tv, med sin egen pappa som også er soldat, men ikke farlig? «Pappa er ikke sånn. Er ikke grønn mann på ordentlig», tenker Ylvelin. «Han har bare kledd seg ut.» Boka er som helhet opptatt av uklare grenser mellom det trygge og det farlige, lek og realitet, fantasi og virkelighet. Selv om Ylvelin selv lever trygt, i omgivelser skildret i pasteller, og ikke utsatt for krigshandlinger, viser boka hvordan hjemmet og barndommen hennes formørkes. Moursund skildrer flere ganger farmor med et tydelig bekymret ansikt, og engstelse og angst trenger gjennom i illustrasjonenes hverdagssituasjoner. Pappa blir «en snill ulv i grønne klær», et uttrykk som spiller på «ulv i fåreklaer» og viser til en truende sammenblanding av de sfærene hun prøver å holde atskilt.

Mangel på både kommunikasjon og informasjon står sentralt: Bildene viser ofte to personer som ser hver sin vei. Ylvelin får heller ikke ordentlig beskjed om at hun skal få et søsken. Hun må selv dikte inn forklaringer på det hun opplever, og klarer ikke å skille forestillingene om krigen fra sin egen virkelighet på en adekvat måte. Det er gjennom mediene Ylvelin skaffer seg informasjon om krigen, selv om dette er noe hun ikke får lov til. Når hun leser om krig, åpner det for identifikasjon med barna som bor der krigen foregår. Krigens redsler invaderer også barnet, og gir henne mareritt. De flyktende barna fra mediene får sin parallel i de flyktende grisene på bildesiden. Pastellene viker for jordfargene, som er brukt i illustrasjonene fra krigsområdet.

I denne fortellingen smelter fienden i krigsfortellingen sammen med ham som skal være omsorgsgiver. Da pappa kommer hjem, viser illustrasjonene at mor og farmor raskt blir glade, selv om begge ser redd ut med en gang. Ylvelin derimot, forblir redd. Bolverket hun har forsøkt å sette opp mellom de slemme soldatene og hennes egen far, den snille mannen, synes ikke å fungere. Farsskikkelsen blir ikke integrert i fortellingen om familien, der han skulle inngå som en trygg pappa.

Like viktig er det at han, i motsetning til besteforeldrene i de to foregående bøkene vi har sett på, heller ikke blir integrert i noen større politisk

eller historisk narrativ. Konteksten for krigsinnsatsen nevnes aldri. Slik undergraver bildeboka subtilt, men effektivt, enhver lesning der pappaen står på det godes side, og krig og krigsinnsats er et nødvendig onde.

Tematiseringen av krig dreier seg her om en psykologisk utforskning av hvordan barn forholder seg til krig, sett fra et fredelig land, uten storpolitiske kontekst. Gjennom ordspill, ironier og overdrivelser viser boka fram krigens merking av en familie og et barnesinn. *Ulvedager* viser hva som skjer når voksne neglisjerer barns vitebehov og ikke hjelper dem med å sette verken krig eller familieforhold inn i noen forståelig ramme som kan gi dem trygghet.

Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin: Hvorfor er jeg her? (2014)

En annen bildebok som løfter fram barns undring over egne og andre barns levekår er Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin: *Hvorfor er jeg her?* Denne eksistensielle bildeboka tematiserer barns identitet i en brutal verden, og viser fram tilfeldighetene som styrer hvordan man har det.

«Jeg lurer på hvorfor jeg er her. Akkurat her», begynner boka med. Utsagnet knytter sammen egen identitet og stedet der man er. I neste oppslag framsettes hypoteser som beveger problemsstillingene over til forestillinger om en selv som en annen, og den andre som seg selv: «Tenk om jeg var et annet sted. Et helt annet sted enn her.» Og det tredje oppslaget fortsetter:

Kanskje på den andre siden av jorda.

Det bor mange mennesker der også.

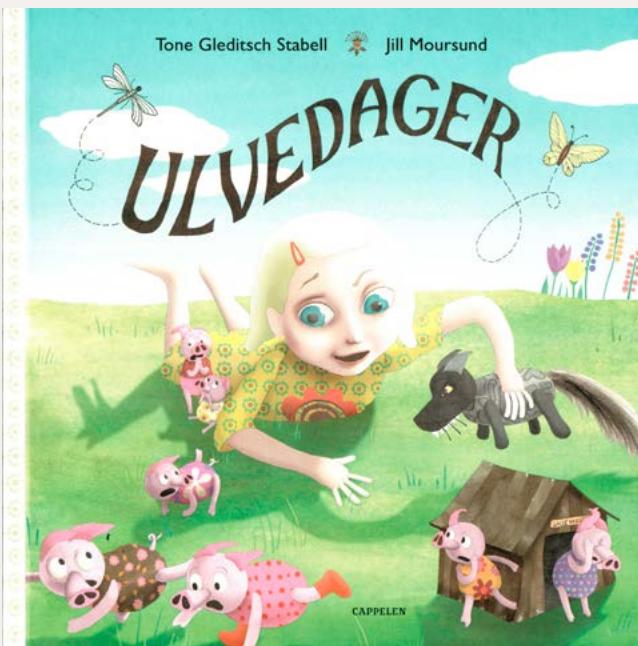
Flere enn her.

Ville jeg vært en annen da?

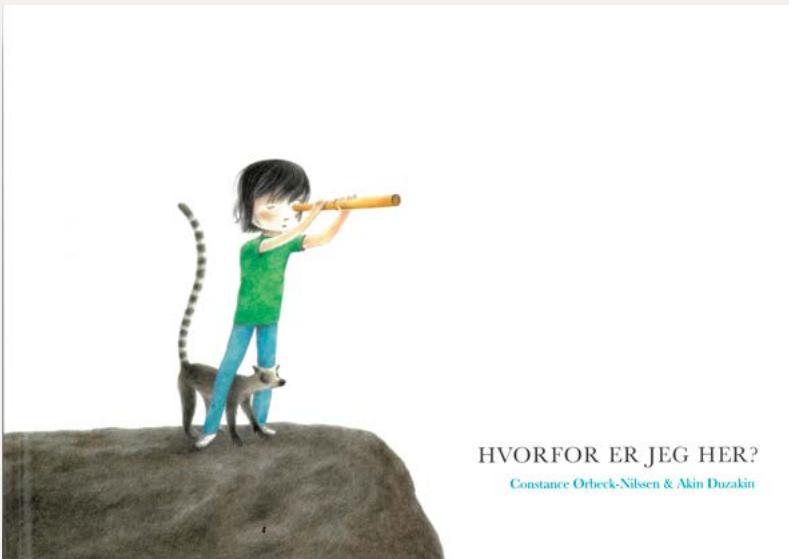
En som også lurte hvorfor jeg var der.

Fortelleren flytter blikket over på ulike mindre hyggelige skjebner man kunne ha. Kun i ett oppslag i bildeboka nevnes krig eksplisitt: «Kanskje det var krig der jeg var, og jeg måtte gjemme meg til det var trygt igjen. Til alt var over», og kommer til den aller verste tanken: «Men om krigen aldri gikk over. Hvor skulle jeg være da?»

Flukt og barnearbeid er andre fenomener som hovedpersonen tenker over. Hvordan ville fortelleren klart seg for eksempel som flyktning? Eller om man ikke eide noe og måtte jobbe hele dagen? Hva ville man likt at noen gjorde for en? Når krig og barnearbeid sammenstilles med et sted på en reise der det bare er ørken – eller et sted det bare er vann – kan man assosiere til at disse stedene har likhetstrekk. Kanskje det er slik krig føles? Som å være omsluttet av vann på alle kanter? Eller ikke å vite hvor man skal?



Cappelen 2007



Magikon 2014

Akin Duzakins tegninger viser et barn på reise i en liten båt gjennom vekslende landskap. Det er folk som flykter, barn som utnyttes og steder som oversvømmes. Reisen kan både leses helt konkret som at barnet som forteller er på tur, eller som indre bilder av steder barnet tenker seg det kunne ha vært. Enkelte av Duzakins tegninger er mimetiske, som bildet av storbyen sett fra undersiden av en bro. Tegningen av en sump det er mulig å føre en båt over, viser snarere reisens drømmekarakter og den mer symbolske verdien av den.

Den filosoferende, enslige karakteren minner oss om Antoine de Saint-Exupérys klassiker, *Den lille prinsen*, iblant med ganske tydelige referanser i bildene. Men der den lille prinsen kunne besøke folk på andre planeter, kan fortelleren i *Hvorfor er jeg her?* bare studere planetene på himmelen. I dette tilfellet er det bare denne verdenens folk som er i fokus. Det er vår verden og hva vi har gjort med den, og hvordan det påvirker barn, som står i forgrunnen.

Som Øyen gjør Duzakin utstrakt bruk av portretter i *Hvorfor er jeg her?*, i veksling med bilder som viser større landskap, og med eller uten barnet i bildet. Leserens konsentrasjon flyttes fra den lille klippen og over til subjektet som stiller spørsmålet og til barnet som del av denne verdenen som beskrives i teksten. Men vel så mye handler det om empati og derfor om å flytte tankene til andre, imaginære mennesker: Hvordan ville jeg hatt det om jeg ikke levde her, hvordan ville jeg like at andre kom meg i møte, ville ikke jeg også da like å være hjemme?

Grensene mellom det universelle og det unike gjøres til gjenstand for undring. Gjennom Duzakins illustrasjoner manifesterer subjektet seg som en nærmest allmenn barnebevissthet. Hovedpersonen er påfallende androgyn og har trekk som gjør at barnet kan komme fra ulike land. Det åpner for identifikasjon med spørsmålsstilleren.

Som i flere nyere fortellinger om krig, er krigens effekter på barns emosjoner det sentrale i disse to bøkenes, det favner fra frykt til empati til evne til undring. Bøkene åpner for å stille generelle spørsmål om hva det vil si for barn å høre hjemme i en verden som er preget av brutalitet. Det dreier seg om å finne tilknytning og tilhørighet i dagens verden – om hvem jeg er og hvem de andre barna i verden er – om det trygge og det farlige. Ingen av disse bildebøkene plasserer konflikter og krig i tid og rom, men de skaper forbindelser mellom det hjemlige og resten av verden.

KRIG OG EVENTYR:

BLODIG ALVOR OG SAMFUNNSKRITIKK

Bjørn Arild Ersland og Lilian Brøgger: Dagen vi drømte om (2013)

Bildebøkene om krig sikter seg mot ulike alderssegmenter, og Bjørn Arild

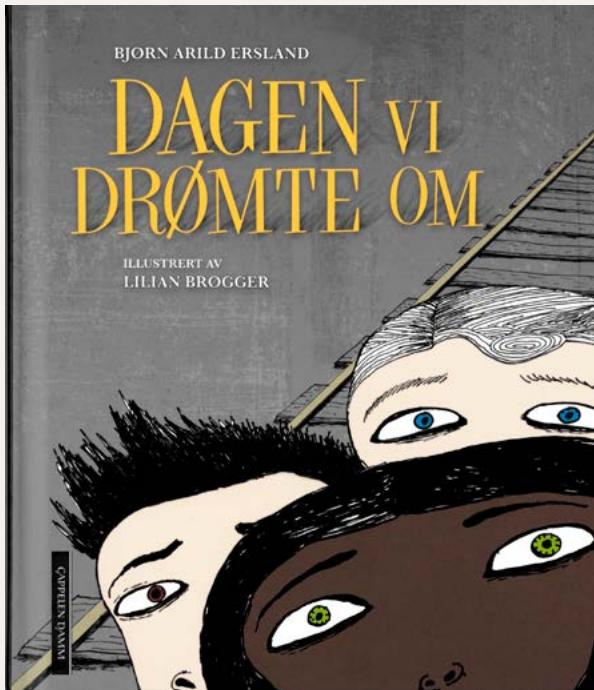
Ersland og Lillian Brøggers bildebok *Dagen vi drømte om*, er den eneste som klart henvender seg til en ungdomsleser. Mangel på trygghet og eksistensens tilfeldighet blir her en del av selve plottet. Men nå beveger vi oss fra utforskingen av barnesinnet og over i en bredere anlagt fortelling om flukt og om eventyr. I denne boka fins verken foreldre eller trygge voksne. Det er barsk emosjonell kost, og her trer også volden fram fra skyggeposisjonen den har i de andre bøkene, og presenteres eksplisitt på boksidene.

Jeg-fortelleren *I dagen vi drømte om* bor på et mottak sammen med Adam og Lalah og venter på å få slippe ut. Da denne dagen som de har drømt om kommer, viser det seg fort å bli et mareritt. Barna må reise, men de vet ikke hvor. Fortelleren er forelsket i Lalah, men får vite at hun på sin side er forelsket i Adam. Neste stopp er en leir, der barna møter en grusom tannlege, som sammen med Adam blir drept før jeg-fortelleren og Lalah flykter tilbake til mottaket. Boka slutter i det vi får vite at Lalah og fortellerens historier om hva som skjedde hos tannlegen ikke stemmer overens. Fortellerens selv fremstilling og pålitelighet blir i økende grad tema for fortellingen, og dermed kompliseres fabelen. Ved fortellingens slutt er leseren usikker på hvem som egentlig drepte tannlegen og Adam, og hvem jeg-fortelleren egentlig er.

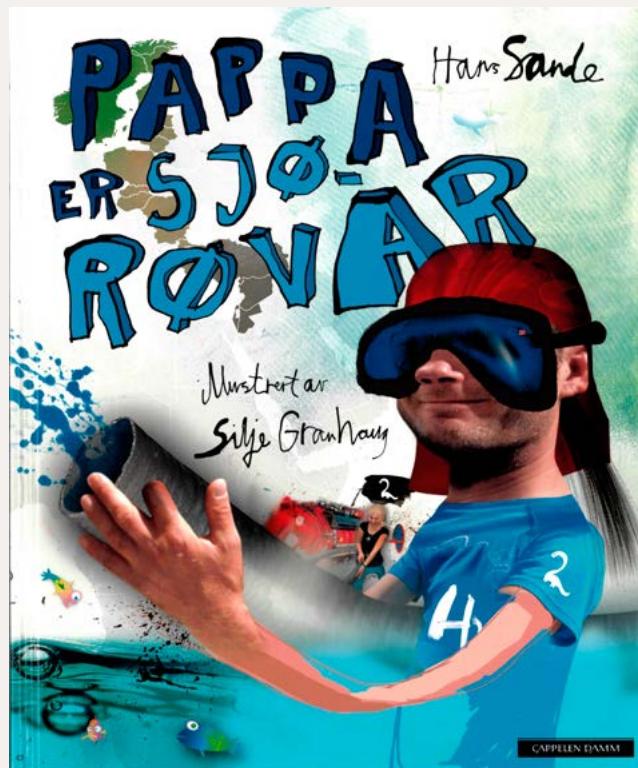
Lillans Brøggers tegninger bidrar til usikkerheten. Hovedpersonen bader sammen med Lalah etter at han vet hun foretrekker Adam og etter at Adam er drept. Ingen av dem smiler. Det er vanskelig å se hvorvidt tegningen skildrer noe som jeg-fortelleren ønsker seg, en uønsket nærhet fra Lalahs side, eller om dette forestiller hennes utnytting av ham.

Verbalteksten nevner aldri ordet krig, men både bilder og fortelling kan leses som om det handler om en krigstilstand eller konsekvenser av krig. Barna i fortellingen kan være internt fordrevne flyktninger, alenereisende asylsøkere eller papirløse. Brøggers illustrasjoner viser både hvite og ikke-hvite barn, så det er en ikke-ensartet gruppe som er på flukt og truet. Det er uklart når bildeboka foregår. Bildene alluderer allikevel til dødsleirene fra andre verdenskrig. Dermed minner de oss om hvordan barn fra hele Europa ble deportert til Auschwitz, hvor de ankom med jernbanen. Denne typen identitetsforskyning gjør fabelen utydelig, men ikke dårlig. I den grad denne reisen er et eventyr, er eventyret av det groteske slaget.

Barnebokforskeren U.C. Knoepflmacher har undersøkt Hans og Grete-motivet i barnebøker om krig (Knoepflmacher 2008). Etter at Hans og Grete har blitt satt ut i skogen av faren og stemora for å dø, blir de tatt til fange av heksa. Da de tilslutt får drept heksa og befridd seg fra heksas hus, gjenstår en ferd gjennom skogen før de er trygge.



Cappelen Damm 2013



Cappelen Damm 2011

Men slutten er besynderlig. Hans og Grete kaster seg lykkelige i armene til faren, stemora er død, det er som om de har glemt at han to ganger har satt dem ut i skogen for å dø. Leserne inviteres, på samme måte som Hans og Grete, til å glemme hva foreldrene har gjort, sier Knoepflmacher.

Dagen vi drømte om kan leses som en moderne Hans og Grete-fortelling. Barna er som Hans og Grete utsatte og utstøtte barn. Hos Ersland og Brøgger har ikke barna noe sted å dra når «stemora» på mottaket sender dem ut. Barnas muligheter består i reisen fra et mottak til en leir, samt barnearbeid. De reiser til et hus der de får det enda verre enn de hadde det og de returnerer dit de kom fra, som til det minste av to onder. I eventyret om Hans og Grete angrer faren. Stemora er død, og Grete gir faren diamanter hun har stjålet fra heksa. Med det tar hun den avdødes plass i familien. Har Lalah på lignende vis «kjøpt» seg en plass i mottaket, er det *hun* som sender ut helten?

På samme vis som i lesingen av Grimms eventyr, hvor man kan undre seg over om man kan stole på barn som glemmer og tilgir så lett, blir leserne av *Dagen vi drømte om* også sittende igjen usikre på hvem som egentlig er til å stole på. Det vet vi ikke. I stedet har leserne blitt vitne til en fortelling om barn som må klare seg så godt de kan uten sikkerhetsnett. Bildeboka viser tydelig hvilke litterære og menneskelige nødløsninger som kreves for å oppnå en løsning der alle lever lykkelig til sine dagers ende.

Som samfunnskritikk fungerer fabelen som en direkte påminnelse om dagens «Festung Europa» eller «festning Norge»s behandling av alenereisende asylsøkende eller papirløse barn, med referanser både til eventyr og til historien, om hvordan barn kan eller ikke kan klare seg gjennom brasene.

Hans Sande og Silje Granhaug: Pappa er sjørøvar (2011)

Selv om flere av disse bildebøkene er barske og utfordrende i måten de utfører budskapene sine, er det sjeldent at de velger side i en aktuell konflikt. Hans Sande og Silje Granhaugs bildebok *Pappa er sjørøvar* er et unntak, og boka fikk den israelske ambassaden til å protestere (NTB tekst 3.12.2011). Satire er effektivt både til å slå inn et budskap og til å terge, det har vi visst helt fra Snorre Sels tid.

I denne bildeboka følger vi pappa og Tuva. De reiser først til Finland for på en helt konkret måte å røve vann, og så til en flyktningleir i Palestina for å gi vannet til palestinerne. For å komme forbi israelske soldater, skjenker pappa dem. Tuva blir venner med den palestinske jenta Lamia. Etter dette reiser pappa og Tuva på et nytt oppdrag, i Israel, hvor de ser folk har store svømmebasseng og masse vann. De henter vann også herfra, før de reiser hjem etter endt oppdrag.

Kate Agnew og Geoff Fox mente som sagt at krig skildret som Det store

eventyret først og fremst tilhører tegneseriene og populær litteraturen, men i Sande og Granhaugs bok gjenfinner vi motivet. *Pappa er sjørøvar* plasserer seg i spenningslandskapet som en reisefortelling med krig som emne. Dette er ikke en fortelling om en maktesløs flukt fra grusomhet til grusomhet, men en reise der det vises styrke og besluttsumhet. Helten må tåle et par slag i trynet, men hjelper dem som trenger det. Bildeboka viser klare grenser mellom de slemme og dumme som drikker sprit og bader i svømmebasseng fylt med vann stjålet fra palestinerne, opp mot de snille som lider og de snille som hjelper.

Familiefragmenteringen som et trekk ved bildebøkenes portrettering av krig (Lathey 2005), angår bare de palestinske familiene som mister hus og hjem og må bo i flyktningeleirer. For Tuva og pappa er krigen snarere noe som knytter far og datter tettere sammen: Hun vil også bli sjørøver når hun blir stor. Det er også mulig å lese boka slik at det er innenfor denne nye rammen og forståelsen av heroisme, krig og nasjon, at maskulinitetsfortellingene gjenopprettes. Samtidig underminerer både humoren i sjørøver-parodiene og alvoret i vannproblematikken denne formen og disse foreleggene på en selvbevisst måte. «Vi røver til bilen blir stappande full» sier de når de fyller tanken med vann.

Av alle disse bøkene er det denne som tydeligst viser, gjennom vannallegorien, at krig er politikk, reelle konflikter og aller viktigst, de pågår nå. Og at krig er «URETTFERDIG!» fortjener å blir ropt ut så det gjaller. Dette ropet kan ikke minst barn kjenne seg igjen i. Krig rammer barn som sendes ut på livsfarlige eventyr, som mangler trygghet, og den rammer vilkårlig; det er svært tilfeldig at våre barn lever i en fredelig verden. Det vilkårlige er det eksistensielle temaet, men det handler også om politikk.

Alle bildebøkene i dette utvalget viser at krigen setter varige spor i sinnene våre. I soldatenes sinn og i sinnene til de som blir igjen og venter. Men krig er også resultat av noe, av internasjonale storkonflikter, religiøse overbevisninger eller ideologi, temaer som ellers er ganske fraværende i den norske bildebokas behandling av krigstemaet.

Å HØRE HJEMME: POLITISK, ESTETISK OG ETISK UTFORSKING AV KRIGSTEMATIKK

Den norske samtidsbildeboka bidrar til å skape ekstremt virkningsfulle fortellinger om krig, flukt og eventyr; fortellinger som handler om både politikk og etikk. Dieter Petzold slår fast at «War stories for children are inevitably about how war affects children» (1997:165). I fortellingene om andre verdenskrig er det voksne folk, bestemødre og bestefedre, som er i sentrum og som bærer på minner om krigen. Disse fortellingene eller vitnesbyrdene kan ikke nødvendigvis verifiseres. Kovacs bestemorsfortelling lener seg på skrøna

og Sandes bestefarsfortelling hviler på en uklar oppfatning av tid og rom. Samtidig blir barnebarna i begge bøkene tillagt den viktige rollen som bærere av vitnesbyrdene. Andre verdenskrig er også del av disse barnas erfaringer – om enn indirekte, gjennom samværet med de eldre. Gutten hos Sande er den som bestefaren kan fortelle til. Barnebarnet hos Kove gjenforteller en historie hun har hørt. Gjennom tekst og bilde viser bildebøkene at ettersom tiden går, blir den realistiske fortellingen om andre verdenskrig gjemt bort i minner og overdrivelser, og kan bare gripes gjennom parodier og fragmenter av overleverte fortellinger. Dermed blir bildebøkene nettopp gunstige steder for å behandle den ambivalente statusen fortellinger om krig har.

Slik går bildeboka i takt med litteraturforskningen som de seinere årene har interessert seg for det traumatiske i skjønnlitterær behandling av krigen. Kenneth Kidd hevder at «Of all contemporary genres of children's literature, the picture book offers the most dramatic and/or iconic testimony to trauma, precisely because the genre is usually presumed innocent.» (Kidd 2008:174). Sett fra den norske samtidsbildeboka, er det lett å være enig i dette.

Bildene i bøkene reproducerer og parodierer flere ikoniske krigsbilder og kjennetegn, som tog og jernbanelinjer til fangeleirene, kong Haakons portrett og vannmangelen i Palestina. Samtlige bøker utfordrer de ikoniske elementene gjennom spill med betydning på det referensielle og det symboliske planet. Bildebokas fortrinn som representasjonsart manifesterer seg i dens evne til å skape en mangetydig klangbunn for denne allegoriske og realistiske fiksjonen. Øyen og Koves svært ulike illustrasjonsstil for fortellinger om andre verdenskrig viser tydeligere enn noe annet hvor variert den norske barnelitterære behandlingen av krigstemaet er.

Krigstematikken i bildebøkene får ikke først og fremst fram fiendebilder mellom en nasjon og en annen. Helten kan like gjerne være en utelatt del av selve den norske nasjonen: Kove gjør helten kvinnelig og viser fram kvinnearbeid som motstandsstrategi, kvinnen er aktiv og ikke passiv del av historien. Hun problematiserer den kjønnsdelte historiefortellingen om nasjonens motstandskamp, samt poengterer det faktum at den norske kongefamilien er en innvandrerkollektiv. Hun viser eventuelle ikke-etniske norske leseres at verken kongen og dronningen kunne gå på ski eller snakke norsk da de ankom landet. Også de måtte stå i kø med folk fra en rekke andre land for å få jobb.

Forholdet mellom helt og fiende eller mellom overgrep og motstand er ikke som motsatte poler. Disse knyttes heller opp mot og blandes sammen med forholdet mellom å være hjemme og ute, eller problemstillinger knyttet til å ha et hjem, å komme hjem og å være hjemme. Sande og Øyens bestefar, som kunne vært en helt i en viss type fortelling om krigen, er i bildeboka snarere et offer

for krigen, og han er blitt en Annen i den ellers rasjonelle nasjonens hverdager. Selv om faren til Ylvelin i *Ulvedager* kanskje er en helt, det kan vi som sagt ikke vite, er han også blitt en skremmende Annen for henne. Navnelikheten mellom ulven og Ylvelin viser et barne-jeg der det skremmende er del av det egne. Pappaen i Sande og Granhaugs bok tangerer nok tydeligst den store hvite norske mann som hjelper dem som trenger det og rydder opp i verden der ute, og dermed passer inn i vår moderne nasjonale mytologi. Men det opprørende spørsmålet som stilles her er: Barn som lever på flukt eller i palestinske og uidentifiserte flyktningeleirer, hvordan ble *de* i det hele tatt noens Andre?

Når de norske bildebøkene om krig tematiserer grensa mellom fred og krig og knytter krigserfaringer og -tematikk til det å komme hjem og høre til, kan de også leses som bildebøker som utforsker hva fred, trygghet og frihet betyr. Mennene i *Ulvedager* og *Då eg kom heim* kommer hjem til et hjem som er forandret, og krigens redsler påvirker hjemmmene selv i fredstid. *Dagen vi drømte om og Hvorfor er jeg her?* åpner for en filosofisk utforskning av hva det vil si å høre hjemme- og hva det vil si å ikke høre hjemme et sted. Begge bøkene tematiserer barn og unges utsatte vilkår i en brutal verden preget av krig og flyktninger. I *Dagen vi drømte om, Ulvedager og Hvorfor er jeg her?* er de voksne i mindre og mindre grad til stede, og barna mer og mer involvert i handlinger knyttet til krig. Jo mer de voksne er assosiert med makt, jo mindre er de også trygge omsorgsgivere. Det er ganske *farlig* å være liten i disse bøkene, selv om Ørbeck-Nilssen og Duzakin konkluderer med at alle hjem er hjemme for den som bor der, selv når det ikke er fred der barna bor.

Bildebøkene om krig pløyer videre inn i etiske og moralske landskap som handler om å ta ansvar i dag. Både *Pappa er sjørøvar*, *Dagen vi drømte om* og *Hvorfor er jeg her?* kan leses som bøker som tydelig ønsker at leseren tar ansvar overfor de svakeste: Palestinerne, flyktningene, asylbarna – de som selv har erfart krigen. I *Hvorfor er jeg her?* er også klimaproblemer tematisert, og man kan si at bildene av den universelle hovedpersonen sammen med teksten viser til en virkelighetsforståelse: Om verden er vårt hjem, er vi alle i samme båt – selv om noen av oss har bedre plass i båten enn andre. Slik peker bildebøkene til dels utover distinksjonen mellom det trygge Norge og det utsatte resten, som vi er vant til å formidle til barn.

At vi skal snakke med barn om krig synes flere av verkene å enes om. *Ulvedager* viser at selv om empati i et fredelig hjørne av verden kan hjelpe oss å forstå hva andre går gjennom, kan denne evnen også invadere oss gjennom mareritt og traumer og gjøre våre egne hjem utsatte. Boka viser også hvor galt det kan gå når voksne sensurerer bort krigen. *Hvorfor er jeg her?* svarer på dette med en bok som åpner opp for samtaler og undring om hva

krig og fred betyr. Et undrende barns mange spørsmål om brutale forhold som rammer barn formuleres, slike spørsmål Ylvelin kanskje tumler med inni seg. Alle disse bøkene gir utmerkete muligheter for å snakke med barn og ungdom om de tankene de har, slik at de slipper, i motsetning til Ylvelin, å bli overlatt til sine egne forestillinger.

LITTERATUR

AGNEW, KATE OG GEOFF FOX. (2001).

Children at War: From the First World War to the Gulf. London: Continuum.

ERSLAND, BJØRN ARILD OG LILIAN BRØGGER. (2013). *Dagen vi drømte om.* Oslo: Cappelen Damm.

KALOGIROU, TZINA OG VASSO ECONOMOPOULOU. (2013). Questioning Identities through War: Representations of Victimized Children in Contemporary Picturebooks for Young Readers. I: Ommundsen, Åse Marie (red.). *Looking out and Looking in: National Identity in Picturebooks of the new Millennium.* Oslo: Novus Press.

KIDD, KENNETH. (2008). A is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the «Children's Literature of Atrocity». I: Goodenough, Elizabeth og Andrea Immel (red.). *Under Fire: Childhood in the Shadows of War.* Detroit: Wayne State University Press.

KNOEPFLMACHER, U.C. (2008). The Hansel and Gretel Syndrome: Survivorship Fantasies and Parental Deserotion. I: Goodenough, Elizabeth og Andrea Immel (red.). *Under Fire: Childhood in the Shadows of War.* Detroit: Wayne State University Press.

KOVE, TORILL. (2000). *Min bestemor strøk kongens skjorter.* Oslo: Cappelen.

LATHEY, GILLIAN. (2005). Autobiography and History: Literature of War. I: Reynolds, Kimberley (red.). *Modern Children's Literature: An introduction.* Basingstoke: Palgrave.

NTB TEKST 3.12.2011.

OMMUNDSEN, ÅSE MARIE. (2013).

Tales of the King: Building National Identity in Contemporary Norwegian Picturebooks about the King. I: Ommundsen, Åse Marie (red.). *Looking out and looking in: National identity in picturebooks of the new millennium.* Oslo: Novus Press.

PETZOLD, DIETER. (1997). An Awfully Big Adventure? Representations of the Second World War in British Children's Books of the 1960s and 1970s. I: Beckett, Sandra L. (red.). *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945.* Westport, CT: Greenwood Press.

SANDE, HANS OG WENCHE ØYEN. (2008). *Då eg kom heim, var hesten borte.* Oslo: Cappelen Damm.

SANDE, HANS OG SILJE GRANHEIM. (2011). *Pappa er sjørøvar.* Oslo: Cappelen Damm.

STABELL, TONE GLEDITSCH OG JILL MOURSUND. (2007). *Ulvedager.* Oslo: Cappelen.

SÆLEN, FRITHJOF. (1941). *Snorre Sel: En fabel i farger for barn og voksne.* Bergen: Grieg.

ØRBECK-NILSSSEN, CONSTANCE OG AKIN DUZAKIN. (2014). *Hvorfor er jeg her?* Oslo: Magikon.

Krise og kuriosa

Eit amatørsosiologisk blikk på forandringar og fornyingar i utgjevingar for norske barn i krigsåra 1940–1945

EINAR ØKLAND

Sjølv om det fanst ein del opplyste nordmenn som alt i fleire år hadde forstått kva det totalitære nazi-Tyskland var truande til, kom okkupasjonen av Norge våren 1940 som eit enormt sjokk både for desse få og dei aller fleste andre. Lover, reglar og politiske institusjonar blei brått dramatisk endra, samstundes med at det trivielle kvardagslivet blei mykje vanskelegare. Men om nordmenn flest ikkje var budde på krig, okkupasjon, sensur, ufridom og varemangel, er det innlysande at norske barn må ha vore endå meir mentalt ubudde. I omgangen med samfunnet dei hadde ikring seg måtte dei vaksne hastig nyorientere seg, oppdatere seg, tilpasse seg og velje side. Men det var «utover». Innover, i heimen og familien, måtte dei dessutan akte på korleis dei skulle te seg når det galdt dei som dei hadde ansvar for: Barna. Omsynet til barna låg tungt ikkje berre på foreldre, men også på skulefolk. Dei nye vilkåra forplanta seg også til dei som produserte trykksaker for barn: Teiknarar, skribentar og forlagsfolk. I åra like før okkupasjonen var det kome til ein del nye, ivrige yrkestekninarar og skribentar som orienterte seg mot barn. Den nyleg introduserte «reformpedagogikken» (av motstandarar kalla «leike-klippe-og klistreskolen») hadde også fått tilhengarar utanfor skulen. I ettertid ser vi at forlaga heldt fram så godt dei kunne i krigsåra, medan ordets

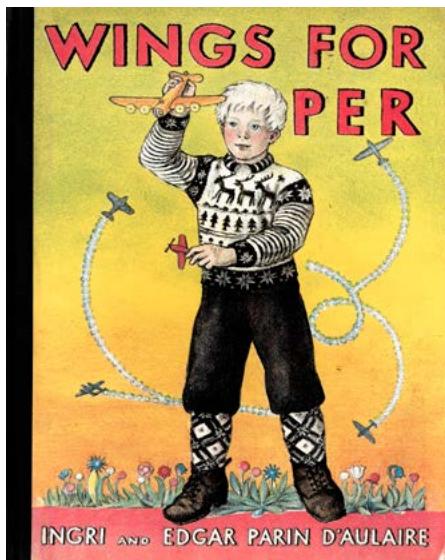


EINAR ØKLAND

Norge. Forfatter. Siste utgivelse: *Sykling i søvne, eller Dårens trompet. Dikt.* (2015)

FOTO: TOVE K. BREISTEIN

noko meir etablerte råvareleverandørar, forfattarane, blei meir etterhaldne, gjorde mindre av seg og leverte færre litterære tekster – sjølvsagt sjeldan med brodd mot okkupasjonsmakta. Det var innført restriksjonar og sensur, og risikoen for å bli arrestert for uønskt verksemd var stor. Dei etablerte prosaforfattarane som kunne ha levert tekst, tagde gjerne, om dei då ikkje flykta til Sverige, England eller USA. Og det dei publiserte der, var berre unntaksvise (Sigrid Undset) skrive for unge lesarar. (Eit strålande, men kanskje eineståande, døme er billedboka *Wings for Per*, utgitt i USA i 1944 og laga av kunstnarparet Ingri og Edgar Parin d'Aulaire. Ho var frå Kongsberg, men hadde alt før krigen utvandra til USA.)



Doubleday, Doran & Co. 1944

Men frå fleire norske teiknarar som var relativt nye og lite kjende (Inga Havik-Gjelseth, Milly Heegaard, Elbjørg Øien Moum og Benny Berg-Nilssen), kom det nå livaktige og svært realistiske illustrasjonar som viser uttrykksfulle, nære barneansikt eller barn som er heilt oppslukte av sin eigen leik.



Nye illustratørar og deira barneframstillingar på norske postkort frå krigsåra.

Teiknarar: Elbjørg Øien Moum og Benny Berg-Nilssen (seinare gift Motzfeldt).

Jamfört med mellomkrigsåra finn vi ein påfallande ny sans for barns veremåte og for barn som individ. Ein ny og meir intim realisme, som framfor alt viser det ein sakna eller gledde seg til: Fred. I dag kan vi også oppfatte mange av desse barneillustasjonane frå denne tida som ei kjærleg hand kring barna, heimen og sjølve barnelivet. Både dei som teikna og dei som kjøpte slike illustrasjonar ville verne barna mot syner og tankar som hadde med krig og naud å gjere. Det var kanskje ikkje ei medviten motstandshandling, men likevel ein reaksjon mot krigen.

I Tyskland derimot hadde ein – i alle fall sidan maktovertakinga i 1933 – rikeleg med barne- og ungdomslitteratur som forherlegra dette med kamp og krig eller som framstilte jødar som skumle og fråstøyande. Når det gjeld den militære okkupasjonen av Norge, så kom det i Tyskland kort tid etterpå ut fleire bøker eller hefte i den lange torsdagsserien *Kriegsbücherei der deutschen Jugend* som glorifiserte kamphandlingane langs norskekysten. Tilsvarande propagandistisk ungdomslitteratur fekk ikkje dei nazistiske styresmaktene stabla på beina i Norge. Forklaringsa kan vere at i Norge starta dei nasjonal-sosialistiske aktørane for høgt oppe i aldersrekken og vende den kraftigaste propaganda-tilsvarande mot tenåringar som var modne for

krigsteneste, altså slike som kunne verve seg som soldatar og bli frontkjemparar. Norsk ungdom fekk rikelege tilførsler med lesestoff som fortalte kor stort det var å arbeide og kjempe for eit nasjonalsosialistisk og germansk Norge og jamvel ofre livet i striden mot jødar, kommunistar, demokratar og lågareståande folkeslag i aust. I tillegg fekk norske mødre høyre kor stort det var å vere opphav til slike søner. Men det var ikkje frå barnebokredaksjonane i våre etablerte forlag denslags kom. Der hukte ein seg ned og heldt fram, som om det ikkje var nokon krig her i landet. For var det noko det tyktest vere semje om i forlaga, så var det dette: Barna må jo få sine varer som før! Det var ein business som gjekk nesten «as usual». Det som av og til var til hindres, var mangelen på manuskript i redaksjonane eller på papir i trykkeria. Noko som blei kompensert ved å gi ut dess fleire små bøker, kvikt og kanskje overflatisk produserte. For barnebøker var endå meir enn før ein populær gaveartikkel ved dei mange fødselsdagane gjennom året, og ekstra etterspurde når det var tid for julegåver. Men merkeleg nok – nye, norske småbarnsbøker med nazistisk ideologi fekk ikkje dei nye makthavarane utvikla. Ikkje på dei gamle, innarbeidde forlaga og knapt på sine eigne, nye NS-forlag. At sistnemnde gav ut nokre trauste forteljingsbøker om prektige bondesøner, hadde neppe nokon ideologisk verknad.



Ulike perspektiv på norske forhold, framstilt for unge tyskarar i Tyskland.

Kurt Parbel: *Gruppe Dietl verteidigt Narvik*. Berlin [1941] og Jakob Kinau:

Durchbruch nach Oslo. Berlin [1940].

Det beste oversynet over alle norske utgjevingar av barnebøker i krigsåra 1940–45 er å finne i Tom B. Jensens illustrerte oversyn: *Barn, krig og litteratur. En bibliografi 1940–1945* (2007). Her har han tatt med alt som faktisk er gitt ut for barn, utan å ta omsyn til kvalitet eller sjanger. Eit slikt utvida litteraturomgrep er nyttig skal ein forstå perioden betre. Med stort og smått reknar Jensen med at det kom ut ca. 1000 titlar desse åra. Rett nok har han då rekna med nokre få titlar (udaterte) som kom ut etter krigen, men til gjengjeld finst det også ein del titlar som burde vore med, men som ikkje er oppførte, så det samla talet blir det same. Her er det nokre poeng å merke seg. Dette anslaget er vesentleg høgare enn det ein har lagt til grunn i tidlegare oversyn over nyare barnelitteratur. Forklaringa er at litteraturhistorikarane har feia til sides – eller rett og slett vore ukjende med – dei mange skriftene for barn som verka trivielle, underlødige eller for lite «litterære». Anten det skuldast at det var for lite eller for dårlig tekst i skriftene, eller berre at skriftene var dominerte av illustrasjonar. Ein rekna dei knapt som «bøker». Endå det har vore ein konvensjon frå ca. 1900 å kalle illustrerte småbarnslitteratur i hefteform for «bøker». (Små barn har små bøker.) Men det finst også ei anna forklaring: Mange av desse skriftene var laga for små barn som kanskje ikkje las bøkene sjølv. Fysisk var dei meir hefte enn «bøker» og difor uaktuelle for innkjøp i biblioteka. Dei blei ikkje fanga opp, innskrivne og lagra der. Og det kunne vere tilfeldig om dei overlevde i heimane. Fleire titlar var ikkje tatt med i den store gratiskatalogen *Årets bøker* som publikum fekk i bokhandlane. Heller ikkje blei dei alltid avleverte til registrering i vårt dåverande nasjonalbibliotek (Universitetsbiblioteket i Oslo). Det var noko anna om det galdt ei meir påkosta innbunden eller kartonert «billedbok» (som altså hadde stive permrar) eller om boka var stor av ytre format. I dag skal ein nærmast ha dei mange små og tynne bøkene fysisk tilgjengelege for å vite om dei. For i det heile å vite kva ein skal søke etter – dersom ein altså ikkje trur ein veit det frå før – er snarvegen å ta utgangspunkt i Tom B. Jensens bibliografi. Men då skal ein også vite om og ha tilgang til denne, noko dei færreste har, sidan boka er trykt i berre 250 eksemplar og neppe finst i dei fleste av våre folkebibliotek.

Skulle dagens lesarar ønske å få innsikt i kven av barnebøkene frå krigsåra det var som ikkje kom ut på ordinære forlag, men på nystarta forlag med tilknyting til NS og nazismen, kan ein lett sjekke dette ved å gå til ei annan bibliografi av Tom B. Jensen, med den lange tittelen: *Nasjonal Samlings publikasjoner 1933–1945 av flyveblader, brosjyrer og bøker. NS-forlagenes utgivelser 1940–1945 og tyske myndigheters publikasjoner 1940–1945 i Norge* (2004).



Kattefamilien og *Titens* er av ukjende kunstnarar, mens *Trolltjernet* er teikna av Sonja Zernichov.

I tida fram til krigen kom storparten av norsk barnelitteratur ut i Oslo. Merkverdig nok førte dei fem åra med sentralistisk tvangsstyre med seg ein desentraliseringsimpuls i utgjevinga av småbarnsbøker. Såleis utvikla det seg i krigsåra ei frodig utgjeving av slike bøker i Bergen, og i Stavanger. Også i Oslo dukka det opp nye barnebokutgjevarar i tillegg til dei eldre og etablerte forlaga. Men somme av dei nye utgjevarane kunne vere nokså etterhaldne med å gi seg sjølv, teiknarane, skribentane og utgjevingsåret til kjenne. Dei kunne vere temmeleg ukjende for publikum den gong og er gløymde i dag. Dette gjer at det stundom kan vere vanskeleg å identifisere dei som stod bak ein del av trykksakene for barn i krigsåra.



Fleire nye barnebokskaparar og barnebokforlag i Bergen blei næraast borte etter krigen. T. d. teiknarane Kjell Kristoffersen: *Siri og Jan* og Olaf Reither: *Kom så maler vi alle dyra* på A/S Finn Anderssens Papirhandel.

I ettertid kan vi summere opp dei mest påfallande nye tendensane slik:

- Fornorsking. Færre importerte, omsette bøker enn før, fleire norske
- Auka gjenbruk av kjende, norske eventyr, gjerne omskrivne og forkorta
- Fleire nye kunsteventyr i form av etterlikningar av velkjende norske eventyr
- Fleire tynne, hefta bøker der illustrasjonane dominerer, færre uillustrerte forteljingsbøker med berre tekst
- Ny aktørar. Ofte relativt ukjende norske illustratørar (med førkrigsbakgrunn i reklameteikning). Få etablerte eller med eit kjent kunstnarnamn
- Større nærleik til barns vesen og vanar og kvardagsliv i illustrasjonane enn ein såg i førkrigsbøkene
- Fleire utgjevingar med därleg redaksjonell styring (!)

Fleire nye, lange seriar med minibøker. (Eit oppsving for ein sermerkt produkttype som var vanleg mellom ca. 1900 og 1914. Men den gong blei slike minibøker laga i utlandet (helst Tyskland) og kom hit som samtrykk og med dansk tekst. Dei blei ofte nytta som «tilgift» i varehandelen og kunne då ha reklametiltrykk frå kjende firma som Freia og Singer eller ein større lokal detaljist. I mellomkrigsåra blei ymse seriar med norske minibøker med humor, faktisk informasjon og anna spreidde som gratis vedlegg for barnlege samlarar inni diverse tobakksbokssar.)



Minibøker i lange seriar: Signaturen «H.A.» [Harald Alfsen] var svært produktiv i krigsåra og stod bak desse langseriane med minibøker: **De gamle gode eventyr.** Alle var illustrerte av Jan Lunde. Om «H.A.» også var utgjevar, er usikkert. Damm forlag gav ut serien **Smaëns eventyr**, alle illustrert av Alice Midelfart).

Mange utgjevingar med sjangerblanding. Siktemål: Å engasjere barna til eigenaktivitet (teikne, male, klippe, sy, synge, snekre, spele). Det kan sjå ut som om stofftypar ein tidlegare hadde sett på barnesidene i dei før så frodige, men nå skrantande, vekeblada nå blei utvikla til småbøker for barn. Tidlegare, i mellomkrigsåra, var det helst i reklamehefte for ymse slag daglegvarer ein nytta seg av å blande kryssord, teikne- eller fargeleggingskonkurransar og liknande med forteljingar og eventyr. Ein driftig pioner den tid var reklame-teiknaren Eyvin Ovrum som hadde vore i USA og plukka med seg slike knep.

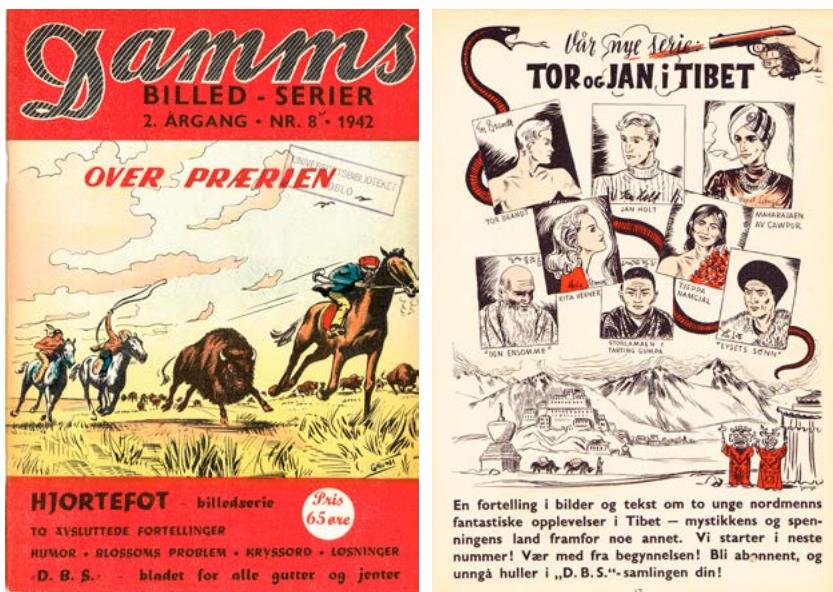
Innsnevring i bruken av lengre, episke tekstlege uttrykk og ekspansjon når det galdt bruk av illustrasjoner. Liksom desentraliseringa på utgjeversida kan dette forklarast dels som lokal sjølvberging, dels som forretningsmessige nauadtiltak. Men på to område førte importrestriksjonar til norsk illustratørverksemd vi ikkje hadde hatt før:

I krigsåra starta produksjonen av norske teikna og norsktrykte glansbilde, såkalla «kriseglans». Tidlegare hadde slike små luksusbilde berre blitt importerte, serleg frå England og Tyskland. Nå fekk norske barn for første gong glansbilde teikna av norske illustratørar. Rett nok anonyme (som regelen var), men somme var faktisk signerte (av namngjevne teiknarar som Arne Hoel og Jan Lunde). Nokre av desse glansbildeseriane (16 motiv) var jamvel direkte litterære, ved at kvart bilde i arket hadde nokre linjer påtrykt tekst, som til saman danna ei forteljing. I somme glansbildeseriar dukkar det nå opp – også for første gong – motiv frå norske folkeeventyr. (Utanlandske glansbilde hadde tidlegare henta sine eventyrmotiv frå Grimm, Perrault eller H.C. Andersen.)



Døme på «kriseglans». «Krise-» var ein nedsetjande karakteristikk, medan nemninga «førkriegs-» alltid var positiv. Kriseglans var utan figurskjering, gode fargar og verkeleg «glans» og fekk gjerne eit brunskjær. Arket med Aladdin-forteljinga er ved H.A. og teiknaren Jan Lunde. Signaturen «Arne» [Arne Hoel] teikna også ark med eventyrglans. Andre glans frå krigsåra var anonyme og temmeleg naive i teiknestilen.

Ein annan produkttype var teikneserien. I krigsåra skjedde eit norsk oppsving i nyskaping innan denne sjangeren. *Nynorsk Vikeblad*, som frå 1935 til april 1940 hadde vore ein nynorskspråkleg samtrykksvariant av *Illustrert Famileblad*, blei sjølvstendig og byrja for seg sjølv nokre månader seinare same året. Her starta den lange og slitesterke bygdeeserien «Vangsgutane» (teiknar Jens R. Nilssen). Seinare supplert med den populære eksotikk- og fantasy-serien «Ingeniør Knut Berg på eventyr» (av Vigleik Vikli og Ronald Stone, det vil seie Hallvard Sandnes og Jostein Øvreliid) som gjekk til langt ut i 1950-åra. Seriane blei dessutan utgitt som eigne «julehefte», frå 1941 og 1943. Det gamle barnebokfirmaet Damm valde i 1941 å starte utgjeving av eit eige blad med nylaga teikneseriar: *Damms billedserier*. Tekstleg byrja ein med gjenbruk og nedkortingar av forteljingar frå forlagets gamle og til dels velkjende villmarks- og indianarbøker skrivne av Zane Grey og Edward S. Ellis. Men serieteiknaren var norsk: Jacob Grundt. Etter nokre år gjekk ein over til å bruke nyskrivne norske tekster, og andre norske teiknarar, som George Schumann og Knut Yran. Pluss at faste forlagsmedarbeidarar som Alice Midelfart og Johs. Berggren kom til. I 1945 kom ikkje bladet ut. Det kom ut nokre få hefte i 1946, men så var det slutt. I 1942 prøvde den drivne reklameteiknaren og forleggjaren Eyvin Ovrum seg med utgjeving av eit tilsvarande blad, *E.O's norske bilde-serier*, der teiknaren Kaare Bratung laga teikneserie av ei gammal indianarfotreljing av J.F. Cooper. Men Ovrum dreiv det ikkje så godt og effektivt som Damm og bladet stoppa etter eitt år. Seriane var stort sett utan politiske over- eller undertonar. Dei var eksotikk, spenning, tidtrøyte, anten nært og heimsleg eller fjernt og eksotisk i fortida eller i fjerne land og kulturar. I januar 1941 starta teiknaren Rolf Egeberg ein historisk teikneserie, «Halvdan Svartes Saga», på baksida av det nazikontrollerte nystarta *Norsk Programblad*, som gjekk til hausten same året, då radioane blei inndregne og bladet stoppa. På motsett side av Nordsjøen – i *Fram*, eit frodig magasin utgitt av norske eksilstyremakter i London – byrja det i 1942 ein ny samtidsorientert teikneserie, «Sjømannsliv» av Alf Andersen, om ein messegut på ein norsk båt. Ein nytta ikkje nemninga «teikneseriar» den gong, liksom ein heller ikkje nytta seg av «pratebobler». Ein kalla seriane for «billedfortellinger». Somme av malebøkene som kom ut denne perioden kan også sjåast som «billedfortellinger». At desse (og andre!) teikneseriar har vore så lite påakta eller observerte fram til nyare tid, skuldast primært at teikneserie-entusiastane og -ekspertane har vore fikserte på seriar utgjevne som eigne hefte (såkalla «albums»), noko som har favorisert utanlandske, importerte seriar. Den norske marknaden var – med få unntak – for liten til at det lønte seg å gi ut tilsvarande norske «albums».



Fleire nye, norske teikneseriar blei starta i krigsåra. Forlaget Damm starta eige teikneserieblad, Damms billed-serier, med norske teiknarar og seriar. Her døme teikna av Jacob Grundt og George Schumann.

Vi veit ikkje mykje om økonomien bak dei mange utgjevingane i krigsåra, men skjønar at fleire må ha vore spekulative utgjevingar med siktemål å tene raske pengar. Ein ser også at trykksakene gjerne gjer seg filleflotte med prangande illustrasjonar på därleg papir, medan tekstene litt for ofte verkar amatørmessige. Trykksakene for barn skulle primært fange merksemda og vere visuelt attraktive som gåveartiklar. Dinest var det eit stort pluss for dei vaksne om bøkene stimulerte til sysselsetjing og eigenaktivitet i eikor form: fargelegging, oppgåveløysing, klipping, spel, og anna. Slike problemløysande trykksaker innbyr ikkje lesaren til å identifisere seg med ein episk, oppdikta figur, men meir til å identifisere seg med seg sjølv. I krigsåra skjer det også ei oppbløming når det gjeld utgjeving av nye, norske brettspel og kortspel der heile familien kan delta. Desse trykksakene har ofte eit litterært univers, ein fiksjon eller ein instruksjon som krev lesing og (gi) språkleg kompetanse sjølv om dei – liksom glansbilde – vanlegvis blir rekna som «leiker» og ikkje som «litteratur». Jensen inkluderer sjangerblanda bøker der det er trykt brettspel eller liknande på omslaget til dømes i nokre av Egners tidlege bøker og på nokre av stavangerfirmaet Lærdal sine titlar – terningar og brikker måtte lesarane skaffe seg sjølve, men tar ikkje med periodens mange nye brettspel eller kortspel. Desse kom i eigne, illustrerte øskjer og såg alle

svært nye ut, endå dei inn som regel berre var snodige «aktuelle» variasjonar av «firkort», «Løyerlige familier» eller «Svarteper».



Fleire utgjevingar var igangsetjande instruksbøker. Hans Haugen lærte barna å analysere motiva abstrakt – og å teikne bokstavleg talt tvetydig. Hans Haugen: *Futt og fart. Tegnebok med fortellinger* [1944].

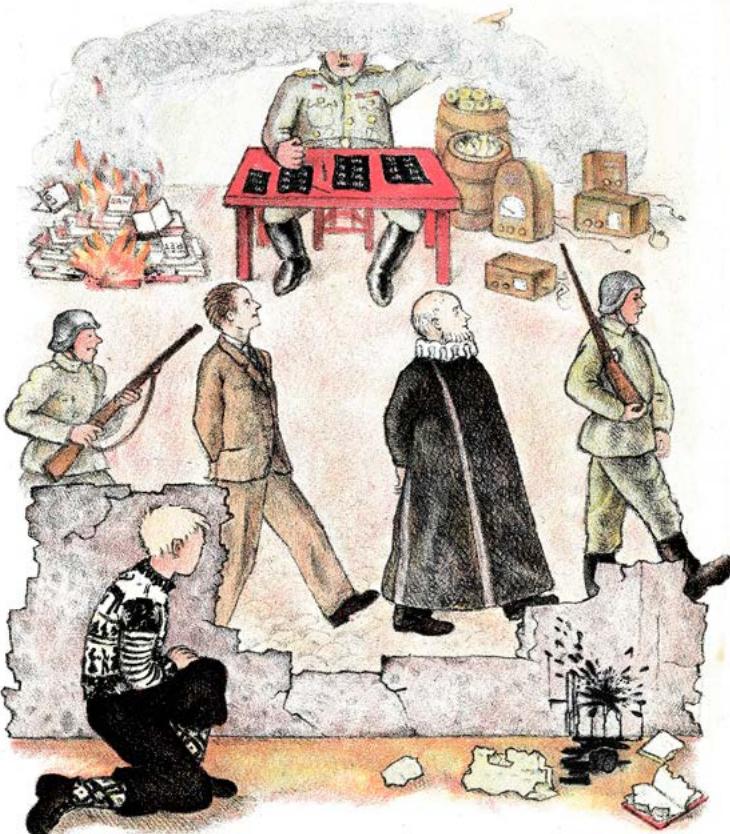
EPILOG

I dei fem etterfølgjande fredsåra var det nokre tendensar som heldt fram som før, andre som avtok eller blei borte – og somme som var fornja og forsterka seg.

Småbøker for barn og aktiviseringsobjekt som spel, instruksjonsbøker og liknande heldt fram med å vere populære. (Eit typisk døme frå første fredsåret var brettspelet «Flukten til Sverige».) Og det var framleis i all hovudsak teiknarar frå reklame og vekeblad som blei rekrutterte til å lage illustrasjonar for barn. (Teikna illustrasjonar i reklame og vekeblad møtte etter kvart konkurranse frå fotografiet. Men i trykksaker for barn var det merkverdig nok ingen som sakna gode fotografar.) Det blei mindre av reint norske produkt og meir og meir av utanlandske. Helst frå USA, men også frå Sverige og Holland. Den norske produksjon av glansbilde heldt likevel fram og auka i omfang (og

kvalitet!) i etterkrigsåra. Den blei først avvikla i 1960–1970, totalt utkonkurrert av billigare glans frå utlandet. Importen av reine prosabøker for unge leesarar auka påfallande. Alt i 1941 hadde forlaget Damm hatt ein durabel suksess med utgjevinga av seks omsette romanar om «Frøken Detektiv». Forlagssjefen hadde nemleg vore i det nøytrale USA i 1939, der han hadde kjøpt omsetjingsrettane til denne moderne jentebokserien. Serien blei både lansert og trappa ned i 1941, etter at USA kom med i krigen mot Tyskland. I etterkrigsåra heldt ikkje berre denne amerikanske serien fram, men fleire nye amerikanske langseriar (pluss nokre frå England) etablerte seg som fast lesestoff for unge lesehestar. Alle var trivielle romanar av det slaget ein ikkje identifiser med forfattarnamnet, men med namnet til gjennomgangshelten. («Den ensomme rytter», «Biggles», «Worrals», «Cherry», «Hardyguttene» og andre.) Fleire av dei små utgjevarane som starta i krigsåra slutta å gi ut bøker for barn etter frigjeringa. Einast forlaget Lærdal i Stavanger heldt fram og blei større. Men også hos Lærdal, som under krigen heldt seg med norske teiknarar og skribentar, blei det meir og meir vanleg med import frå utlandet i fredsåra. Skulle ein peike ut namn på to «overlevarar» frå krigsåra, måtte det bli to som starta like før krigen og som utvikla seg vidare og blømde endå meir i etterkrigsåra: Reklamemannen, teiknaren og skribenten Thorbjørn Egner og forlagsgründeren Åsmund S. Lærdal.

Den nye freden førte raskt til ein stor og langvarig konflikt mellom dei økonomiske interessene i forlaga som gav ut barnelitteratur og interessene til dei på mottakarsida som meinte seg å representere barna. Lettvint underhaldning og uansvarleg «virkelighetsflukt» kom i miskredit. Høgare krav til kunstnarleg kvalitet i bilde og tekst blei reist både frå foreldre og frå aktivistiske skule- og biblioteksfolk, stundom også frå norske skribentar og billedkunstnarar. Ein kan finne vitnemål om denne konflikten i bladet *Kvinnen og tiden*, i det nystarta litteraturtidsskriftet *Vinduet* og i dette at dei norske barnebokskribentane i 1947 – altså omlag eit halvt århundre etter vaksenbokforfattarane – organiserte sine særinteresser i Ungdomslitteraturens forfatterlag. – I dag kan det sjå ut som om utfallet av konflikten var at begge partar sigra.



The next day he stood behind the ruins of his school when enemy soldiers marched the teacher and the parson away. For when the enemy had ordered them to teach what they knew was wrong, they had refused.
"First the enemy took our food, and now they have taken our teachers,"

Ingri og Edgar Parin d'Aulaire: *Wings for Per*. Doubleday, Doran & Co. 1944.

Hva skjedde egentlig?

Om Kari Skjønsbergs forskning på krigslitteratur

ANNE KRISTIN LANDE

Kari Skjønsberg var 14 år gammel da tyskerne okkuperte Norge. Krigsårene kom til å bli både en spesiell og vanskelig tid for henne. Hun hadde nylig mistet faren sin, og moren var blitt nazist. Da det siste ble kjent, gikk Kari selv på skolen og proklamerte: «Mor er nazist, jeg er det ikke». Fra tid til annen fortalte hun ganske rystende historier om hvor vanskelig og ensomt det hadde vært i disse årene. Hun sa ofte: «Hadde far levd, hadde ikke dette skjedd». Riktignok hadde hun fem eldre halvsøsker, men de var godt voksne og opptatt med egne liv. Det som imidlertid verken hun eller mange visste, var at halvbroren Tor var en av stifterne og lederne av den norske hjemmefronten. Det forklarer nok hvorfor han holdt en viss avstand mellom seg og stefamilien sin. Så i alderen fra 14 til 19 kom Kari på mange måter i skvis mellom NS og hjemmefronten.

Utgangspunktet for prosjektet er å se nærmere på Kari Skjønsbergs tre artikler om krig og krigslitteratur. Innledningsvis vil jeg si noe om hvilke kilder hun brukte, og hvilke som var tilgjengelig da hun skrev disse artiklene i henholdsvis 1981, 1995 og 1996. Kari virket også som barnebokanmelder i *Arbeiderbladet* og *Verdens gang* henholdsvis fra 1954 til 1956, og fra 1960 til 1965. Jeg vil derfor avslutningsvis se litt på hva hun i samtid skrev om krig i barnelitteraturen. Er det noe i disse anmeldelsene som peker fram mot de tre artiklene hun skrev mange år senere? Artiklene er:



ANNE KRISTIN LANDE

Norge. Litteraturviter og bibliotekar. Forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Siste utgivelse: «Kvinnesak og barnelitteratur. Kari Skjønsbergs forskningsbidrag». (2013)

FOTO: NASJONALBIBLIOTEKET

- «Snorre the Seal. A Children’s Book in the Norwegian Resistance Movement», trykket i det amerikanske eller internasjonale barnelitterære forskningstidsskriftet *Phaedrus. A Newsletter of Children’s Literature Research* i 1981. En omarbeidet versjon av artikkelen ble publisert senere samme år i *Bokbladet*, da med tittelen «Snorre Sel i Hjemmefronten. Et 40-års minne»
- «Okkupasjonstiden og norsk barnelitteratur», trykket i artikkelsamlingen *Nazismen og norsk litteratur*, 2. reviderte utgave, redigert av Bjarte Birkeeland med flere, og utgitt i 1995. Artikkelen er et virkelig nybrottsarbeid, for da boka kom ut første gang 20 år tidligere, var ikke barnelitteraturen omtalt i det hele tatt
- «Krigen i Norge sett gjennom norske barne- og ungdomsbøker i 50 år», trykket i festschriftet hun fikk fra sin arbeidsgiver, Høgskolen i Oslo, da hun fylte 70 år i 1996. Festschriftet het *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt. Kari Skjønsberg 1926–1996*, og var redigert av kollegaene Inger Cathrine Spangen og Ingeborg Westerheim

TILGJENGELIGE KILDER

Som forsker innen barnelitteraturfeltet var Kari en pioner. Hun undersøkte, kontrollerte og analyserte, var aldri redd for å vise at hun støtter seg på andres forskning, og var heller ikke redd for uenighet. Av kildene hun bruker som var tett på tida hun skriver om, er disse to kanskje de viktigste:

Arne Kildals *Presse- og litteraturfronten under okkupasjonen 1940–45* fra 1945, og Rikka Deinbolls artikkel «Barnelitteratur som kom ut i krigstida», publisert i *Norsk pedagogisk tidsskrift* i 1946. Arne Kildals bok beskriver en komplisert periode i norsk forlagshistorie. Den forsøker å gi en oversikt over, og tegne et generelt bilde av litteraturfeltet under okkupasjonen. På mange måter framstår boka som et slags tidsbilde. Jeg har registrert kritiske røster til noen av framstillingene og vurderingene hans, kanskje sto han selv for nærmest begivenhetene i tid? Selv tenker jeg at til den uoversiktlige samtaida som

disse åra tross alt var, er det greit med flere innfallsvinkler. Her kan det ikke eksistere bare en sannhet.

Da er det noe annet med Rikka Deinbolls artikkelen. I ettertid framstår ikke denne artikkelen som spesielt banebrytende, men den er nøktern og refererende, og gir verdifull dokumentasjon av tida. Deinboll var en sentral og viktig barnebokformidler i samtidene, og hun kjente føltet svært godt fra arbeidet sitt på Deichmanske bibliotek.

En bok kanskje færre kjenner til, men som Kari refererer til i artikkelen om Snorre Sel, er *Forbuden frukt. Høstet av Finn Bø*, fra 1945. Bø skriver i forordet: «Like etter 9de april 1940 begynte mange [...] å samle anekdoter, vitser, illegale aviser, bilder, avisklipp og små kuriositeter fra trengselsårene» (Bø 1945:[7]). Dette er hans samling av små og store betraktninger. Den er også en kilde til samtidene, som fra en annen og humoristisk vinkel sier noe om samfunnet, nå som freden har kommet.

En annen kilde med litt større avstand til begivenhetene under krigsårene, er Alex Brinchmann og Sigurd Evensmos *Norske forfattere i krig og fred. Den Norske forfatterforening 1940–1968*, utgitt til foreningens 75-års jubileum i 1968. Alex Brinchmann skriver om krigsårene og går tett på forfatterne og forfatterforeningens virksomhet i perioden. Men det har gått neste 25 år siden begivenhetene som beskrives her, og ulempen med denne avstanden i tid kan også være det ettertidens slør som har lagt seg over stoffet.

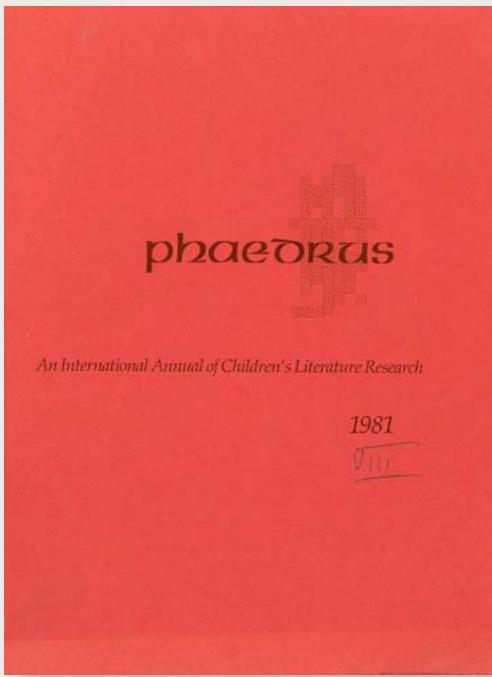
Senere, da Kari skriver de to større artiklene «Okkupasjonstiden og norsk barnelitteratur» og «Krigen i Norge sett gjennom norske barne- og ungdomsbøker i 50 år», var det kommet ut flere bøker om temaet og perioden. Førsteutgaven av *Nazismen og norsk litteratur fra 1975* er alt nevnt, men også Torill Steinfelds artikkelen «I skyggen av hakekorset. Litteratur under krigen», trykket i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* fra 1990.

I tillegg hadde begge de store og grundige historiske oversiktsverkene til Nils Johan Ringdal kommet. Den første, *Ordenes pris. Den norske forfatterforening 1893–1993*, fra 1993 og den andre, *Kardinaler og kremmmere. Norske forleggere gjennom hundre år. Den norske forleggerforening 1895–1995*, fra 1995. Disse to bøkene var nok av avgjørende betydning for Karis arbeid.

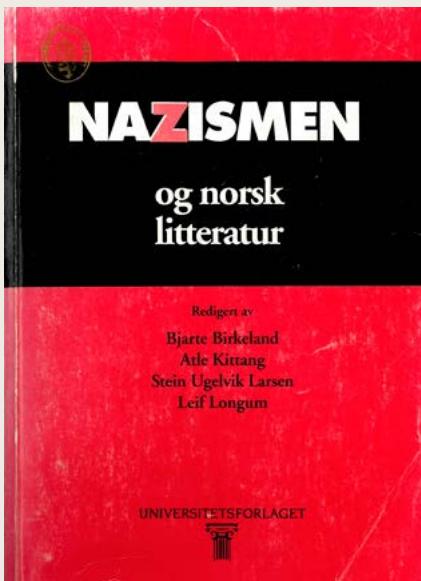
SNORRE THE SEAL. A CHILDREN'S BOOK IN THE NORWEGIAN RESISTANCE MOVEMENT

Artikkelen handler, som tittelen sier, om *Snorre Sel. En fabel i farger for barn og voksne*, skrevet og illustrert av Frithjof Sælen og utgitt på John Griegs Forlag i Bergen i 1941.

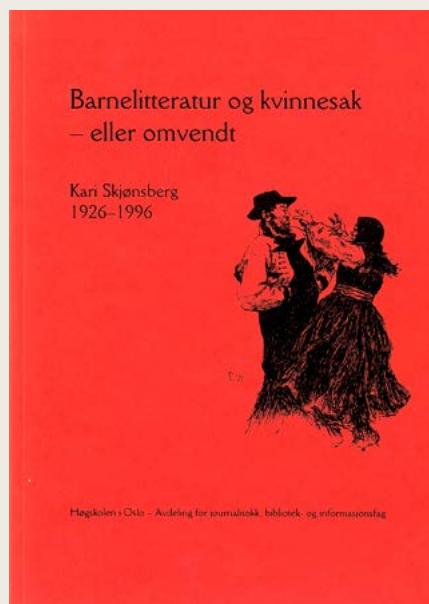
Dette er Karis første artikkelen som spesifikt tar for seg en bok utgitt under



Utg. av Columbia University 1981



Universitetsforlaget 1995



Høgskolen i Oslo 1996

krigen. Med litt velvilje kan man også si at det også er den første artikkelen hun skriver om temaet krig i barnelitteraturen.

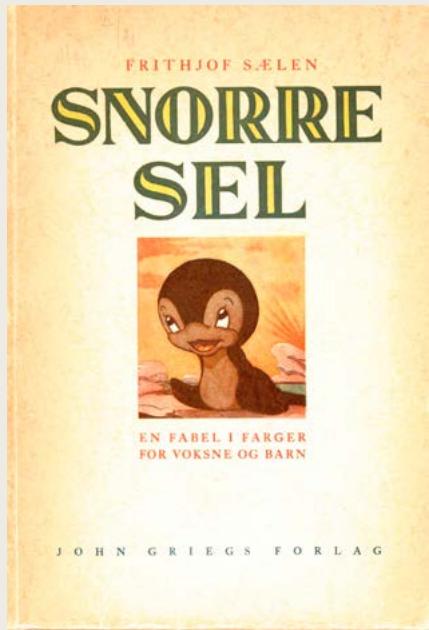
Da Kari publiserer sin artikkel om *Snorre the Seal* første gang, er det i det engelskspråklige tidsskriftet *Phaedrus*. Siden hun her skriver for et internasjonalt publikum, blir artikkelen naturlig nok preget av det. Hun skriver krigshistorien og den politiske situasjonen i Norge inn som et forklarende bakteppe. I den norske versjonen som ble publisert i *Bokbladet* senere samme år, er noen av disse selvfølgelighetene utelatt eller omskrevet.

I ettertidens lys er det bra at hun går nøyne inn i disse detaljene, for mye av det som skjedde på det norske bokfeltet under okkupasjonen har dessverre gått i glemmeboka. Stadig nye generasjoner trenger å bli minnet på at alt i 1940 ble svært mange bøker inndratt og forbudt, og at nazistyret innførte sensur i 1941, med forordninger om å beslaglegge uønsket litteratur. Det kom for øvrig flere slike forordninger, den siste i 1944.

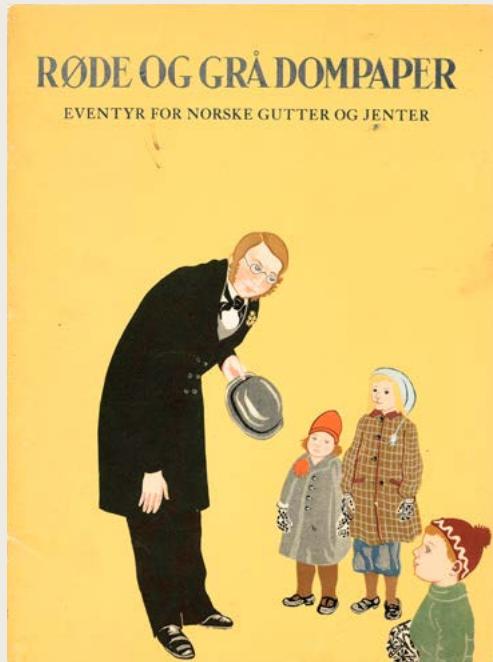
Kari går ikke langt inn i verken teksten eller bildene. Men det hun gjør er å sette *Snorre Sel* inn i en historisk kontekst. Og det er det som alltid er så betryggende med hennes arbeid. Hun er etterrettelig, pålitelig og hun sjekker og henviser til kildene hun bruker. Da hun ikke fant de tegnene som det ble sagt befant seg i teksten, tok hun enkelt og greit kontakt med forfatteren og fikk hjelp av ham. Bokas skjulte budskap var relativt lett å avkode for datidas lesere, men det til tross, tok det tid før tyskerne oppdaget hva den egentlig handlet om: Det sies at 12 500 eksemplarer var blitt solgt før budskapet ble oppdaget og boka forbudt og inndratt.

Med det historiske bakteppet på plass, peker hun ut de forskjellige «hemmelige» tegnene både i teksten og i illustrasjonene: Snorre symboliserer Norge, onkel Bart England, måkene Sving og Svang de norske nazistene, isbjørnen Brummelabb Russland, og spekkhoggeren Glefs Tyskland. Videre leker Snorre seg på et isflak som har form av norgeskartet, mens Sving og Svang har røde prikker over de gule øynene, velkjent i samtidia som nazifargene. Den ene av sneglene har en arm formet som et syvtall, og noen mener også å kunne lese H7 på fjelltoppen i bakgrunnen. På bildet hvor Glefs nesten får tak i Snorre, er det beryktede SS-merket tegnet inn i Snorres kjølvann. Rikka Deinboll kommenterer også *Snorre Sel* i sin artikkel, og hun peker på snegleparet som et bilde på den engelske konge og dronning. Selv fikk jeg assosiasjoner til krigsfly av de store fugleflokkene på vei over himmelen.

Det er også morsomt å se hvordan forlaget markedsførte boka. I vaskeseddelen kaller forlaget Frithjof Sælen for «Den norske Walt Disney», og i en avisannonse fra forlaget i november 1941 står det: «Det er ikke å ta for sterkt i å si at «*Snorre Sel*» er et mesterverk».



John Griegs forlag 1941



**Henrik Wergeland, gjenfortalt av
Harald L. Tveterås, illustrert av Teddy Røwde.
Stabenfeldt 1943**

Det sies at boka også ble godt mottatt i den tyske pressen i Norge, men det har jeg ikke funnet dokumentasjon på.

SNORRE SEL – EN LESNING

Men nå tar jeg et lite skritt til siden og sier noen ord om Snorre Sel for egen regning: Snorre er en söt liten figur, det vil si en selunge, som lever herrens glade dager før alvoret og det farlige slår inn i livet hans. Han beskrives som en drømmer, men også som svært forfengelig. Og det er denne forfengeligheten som bokstavelig talt tar ham ut på dypt vann. Persongalleriet rundt ham er enkelt og begrenset, med de snille på den ene siden og de slemme på den andre. De snille er mor og hvalrossen onkel Bart, mens de slemme og farlige er måkene Sving og Svang, isbjørnen Brummelabb og spekkhoggeren Glefs.

I første omgang blir Snorre offer for sin egen forfengelighet når han lures av Sving og Svang. Ung og naiv som han er, forstår han ikke det livsfarlige spillet han utsettes for. Både Brummelabb og Glefs er ute etter Snorre som mat. Men med flaks, tilfeldigheter og tilslutt god hjelp, kommer han seg hjem og i sikkerhet. Her i denne tilsynelatende enkle fortellingen får heltens hybris nesten katastrofale følger.

Fortellingen bruker den klassiske dannelsesromanens mønster: hjemme – borte – hjemme. Og på denne dannelsesreisen har Snorre, som seg hør og bør, fått ny innsikt: Forfengelighet er ikke av det gode, stol nå ikke på alle, det kan være falsk ros, og tilslutt: Verden kan være et farlig sted.

En ting er bokas politiske og allegoriske sider, men jeg mener den også er noe langt mer. Den er rett og slett en liten perle, som forteller historien med varme og stor innsikt i både små og store sinn. Personlig ble jeg veldig sjarmert mot slutten når mor ikke vil skjenne på Snorre med onkel Bart som tilhører, hun vil vente til de blir alene på kammerset:

«Her har vi rømlingen», sa onkel Bart da de traff Snorres mor. Moren takket ham mange ganger og var så glad at hun ikke visste hva luffe hun skulle vifte med. Men onkel Bart tok feil hvis han trodde hun ville skjenne. Det gjorde hun ikke. Hun var nok altfor glad over at hun hadde funnet sin Snorre igjen. [...] Onkel Bart ventet en stund, mens han brummet og sugde seg i barten. Han ville høre på skjennepreken. Da det ikke kom noen, veltet han seg i sjøen og sa på gjensyn. [...]. Men Snorres mor skjønte nok hva det var han hadde ventet på. Hun likte bare ikke at andre hørte på slikt. Men nå da hun og Snorre var alene, fikk Snorre sin bekomst, og han gråt og gråt slik, stakk, at moren nesten måtte gråte hun også (Sælen 1941: 44-45).

I artikkelen om Snorre Sel peker Kari framover, og sier at når det gjelder barnelitteraturen under okkupasjonen, har ikke denne perioden blitt undersøkt. Det skal vise seg å gå nesten 25 år før det skjer, og det er Kari selv som går løs på oppgaven.

OKKUPASJONSTIDEN OG NORSK BARNELITTERATUR

Da *Nazismen og norsk litteratur* skulle utgis i ny revidert utgave i 1995 og Kari fikk spørsmål om hun kunne bidra med en artikkel om den norske barnelitteraturen utgitt under krigen, gjorde hun som hun pleide, hun gikk til kildene. Hva sier så litteraturhistorien om denne perioden fra 1940 til 1945? Sonja Hagemann, norsk barnelitteraturhistories Grand old lady, sier så godt som ingenting. I boka *Barnelitteratur i Norge 1914–1970* fra 1974, skriver hun følgende: «*I okkupasjonstiden ble det gitt ut meget få bøker. Det skyldes ikke bare de rent praktiske vansker, men også at det ikke lot seg gjøre å skrive om det som opptok sinnene – ikke engang i allegoriens form.*» (Hagemann 1974:111). Sonja Hagemann avskriver de fem krigsårene med en tredjedels bokside. Etter mine betraktninger er dette så godt som ingenting. Hun peker riktignok på tyskernes forordninger, det vil si inndragelse av bøker og innføring av sensur, og nazifisering av Gyldendal og Aschehoug, og skriver: «Forfatterne gikk da til streik» (Hagemann 1974:111). Den eneste boka hun faktisk nevner er *Snorre Sel*, siden det var den eneste barneboka som ble beslaglagt.

I *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år*, fra 1981, skriver Tordis Ørjasæter «*Krigen står for oss som en dødperiode i barne- og ungdomslitteraturen. Riktignok ble det utgitt ikke så rent lite, men svært få av disse bøkene har overlevd, og fler av dem var mer eller mindre klart nazistisk inspirert.*» (Ørjasæter 1981:215). Hun sier med andre ord at det i disse årene ble gitt ut mange bøker for barn, men også at bøkene som kom ut hadde politisk og nazistisk slagseite.

For meg står disse to utsagnene som både motstridende og ikke minst upresise antakelser. Dette kan de ikke ha undersøkt. Men det gjør Kari, hun undersøker videre, og hun refererer blant annet til Rikka Deinbolls tidligere nevnte artikkel fra 1946. I dag er det få som kjenner Rikka Deinboll, men hun var som sagt en sentral skikkelse innen litteraturformidling og barnebibliotekarbeid i mellomkrigstida. Hun var blant annet en av forfatterne bak boka *Barn og bøker* som ble utgitt av «en arbeidsgruppe» på Tiden forlag i 1938.

I artikkelen peker Deinboll på hvordan historiske romaner og fortellinger om historiske helteskikkeler både ble skrevet og lest allegorisk, historien ble brukt som et speilbilde på samtidene. Mange av forfatterne skrev helt vanlige hverdagsskildringer og i noen av bøkene kommer den nye tida til syne, men

mer som et bakteppe enn som noe annet. For eksempel skriver Evi Bøgenæs om matmangel og mørketid, det samme gjør Wenche Norberg Schulz og flere med dem. Noen forfattere, som Pet Bugge, Evi Bøgenæs og Eugenie Winther skriver også om evakueringen fra de store byene i aprildagene 1940. Kristian Kristiansen fikk gitt ut *Jeg er ingen spion* allerede i 1940. En bok for guttelestere, som faktisk handler om krigsutbruddet og overfallet på Norge i 1940.

En annen bok Deinboll nevner som viktig, var aktivitetsboka *Alle pikers bok* fra 1943 av Titt Fasmer Dahl. Den gir tips og råd om hvordan man kan greie seg gjennom mørke dager, og den har også et eget kapittel med kri-seoppskrifter. Kuriøst i dag, nyttig og nødvendig da. Eller for å si det på en annen måte: Det er ikke mye av det som står her som virker fristende i dag! Deinboll peker også på to forfattere som debuterer i krigsårene; Anka Borch og Thorbjørn Egner. Begge ga ut flere bøker under krigen, og de kommer begge til å prege barnelitteraturen i flere tiår.

Deinboll skriver at etterhvert som krigen skred fram ble det utgitt stadig færre bøker. En årsak var papirmangel, noe ganske annet var det som skjedde med hensyn til sensur og nazistenes kontroll av forlag og utgivelser. Mange forfattere lot ganske enkelt være å levere inn manuscriptor til de nazikontrollertere forlagene. Men Deinboll bruker verken ordet forfatterboikott eller forfatterstreik. Hun beskriver mye av det som kom ut på de nye forlagene som dukket opp under krigen, som bøker med lavt nivå, og hun hevder at de fleste bibliotekene saboterte de nazistiske bøkene og bøker fra de nazifiserte forlagene. Om dette er påstander hun hadde belegg for, eller om det er ren ønsketenkning i ettertid, er ikke godt å vite.

Det Deinboll også peker på i artikkelen fra 1946, er at det ikke kom ut mange bøker med nazistisk tendens. Hun mener det bare kom ut to stykker, *Odelsgutten og andre kjekke gutter og gjenter* av Jørgen Haugedal som kom på Kamban forlag i 1943, og Gunnar Warbergs bok *Flyet og det mystiske skip* som kom på Blix forlag i 1944. Hun sier derimot eksplisitt om Eli Quislings bøker på Blix forlag, at «De var pent utstyrt og uten tendens.»

En annen bok Deinboll nevner er Henrik Wergelands *Røde og grå dompaper. Eventyr*, gjenfortalt av Harald L. Tveterås og illustrert av Teddy Røwde, og gitt ut på Stabenfeldt forlag i Stavanger i 1943. Her ser vi Henrik Wergeland, røde nisseluer og 17. maifeiring med barnetog og norske flagg. Jeg har alltid undret meg på hvordan denne boka kunne gå under radaren. Kan det være så enkelt som at forlaget var lokalisert i Stavanger, eller fins det en annen forklaring?

Spørsmålet om hvorvidt det var forfatterstreik eller ei, og hva det eventuelt innebar, er fortsatt et diskusjonstema. Willy Dahl sier helt eksplisitt i «Tid og tekst 1935–1972», bind 3 av *Norges litteratur* (1989), at streikeparolen

ikke gjaldt barnebøker. Ifølge Kari har Willy Dahl denne opplysningen fra en artikkel av Einar Økland i *Basar* fra 1975. Han har undersøkt og funnet ut at det ikke ser ut til å ha vært en utpreget omfattende bokikott fra barnebokfatternes side, for det kom ut mange barnebøker også i 1944 (Økland 1975:57).

Kari konsulterer *Norsk bokfortegnelses* systematiske del. Der er alle utgivelser for barn og unge som ble utgitt i disse årene listet opp. Og nokså systematisk går hun gjennom alle titlene. De bøkene hun ikke kjente fra før, de leste hun. Hun teller og systematiserer, tar notater og leter etter spor av nasjonal sosialistisk tankegods og forsøk på påvirkning av barn i bøkene. Hun undersøker utgivelser fra alle forlag, både fra de etablerte og fra de nazistiske forlagene. Hun ser på forfatterskap og utgivelseshistorikk. Og det Kari finner ut, er at blant de *etablerte* forfatterne ser det ut til å ha vært god oppslutning om streiken. Et forhold som nok spiller inn, er at forfatterstrikken ikke var en vedtatt streik, så hvis man befant seg utenfor de litterære sirklene, fikk man kanskje ikke beskjed om den? Mange av forfatterne som skrev for barn og ungdom var ikke medlem av Den norske forfatterforeningen og befant seg derfor utenfor eller på siden av de høy litterære kretsløpene.

Karis artikkel bærer preg av at hun ikke synes hun finner så mange nazistiske bøker, og hun er til og med uenig med Rikka Deinboll om den ene av de to hun nevner: Kari hevder at Gunnar Warbergs bok *Flyet og det mystiske skip* ikke var nazistisk. Da står vi altså igjen med én nazistisk barnebok, ifølge Kari: Jørgen Haugedals *Odelsgutten og andre kjekke gutter og gjenter* fra 1943. Det betyr at det aller meste av det som ble gitt ut, i hennes øyne, var helt tradisjonelle utgivelser og derfor ikke så mye å kommentere. Hun går derfor over til å skrive om krigen brukt som tema i barnebøker, og med det skriver hun seg inn mot den neste artikkelen.

KRIGEN I NORGE SETT GJENNOM NORSKE BARNE- OG UNGDOMSBØKER I 50 ÅR

Den tredje av Karis større artikler om krigen kom i 1996. Denne er kanskje den mest inspirerte, men også den grundigste og best strukturerte av de tre artiklene. Hun deler bøkene inn både kronologisk og systematisk. Mye av arbeidet gjorde hun på Norsk barnebokinstitutt, der materiale som forlagslister, barnebøker, oppslagsverk og ikke minst instituttets personale var tilgjengelig for henne. Kari kom tidlig til å beskjæftige seg med barnelitteratur. Under store deler av 1950 og 1960-tallet var hun som nevnt virksom som barnebokmelder, så barnelitteraturen utgitt i etterkrigstida hadde hun allerede godt under huden. Dette hadde hun kunnskap om og oversikt over.

I denne artikkelen går hun tett på materialet, og bruker tall og statistikk

for å belegge funn. Hun registrerer at krigen raskt blir et tema barne- og ungdomsbokforfatterne skriver om. Mange av bøkene var nok blitt til under den før nevnte forfatterstreiken, og først gitt ut da freden kom. Allerede i fredsåret kommer det ut åtte bøker med krig som tema, og året etter, i 1946, kommer det ni bøker hvor krigshendelser blir brukt som bakteppe for fortellingene. I den første seksårsperioden etter krigen kommer det til sammen 22 bøker hvor krigshendelser var det primære omdreiningspunktet i bøkene. Mange, det vil si cirka halvparten, av de som skriver var allerede etablerte forfattere, de resterende skriver mellom en og tre bøker. Kanskje flere av disse enboksforfatterne først og fremst hadde behov for å få fortalt sin egen historie, og deretter ikke hadde så mye mer å fortelle om? Kari finner bare én forfatter i perioden som både debuterer med en bok med handling lagt til krigen og som får et videre liv som barnebokforfatter, nemlig Sverre By. Periodene hun deler materialet opp i er henholdsvis 1945–1950, 1951–1969 og tilslutt årene mellom 1970 og 1994.

1945–1950

Underoverskriftene hun velger for den første perioden, gir interessante pekepinner om hva bøkene fra denne første tiden handler om: «Fedrelandet kaller», «Ung front», «På nr 19 og Grini», «Grenselos», «Skolegutt i ulvetid», «Jødenes skjebne» og «De første seks årene».

Her får vi høre om bøker som handler om alt fra krigshandlingene i 1940, om felttoget nordpå, og om trefninger på både Østlandet og langst kysten. Hun beskriver bøkene som realistiske og nøkterne i skildringene. Her er det lite glorifisering av helter eller svartmaling av tyskerne. Bøkene er preget av fedrelandskjærlighet knyttet til hjemstedet, og nærbetet til naturen.

Kari nevner spesielt Aimée Sommerfelts bok *Ung front* (1945). Boka er en slags kollektivroman som kretser rundt en familie og deres venner, og tar for seg alle de temaer som man kan tenke seg knyttet til perioden. Deltakelse under krigshandlingene i 1940, motstandsarbeid, brå død, fengsling og tortur. Én forelsker seg i en tysk offiser, én blir hirdgutt, én blir internert og jødene deporteres med Donau. Men til tross for denne egentlig ganske usannsynlige mengden og sammenstillingen av temaer, mener Kari at forfatteren får prosjektet sitt i havn. Og hun skriver, kanskje litt ironisk, at alle disse temaene finner vi igjen i andre bøker fra perioden, men aldri igjen samlet i en og samme bok. Selve krigshandlingene forsvinner relativt fort ut av bøkene. Etterhvert handler det mer og mer om motstandsbevegelsen, som ga stoff til mange spennende fortellinger.

En annen forfatter som Kari løfter fram er Evi Bøgenæs. Hun var allerede

før krigen en etablert og populær forfatter som skrev lett og underholdende om ungpike og kjærlighet. Hun var ikke nødvendigvis ansett som en forfatter med stor tyngde, men krigen fikk fram noe nytt i bøkene hennes. Delvis basert på egne erfaringer skriver hun med innlevelse og styrke, ikke bare om hverdagsliv i et okkupert land, men også om illegalt arbeid, om å måtte rømme til Sverige med små barn, og om redsel for framtida. Bøkene er fortsatt ganske tradisjonelle ungpiskebøker, hvor forelskelsen og forlovelsen kanskje er det viktigste tross alt, men det er altså kommet til noe mer.

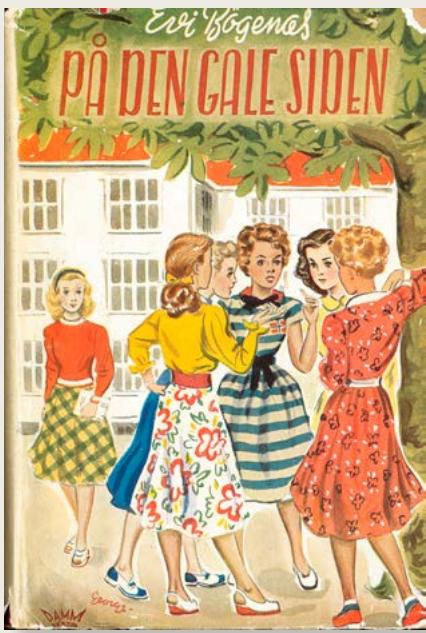
Som en av de aller første i norsk litterær offentlighet, skriver Evi Bøgenæs om nazibarnas skjebne. Hun viser at barn var helt avhengig av foreldrenes valg og at de ble helt uskyldige ofre i en voksen og vanskelig konflikt. *På den gale siden* kom ut allerede i 1948. Selv Sonja Hagemann ga Bøgenæs ros for å ta opp denne problemstillingen. Boka må ha gjort spesielt inntrykk på Kari, som selv hadde en lillesøster som var blitt tvunget inn i pikehirden.

Kari påpeker at blant de *aktive* personene i disse bøkene fra den første etterkrigsperioden er det i hovedsak guttene som utførte bragdene. Det eneste aktive jenta hun finner er i Jul Nerlands *Frisk jente på krigsstien* fra 1946. Men i denne er til gjengjeld beskrivelsene av aktivitet og handling nærmest grenseløse.

Noen titler fra de første årene, som Arnold Jacobys bok *Kajakk-klubben og hjemmefronten* og *Hjemmefrontens guttegjeng* av Jens Schulz, signaliserer at det handler om å ha vært på den rette siden. Dette er tilsynelatende fortellinger direkte fra det vinnende laget. Men særlig historisk korrekte er de neppe. En bok som Kari ikke har tatt med, men som jeg ikke kan dy meg for å nevne, er Thorbjørn Egners malebok *Klattiklatt i Hjemmefronten* fra 1945. Her ordnes det opp på alle mulige måter, men primært med farger og maling.

En bok Kari framhever som spesielt viktig er Aimée Sommerfelts bok *Miriam* fra 1950. Her blir de norske jødene skjebne under krigen tatt opp. Neddempet, men tydelig, fortelles det om hvordan dagliglivet til de norske jødene endret seg, hvilke restriksjoner de ble pålagt og hvordan den norske antisemittismen fortonet seg. Noen av personene i boka får hjelp og kommer seg til Sverige, mens andre blir sendt til konsentrationsleir i Tyskland. Da boka kom første gang i 1950, hadde den en tilnærmet lykkelig slutt. Først i en ny utgave som kom 10 år senere kunne forfatteren gi boka en langt mer realistisk avslutning. Far kom ikke hjem fra konsentrationsleiren.

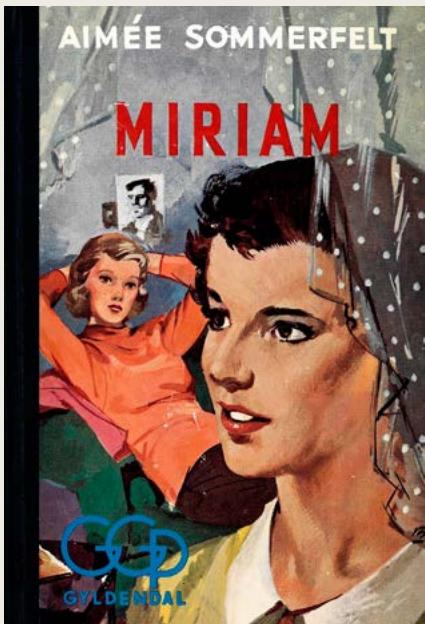
I Karis oppsummering av disse første seks årene, står hun igjen med to bøker som hun anser for å være periodens viktigste: *Miriam* av Aimée Sommerfelt og *På den gale siden* av Evi Bøgenæs. Begge er spesielle, både på grunn av temaene de tar opp, men først og fremst fordi de lenge er nokså



Omslag av George Schumann. Damm 1948



Omslag av Edith Mohn. Gyldendal 1950



Omslag av Gunnar Bratlie. Gyldendal 1960

alene om å gjøre det. Kari slår fast at «forfatterne ønsker ikke å skape hets mot fienden. Det er Gestapo, sjefen for fangeleiren og de norske nazistene og forræderne som er fienden, ikke alminnelige tyske soldater eller det tyske folk. Toleranse, ikke hat synes å være budskapet både nå og senere.»

Hun sier også: «Praktisk talt alle aspekter av okkupasjonen er dekket, og forfatterne som kommer senere, kan gi stoffet nye innfallsvinkler og detaljer, men bare sjeldent bringe inn helt nye momenter.» Den siste påstanden framstår i ettertid som noe underlig. Mener hun at temaet er uttømt? Ønsker hun seg egentlig en annen litteratur? Eller vurderer hun bøkene mer som sakprosa enn som skjønnlitteratur?

1951–1969

Den neste perioden, fra 1951 til 1969, kaller hun en overgangsperiode. Det kommer først ikke så mange bøker om krigen, hun har bare funnet 13 stykker, og for det andre er krigen i flere av bøkene bare en liten del av handlingen. Det er tydelig at okkupasjonen er kommet mer på avstand. Det som er desto mer interessant i denne perioden, er at jentene skrives inn som mer aktive i selve motstandsarbeidet. Dette avspeiler nok de endringene som var på gang i samfunnet ellers. Flere aspekter ved krigens lidelser blir etter hvert gjenstand for behandling i barnelitteraturen. Blant annet kommer det bøker om hvilke umenneskelige og brutale forhold utenlandske krigsfanger kunne leve under. Ofte blir deres situasjon brukt mer som bakteppe, for eksempel i fortellinger om norske barn som hjelper fanger med mat. Hun framhever imidlertid Sigurd Senje, som i boka *Stepans skrin* fra 1961 er den første som setter en russisk fange i sentrum.

1970–1994

Først i den siste perioden, fra 1970 til 1994, setter enkelte forfattere lys på temaet om de som valgte feil side under krigen. Både Bjarne Slagård og Sigurd Senje skriver bøker hvor de forsøker å se krigsårene fra den andre siden. Ikke for å unnskydde, men for å forstå. De belyser komplekse problemstillinger og gjør forsøk på å forklare hvorfor noen gikk i fiendens tjeneste.

Etter hvert blir forfatterne også mindre forsiktige, både i valg av temaer og i hvor tett på brutalitetene de kunne gå. Skildringene blir mer direkte, men kanskje også mer realistiske. Kari minner om at fortsatt har de fleste som skriver, opplevd krigsårene selv. Som en spesiell type utgivelser nevner hun erindringsfortellingene. Flere skriver ned egne barndomsminner, men disse blir oftest bare minnebøker, som ikke engang er særlig historisk etterrettelige.

En ting er barndomsopplevelser, noe ganske annet er det å omarbeide

disse minnene til litteratur. Av de som skriver bøker basert på egne barne- og ungdomsopplevelser framhever hun spesielt Alf Kvasbø og Grete Haagenrud, som begge har bakgrunn fra Vadsø. Alf Kvasbø hadde skrevet mange ungdomsbøker før han i 1974 utgir *Nærkamp*, hvor han tar tak i egne opplevelser fra krigens dager i Finnmark. Etter denne skriver han flere bøker innen det samme problemkomplekset. Grete Haagenrud skriver mange år seinere flere bøker om søstrene Sofie og Katrine som også kommer fra det samme miljøet. Men her fortelles det fra små barns synsvinkel. Kari hevder at bøkene deres, som riktignok retter seg til svært forskjellige målgrupper, er blant de beste som er skrevet om krigen i norsk barne- og ungdomslitteratur.

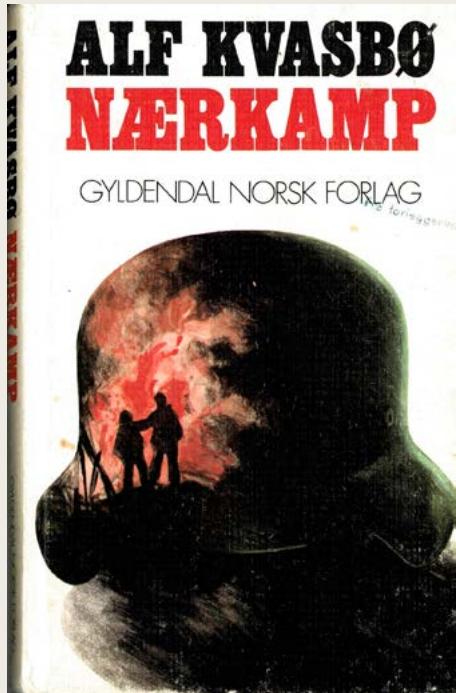
I artikkelen siste del, når vi nå nærmer oss 1990-tallet, beskriver Kari en ny generasjon forfattere som er vokst opp i ettermålet av krigen. I *Kabalmysteriet* (1990) bruker Jostein Gaarder hendelser fra krigen nærmest som et bakteppe for å rulle handlingen i gang, mens Tor Fretheim med *Krigen, freden og sommerfuglene* (1992) og *Langsom trio* (1994) og Torill Eide med *Skjult ærend* (1993), skriver om krigenes ettervirkning på den neste generasjonen, om hat, bitterhet og negative følelser som går i arv.

Når Kari så oppsummerer, peker hun på at det i løpet av de 50 årene hun beskriver ble utgitt omtrent 70 bøker med krig som tema eller bakteppe. Hun sier at bøkene tar opp alle tenkelige temaer, at den litterære kvaliteten er noe ujevn, og at bare noen ganske få bøker har fått et videre liv. Hun hevder at de aller fleste har prøvd å framstille krigen realistisk, men at man selvfølgelig har tilpasset seg samtidas syn på hva som er greit å skrive om i barne- og ungdomslitteratur. Men det som hun peker på som det viktigste, er at budskapet til unge leserne både i 1945 og i 1996, da denne artikkelen ble trykket, er toleranse, og ikke hat.

ANMELDERVIRKSOMHET

Avslutningsvis vil jeg også se på Karis anmeldelser i *Arbeiderbladet* og *Verdens gang* på 1950- og 60-tallet. Blant alle anmeldelsene hun skrev i disse årene, handler flere om krig i barnelitteraturen. Flere av disse bøkene kommer hun siden tilbake til i artiklene sine.

Jeg vil hevde at som kritiker er Kari en god leser med et reflektert og kritisk blikk. Hun er ikke redd for å si fra om hva som er godt, og hva som ikke holder mål. Vurderingene hennes vitner om stort engasjement i faget, men også om god forankring i hva som foregikk i samfunnet for øvrig. Hun aviserte kontant enkelte klassikere og historiske romaner som krigsroman-tikk. Hun tar for eksempel full fart og slakter Sigrid Undsets *Sigurd og hans tapre venner* når den endelig blir utgitt i Norge i 1955. Hun mener boka gir



Omslag av Johan Kippenbroeck. Gyldendal 1974



Omslag av David Barcilon. Gyldendal 1991

en utvendig skildring av barna, og i tillegg til å mangle fortellerglede, har den en både stivbeint og altfor moderne oversettelse.

Av de norske bøkene hun da, som senere, skriver positivt om, er Aimée Sommerfelts *Miriam*, riktignok utgaven fra 1960, og Sigurd Senjes *Stepans skrin* fra 1961. Hun kommenterer at den norsk-jødiske Miriam kommer tilbake til et fredens Norge der antisemittismen har overlevd Holocaust. Kari påpeker at boka er like nødvendig nå, altså i 1960, som da den kom første gang ti år tidligere. Men hun kommenterer overraskende nok ikke at forfatteren har endret slutten. Hun var antagelig ikke klar over denne forandringen.

I anmeldelsen «Hvorfor premie?», som sto på trykk i Verdens Gang 30. september 1960, skriver hun om *Hemmelig sender* av Olaf Rynning-Tønnesen, som han nylig hadde vunnet en barnebokpris for. Det er en avgjørelse Kari er helt uenig i, og hun slakter boka. Hun mener den er full av klisjeer, og må ha vunnet fordi den har et politisk korrekt budskap. Hun er helt tydelig på at boka ikke fortjener premie, og at Ebba Haslunds bok *Barskinger på Brånsæsen* som også var en kandidat, burde ha vunnet.

Å lese anmeldelsene gir et fint tidsbilde, men også en viktig påminnelse om at det ikke bare var norske bøker som kom ut. Hun løfter blikket, og viser at den oversatte litteraturen er vel så interessant. Krigens redsler er ikke blitt borte i litteraturen, snarere tvert imot, og hun trekker fram oversatte bøker hvor handlingen er lagt til de nye konfliktområdene i verden, som i Algerie og Ungarn.

Blant de fleste av krigsbøkene hun omtaler, handler de fleste etter hvert om etterdønningene etter siste krig. Bøkene hun ofte framhever som de viktigste, men også som de litterært sterkeste, er de som handler om flyktningestrommen i et krigsherjet Europa. Det gjelder titler som *Løp, Jan – løp!* av Olaf Rynning-Tønnessen fra 1955, *Sølvdolken* av engelske Ian Serraillier fra 1960, og ikke minst *Hjem er David?* av danske Anne Holm fra 1963.

OPPSUMMERING

Hvis jeg skal gi en slags oppsummering etter denne gjennomgangen av Kari Skjønsbergs forskning på barnebøker om krig i Norge, vil jeg si omtrent som dette:

- Noen må skrive en litterær analyse av Snorre Sel. Hittil har den kun vært behandlet som «den beslaglagte barneboka»
- Okkupasjonstida kan godt få en ny kritisk lesning
- Noen må videreføre artikkelen om andre verdenskrig. Krig er dessverre

et stadig tilbakevendende tema, også i barnelitteraturen, og mange bøker har kommet til på de snart 20 årene som har gått siden Kari skrev sine oversiktsartikler

LITTERATUR

- BIRKELAND, BJARTE ... [ET AL.] (RED.).** (1995). *Nazismen og norsk litteratur*. 2. rev. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- BRINCHMANN, ALEX OG SIGURD EVENSMO.** (1968). *Norske forfattere i krig og fred. Den Norske forfatterforening 1940-1968*. Oslo: Gyldendal.
- BØ, FINN.** (1945). *Forbuden frukt*. Oslo: Aschehoug.
- DAHL, WILLY.** (1989). *Tid og tekst 1935-1972. Norges litteratur*, bind 3. Oslo: Aschehoug.
- DEINBOLL, RIKKA.** (1946). Barnelitteratur som kom ut i krigstida. I: *Norsk pedagogisk tidsskrift*, årg. 30, 1946.
- HAGEMANN, SONJA.** (1974). *Barnelitteratur i Norge 1914-1970*. Oslo: Aschehoug.
- KILDAL, ARNE.** (1945). *Presse- og litteraturfronten under okkupasjonen 1940-1945*. Oslo: Aschehoug.
- RINGDAL, NILS JOHAN.** (1993). *Ordenes pris. Den norske forfatterforening 1893-1993*. Oslo: Aschehoug.
- RINGDAL, NILS JOHAN OG TERJE HOLSET LARSEN.** (1995). *Kardinaler og kremmere. Norske forleggere gjennom hundre år. Den norske forleggerforening 1895-1995*. Oslo: Den norske forleggerforening.
- SKJØNSBERG, KARI.** (1981a). Snorre the Seal. A Children's Book in the Norwegian Resistance Movement. I: *Phaedrus. A Newsletter of Children's Literature Research*, vol. 8, 1981.
- SKJØNSBERG, KARI.** (1981b). Snorre Sel i Hjemmefronten. Et 40-års minne. I: *Bokbladet*, nr. 4, 1981.
- SKJØNSBERG, KARI.** (1995). Okkupasjonstiden og norsk barnelitteratur. I: Birkeland, Bjarte ... [et al.] (red.). *Nazismen og norsk litteratur*. 2. rev. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- SKJØNSBERG, KARI.** (1996). Krigen i Norge sett gjennom norske barne- og ungdomsbøker i 50 år. I: Spangen, Inger Cathrine og Ingeborg Westerheim (red.). *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt. Kari Skjønsberg 1926-1996*. Høgskolen i Oslo, avd. for journalistikk, bibliotek- og informasjonsfag.
- SPANGEN, INGER CATHRINE OG INGEBORW WESTERHEIM (RED.).** (1996). *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt. Kari Skjønsberg 1926-1996*. Høgskolen i Oslo, avd. for journalistikk, bibliotek- og informasjonsfag.
- STEINFELD, TORILL.** (1990). I skyggen av hakekorset. Litteratur under krigen. I: *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 3. Oslo: Pax.
- SÆLEN, FRITHJOF.** (1941). *Snorre Sel. En fabel i farger for barn og voksne*. Bergen: John Griegs forlag.
- ØKLAND, EINAR.** (1975). Okse med snipp 1940-45. I: *Basar*, nr. 1, 1975.
- ØRJASÆTER, TORDIS.** (1981). Barne- og ungdomslitteraturen fram til vår egen tid. I: Ørjasæter, Tordis ... [et al.]. *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år. Lesebøker, barneblad, bøker, tegneserier*. Oslo: Cappelen.

Fortellingen om en elefant

Sannhet og løgn i fremstillinger av andre verdenskrig i japansk barnelitteratur

ANNE THELLE

Japansk barnelitteratur om krigen er antagelig en sjanger få kjänner til utenfor Japan. Jeg vil tro at noen kanskje har vært borti Halldis Moren Vesaas' utgivelse av *Barn av Hiroshima*, som er en samling med tidsvitneberetninger fra Hiroshima. Andre igjen vil muligens kjenne til verker for voksne som er oversatt til engelsk, som Ibuse Masujis *Black Rain* eller Nagai Takashis *The Bells of Nagasaki*¹. Av verker for barn er det nok bildeboka *Sadako* (1995), fortellingen om Sadako og de tusen papirtranene, gjenskapt av Eleanor Coerr, som er den mest kjente. De som er interessert i japansk manga og anime har antakelig lest, sett eller hørt om Nakazawa Keijis *Barfot Gen* eller sett animefilmen *Grave of Fireflies*.

Den siste tittelen er for øvrig den eneste som ikke omhandler atombomben, og det er verdt å merke seg. Hiroshima og Nagasaki – og atombombene – tar forholdsvis stor plass i den delen av japansk krigslitteratur som er oversatt til vestlige språk. Det gir et skjevt bilde av den japanske krigsopplevelsen, og av den japanske krigslitteraturen. For de aller fleste japanere var ikke atombomben en del av deres krigsopplevelse. Faktisk regnes «atombombelitteratur» som en egen sjanger i Japan, med sine egne problemstillinger og debatter. Disse verkene danner ikke kjernen i japansk krigslitteratur, og

¹ Japanske navn skrives etter japansk skikk, med etternavnet først.



ANNE THELLE

Norge. dr.art., lektor og forfatter. Siste utgivelse:
Bombene over Hiroshima og Nagasaki. (2013)

FOTO: TOM HENNING BRATLIE

skal jeg først snakke om krigen i barnelitteraturen i Japan, ønsker jeg heller å fokusere på verker og tematikk som har opptatt en sentral plass i japansk litteraturhistorie og litterære debatter.

ELEFANTENE I DYREHAGEN

Denne presentasjonen tar utgangspunkt i én historisk hendelse. Den fins gjenfortalt i flere bildebøker, og i en novelle. Fortellingen handler om en elefant. Et litt uvanlig tema for en krigsfortelling for barn, kanskje, men nett-opp denne fortellingen belyser mange av de sentrale trådene i den nasjonale debatten i Japan rundt krigslitteratur for barn. Fortellingen om elefantene i Ueno dyrehage i Tokyo sier oss mye om hvordan litteraturen har forholdt seg til viktige begivenheter, hva den tilsynelatende har villet formidle om krigen, og hva som har blitt dekket over eller utelatt. Videre kan debatten som denne fortellingen har skapt i Japan fungere som en slags oppsummering av sentrale spørsmål rundt krigen i barnelitteraturen i Japan, spørsmål som: Hvordan bør man fortelle om krig? Hva er hensikten med barnekrigslitteraturen? Hvordan er litteraturen relevant i dag?

Jeg vil først gi en kort oppsummering av fortellingen. Dernest kommer jeg til å gjennomgå noen av de viktigste trådene i debatten rundt den, og forsøke å knytte disse an til en bredere diskusjon rundt krigen i barnelitteraturen i Japan. Målet er å bidra til en nærmere forståelse av, eller et innblikk i, noen av de store kontroversene som har oppstått når man snakker om temaet «krigen i barnelitteraturen» i Japan i dag.

Alle versjonene av fortellingen om elefantene tar utgangspunkt i en konkret historisk hendelse, nemlig avlivningen av de fleste dyrene i Ueno dyrehage i Tokyo i 1943. Denne hendelsen er udødeliggjort i en rekke bøker rettet mot barn. De aller fleste fokuserer på de mest populære dyrene, nemlig elefantene, i titler som *Kawaiiso na zo (Stakkars elefant)*² av Tsuchiya Yukio – som finnes

² Oversettelser av sitater og titler til norsk er gjort av forfatteren.

både i novelleform (1951) og som bildebok (1970), og *Soshite, Tonky mo shinda* (*Og så døde Tonky*) av Tanabe Mamoru – bildebok fra 1982. Det er også laget tv-drama av hendelsen, *Elefanten Hanako*, som kom i 2007. Det er med andre ord snakk om en fortelling som lever den dag i dag, og som formidles til stadig nye generasjoner med barn. Jeg vil fokusere på de to bildebøkene – *Stakkars elefant*, som med sine over 150 opplag kan sies å være «klassikeren», og *Og så døde Tonky* - som ble skrevet som et slags korrektiv til den første.

STAKKARS ELEFANT

Stakkars elefant åpner med en rammefortelling fra nåtiden: Det er vår, og mennesker er samlet i dyrehagen for å nyte kirsebærblomstringen. Fortelleren legger merke til en minnestein som ligger litt bortgjemt i dyrehagen, til minne om alle dyrene som døde der under krigen. En dyrepasser kommer bort til ham og forteller den triste historien om dyrenes skjebne. En gang, forteller dyrepassen, var det tre elefanter i dyrehagen – de het John, Wanli og Tonky. På denne tiden var Japan i krig med USA, og hver natt slapp amerikanske fly et bomberegn over Tokyo. Man var redd for hva som ville skje dersom bombene traff dyrehagen og farlige dyr rømte fra burene sine. Myndighetene i Tokyo beordret derfor at alle de store, farlige dyrene skulle avlives.

Dyrepasserne satte straks i gang med å gi gift til bjørn, isbjørn, tigre og så videre. Til slutt var det bare elefantene igjen. Den ene av dyrepasserne hadde et spesielt forhold til elefantene, og vegret seg for å ta livet av dem. Dessuten var de populære hos publikum. Og for å gjøre saken enda verre, viste elefantene seg å være vanskelige å avlive. De prøvde først med gift i potetene, men elefantene sorterte bare ut de forgiftede, og kastet dem vekk. Deretter forsøkte de å injisere gift direkte i blodet, men elefanthuden var så tykk at nålspissen brakk. Til slutt så de ingen annen utvei enn å sulte elefantene til døde.

Elefantene dør en etter en, og boken maler ut dyrepasserens sorg over de stakkars elefantenes skjebne, med beskrivelser av hvordan elefantene forsøker med sine tynne og utmagrede kropper å gjøre sine triks i håp om å få seg en matbit. Til slutt dør de med snabelen høyt til værs, som en siste *banzai*. Da nyheten om elefantenes død når publikum, strømmer folk til for å ta farvel. Høyt over hodene deres flyr en strøm med amerikanske bombefly. Publikum hytter nevene mot dem og roper at de skal slutte å krig, at all krig må ta slutt. Boken avsluttes med at leseren bringes tilbake til nåtiden, og til dyrepasserens tårevåte øyne.

Stakkars elefant fremfører således et enkelt budskap om krigens ondskap, et budskap som understrekkes i baksideteksten hvor barnebokkritikeren Akiyama Chieko sier at hun leser denne boken høyt for barn hvert år på

årsdagen for krigens slutt, fordi boken «fostrer barnehjerter som tenker at krig er galt» (Tsuchiya 2011). Bokens enkle budskap, og den tilhørende forenklede fremstilling av krigen, kan ved første øyekast virke både fin, passende og forståelig for barn – et bra, pasifistisk budskap. Men budskapet er egentlig ganske problematisk, på flere måter. I første omgang vil jeg trekke fram ett punkt: Boken, som gir seg ut for å være en sann historie, har faktisk tatt seg ganske store friheter med hensyn til den egentlige kronologien i hendelsesforløpet. Dette gjelder særlig fremstillingen av begrunnelsen for avlivingene: At det var for å beskytte befolkningen mot de farlige dyrene i tilfelle et bomberaid traff dyrehagen. For dyrene ble faktisk besluttet avlivet lenge før en eneste bombe var blitt sluppet over Tokyo.

OG SÅ DØDE TONKY

Som en respons til denne feilen, kom *Og så døde Tonky* av Tanabe Mamoru i 1982. Det er den samme fortellingen, men begivenhetenes rekkefølge er rettet opp. På mange måter er resultatet en bildebok hvor budskapet er vanskeligere å få tak på, i alle fall fra et barneperspektiv. Boken åpner med å plassere historien langt tilbake i tid «Dette skjedde for lenge, lenge siden». Det var krig i landet, og det var lite mat. Da kom ordenen om å drepe alle de store dyrene i dyrehagen. Forklaringen som ble gitt, var at det var et sikkerhetstiltak i tilfelle Japan ble bombet og dyrene rømte, men teksten gjør leserne oppmerksomme på at slike bekymringer hadde ikke Japan ennå. Dyrepasserne avliver en rekke dyr, men har lyst til å redde Wanli og Tonky, som er de mest populære elefantene.

De avtaler at elefantene skal flyttes til en annen dyrehage i Sendai, nord i Japan, men planene blir stoppet av direktøren for dyrehagen. Han er sint og forklarer at avlivningene egentlig handler om å vise det japanske folk hvor fryktelig krigen er, og å forberede dem på at det vil komme harde tak i tiden som kommer. Det settes opp skilt om «Oppussing» utenfor dyrehagen slik at folk ikke skal se dyrene dø. Men for at budskapet skal nå ut til publikum, arrangeres det en minneseremoni for de døde dyrene, hvor de blir hedret som helter som døde for landet. På dette tidspunktet er de to elefantene ennå ikke døde. Men til slutt dør de, Tonky også. På siste oppslag ser man en elefant med et japansk flagg i snabelen, og boken avsluttes med teksten: «Det skulle gå ett år og to måneder før noen bomber ble sluppet over Japan» (Tanabe 2010: 32).

MYTOLOGISERING AV HISTORIEN

Hva er det de to bøkene sier, hva vil de, og hva forteller de oss? Svarene på disse spørsmålene er ikke de samme for de to bøkene, og det er i kontrasten

mellan svarene at debatten ligger. Jeg skal forsøke først å gi en oversikt over kritikken som er blitt reist i Japan, og så sette denne i en bredere kontekst om posisjonen til japansk krigslitteratur for barn. Jeg vil avslutte med noen betraktninger rundt betydningen fortellingene om de stakkars elefantene har for vår forståelse av japansk barnelitteratur og fremstillinger av krigen i Japan.

At dyrene i Ueno dyrehage ble avlivet under krigen er en historisk hendelse som er godt dokumentert, for eksempel både i dyrehagens egne arkiver, i dagboken til dyrepassemannen og i historiske verk om japanske dyrehager. At elefantene ved navn John, Wanli og Tonky også ble drept, er det heller ikke noen uenighet om. Problemets, påpeker barnebokkritiker Hasegawa Ushio, er at barnebøker har vært med på å mytologisere hendelsen i den grad at vi har mistet den egentlige historien av syne – og med den også *implikasjonene* i den opprinnelige historien. *Stakkars elefant* er spesielt problematisk på grunn av sin store utbredelse, sier han, noe som igjen har ført til at mytene har forplantet seg videre i andre versjoner av historien (Hasegawa 2000:14-17). Hasegawa peker på tre hovedmyter som denne fortellingen har skapt:

Den første kaller han myten om timingen, som er den myten boken *Og så døde Tonky* har forsøkt å rette opp. I Tsuchiyas klassiker *Stakkars elefant* er rekkefølgen på viktige begivenheter snuad på hodet. «På den tiden,» åpner dyrepassemannen fortellingen sin, «var Japan i krig med USA. Krigen ble stadig mer alvorlig, og hver dag og hver natt ble Tokyo utsatt for et regn med bomber» (Tsuchiya 2011:8) Det er med andre ord bomberegnet som danner bakteppe og forklaringsramme for hele den tragiske historien om elefantenes skjebne.

Den andre myten handler om hvor ordenen om å drepe alle dyrene kommer fra. I *Stakkars elefant* nevnes ingen ekstern ordre, og bestemmelsen omtales i passive former som «det ble til at dyrene skulle drepes». Dermed blir det ukjart hvem som har ansvaret for avgjørelsen. Man blir kanskje ledet til å tro at det var en intern avgjørelse ledelsen i dyrehagen tok, uten at det gis noe konkret grunnlag for dette i teksten. Hvem som bestemte, og hvorfor, er altså helt utelatt fra fortellingen.

Den tredje myten som Hasegawa peker på, er myten om at dyrene ble drept for å beskytte befolkningen i tilfelle dyrene skulle rømme. «Dersom burene skulle bli ødelagt, og dyrene raserte byen, ville det bli en katastrofe.» Gjennom denne fremstillingen fremføres det som en enkel logikk at dyrene ble ofret for å sikre befolkningens trygghet. Og slik har historien fått spre seg gjennom stadig nye utgivelser. Hasegawa viser i sin kritikk hvordan disse tre mytene har fått forplantet seg også inn i andre verker som på ett eller annet vis tar for seg avlivningene av dyrene i Ueno dyrehage.

かわいそうなぞう



つちや ゆきお ぶん たけべ もといちろう え

Tsuchiya Yukio: *Stakkars elefant.*

Kinohoshi sha 2011

そして、トンキーもしんだ

たなべ まもる・ぶん
かじあゆた・え



Tanabe Mamoru: *Og så døde Tonky.*

Kokudosha 2010

På overflaten utgjør disse mytene faktafeil, som i og for seg er en ganske vanlig konsekvens når det lages bøker og film av noe som skal være en «sann historie». Diskusjonen som har kommet i Norge i kjølvannet av Kon-Tikifilmen og serien om tungtvannsaksjonen er to eksempler, og det er lett å finne flere. Det som er interessant i denne sammenhengen, påpeker Hasegawa, er hvilke konsekvenser disse mytene har hatt for fremstillingen av krigen i en større sammenheng, utover denne enkeltstående fortellingen. Det viktigste og egentlige motivet for avlivningene blir borte, og regjeringen fremstår dermed i et mye mer positivt, humant lys enn de ville gjort om den «sanne» historien var kommet frem. Videre retter boken pekefingeren først og fremst mot «fienden», og underslår dermed Japans eget ansvar for krigen – ikke bare med hensyn til de stakkars elefantene, men også overfor befolkningen.

I følge *Stakkars elefant*, var motivet for å drepe de farlige dyrene et ønske om å beskytte befolkningen fra en potensielt farlig situasjon. Dermed blir et viktig propagandamotiv skjøvet under teppet: Et helt klart motiv for drapene på dyrene, sier Hasegawa, var at regjeringen ønsket å sende en advarsel til befolkningen om at krigen var i ferd med å snu, og forberede dem på de prøvelsene som landet sto foran. De trengte en symbolsak som kunne sette en støkk i befolkningen, slik at det forestående tapet kunne bli et noe mindre sjokk. For i det hele tatt å kunne forstå en slik logikk, er det nødvendig å si noe om situasjonen i Japan i 1943.

På denne tiden hadde krigen helt definitivt snudd for Japan. Som Fredrik S. Litten forklarer i sin kritiske artikkel om dyrehageslaktingen, var Japan på dette tidspunktet allerede på vikende front. Selv propagandaen hjemme i avisene hadde så vidt begynt å forandre seg. Stadige rapporter om «Katta! katta!» (勝った / «Vi vant, vi vant!») var blitt endret til «Kessen! kessen!» (決戦 / «Avgjørende kamp!»). Av og til ble «kessen» skrevet med alternative tegn, nemlig 血戦, «blodig kamp». Krigen tærte på befolkningen, og det var nød i store deler av landet. Det var nesten ingen familier som var uberørte av krigen, og mangel på mat og andre nødvendige varer ble stadig tyngre å bære. Så og si alt metall i vanlige husholdninger var blitt konfiskert til bruk i våpenproduksjon og annen krigsindustri. Heller ikke dyrehagen i Ueno hadde gått fri – alle metalldeler var fjernet fra benkene i parken.

Allikevel var den rådende stemningen blant folk at det gikk mot seier for Japan – om man bare holdt ut. Lederen for dyrehagen har skrevet i sine memoarer at den nye guvernøren i Tokyo, Odachi, tydeligvis hadde skjønt

hvilken vei krigen gikk, og at han «valgte å gi folket en advarsel, ikke med ord, men gjennom å kvitte seg med de ville dyrene i dyrehagen» (Litten 2009). Dette propagandamotivet er helt borte i *Stakkars elefant*.

I grunnen er fremgangsmåten til guvernør Odachi vanskelig å forstå. Den virker kynisk, kald og beregnende. Han tar dyrene «som tross alt ikke var helt nødvendige, og ofrer dem» (Hasegawa 2000:19). Sånn sett gir *Stakkars elefant*, med sitt fokus på befolkningens trygghet, et mer humant motiv for drapene. Forklaringen om at drapene skulle sende sjokkbølger gjennom folket og dermed forberede dem på det som skulle komme, gir uansett liten mening. Da hadde det vært bedre, påpeker Hasegawa, å advare dem om at de små bøttene til hjelmer de var blitt utstyrt med var sjanseløse mot et eventuelt bombeangrep, og heller gjort forberedelser for å kunne evakuere befolkningen i tide (Hasegawa 2000:26). Eller, for å trekke Hasegawas argument litt lengre, hadde det vært enda klokere å innrømme tap og spare landet for den avslutningen som krigen fikk.

Ved å snu motivet for avlivningene til et ønske om å beskytte befolkningen mot konsekvensene av bombeangrepene, snur boken ganske enkelt ansvaret for krigen og dens konsekvenser vekk fra de japanske styresmaktene. Det er fienden som angriper Japan, det er fiendens angrep som truer sikkerheten i dyrehagen, og det er på grunn av fienden at de populære, søte elefantene må dø. Og til slutt er det også fiendens fly det hyttes mot med sinte tilrop om at man må slutte å krie. Japans ansvar for krigen er helt visket ut. Heller ikke i mediene ble regjeringens motiv for beslutningen gjort kjent. I lederen i en av Japans største aviser, skrives det for eksempel at avlivningene av de populære dyrene «i de avgjørende kampers hete veker nå en sterk beslutsomhet i folkets sinn» (Hasegawa 2000:24). At opinionen først og fremst ble snudd mot fienden kan man lese i de mange brevene som ble sendt til dyrehagen etter at nyheten om avlivningene nådde ut: «Selv om det er krigens skyld, er det synd på dyrene. Vi må slåss mot disse amerikanerne og britene som fikk oss til å drepe dyrene» (Hasegawa 2000: 24).

Det er nettopp disse faktafeilene som boken *Og så døde Tonky* forsøker å rette opp. Her kommer kronologien i riktig rekkefølge, og det blir sagt eksplisitt at dyrene skulle drepes for at publikum skulle forstå hva slags krig de sto ovenfor. Men resultatet er etter mitt syn en barnebok som framstår som helt uforståelig. Hva er det boken ønsker å formidle? På baksideteksten fremføres et ønske om å formidle at «krig fører til galskap hos mennesker». Også i denne boken pakkes dermed fortellingen om elefantdrapene inn i et forenklet budskap om at krig er galt. Men den reiser overhodet ingen kritikk mot selve avgjørelsen om å drepe elefantene, eller mot krigen og Japans rolle

i den. Siste oppslag setter et tydelig nasjonalistisk preg på hele fortellingen, med det japanske flagget trygt plassert i snabelen til den søte elefanten.

I begge fortellingene reduseres dyrene til objekter i en propaganda rettet mot barn. Det spilles på barnas emosjoner, deres kjærlighet til dyr, og de manipuleres til å rette sin harme mot «krigen» og «fienden». Sånn sett har disse bøkene mye til felles med annen krigslitteratur for barn i Japan, hvor fokuset på ofrene, barn så vel som dyr, bidrar til å skyve landets eget krigsansvar under teppet. Før jeg peker på noen problematiske områder som mye av denne litteraturen har felles, og ser på hvordan fortellingene om elefantene står i forhold til kritikken, vil jeg gi et lite overblikk over utviklingen av «barnekrigslitteratur» i Japan.

Da krigen tok slutt i august 1945, var Japan en fullstendig slagen nasjon. Alle japanere var på et eller annet vis berørt av krigen, og alle barn hadde gjort sine egne krigserfaringer. Noen var blitt evakuert, noen hadde mistet foreldrene sine, noen hadde eldre brødre som var reist ut i krigen og kanskje ikke kommet hjem, noen hadde sett kampene på Okinawa – og kanskje vært vitne til hele familier som sprengte seg selv i luften for å unnslippe de amerikanske soldatene, noen hadde opplevd at huset – hele byen – ble ødelagt av bomber, noen hadde opplevd atombomben, og så å si alle hadde opplevd matmangel og sult. Men til tross for at alle hadde egne erfaringer, var det få som hadde en overordnet forståelse av hva denne krigen hadde vært. Det vil si, man manglet en forklaringsramme som man kunne sette sine egne erfaringer inn i og forstå dem ut i fra. Det var ingen dypere forståelse for aggressjonskrigen Japan hadde ført mot Asia, eller for andres krigserfaringer.

JAPANSK BARNELITTERATUR ETTER KRIGEN

Umiddelbart etter krigen rådet det dermed en forventning om å bli forklart hva landet hadde vært igjennom, og det var et ønske om å ta et oppgjør med militarismen som hadde gjennomsyret alt. «Barnebokforfattere bør foreta en dyptpløyende selvransakelse» oppfordret Seki Hideo i et nummer av *Nihon ikudo bungaku* (*Tidsskrift for japansk barnelitteratur*) i 1946 (Hasegawa 2012:102). Men allikevel ble det skrevet svært lite om krigen i årene som fulgte, i alle fall i den formen som det oppfordres til. Det kan være både interne og eksterne grunner til dette. For å ta de eksterne grunnene først; det er klart at den amerikanske okkupasjonen og sensuren de innførte, var et ganske kraftig eksternt hinder mot en selvransakende og kritisk litteratur. Ser man på hva som ble utgitt for barn i årene etter krigen, lå fokuset heller på å se framover. Det var oppbyggelige fortellinger som formidlet verdier som demokrati og samfunnsbevissthet, tilpasset den nye virkeligheten landet

befant seg i. I den grad krigen var med i litteraturen, og det var den jo naturligvis i stor grad, i og med at det var en erfaring både forfattere og leserne delte, var den mer som en kulisse i bakgrunnen som historiene utspilte seg mot.

Når Hasegawa, den sterkeste stemmen i barnelitteraturforskningen i Japan, peker på tre store mangler ved japansk barnelitteratur om krigsen, er dette den første: Dens manglende eksistens. Det ble ikke skrevet om krigsen de første 10–20 årene etter krigsen, og det var først på 1970-tallet at begrepet «barnekrigslitteratur» i det hele tatt ble tatt i bruk og anerkjent som en egen sjanger. Og det var først i 2012 at en grundig, omfattende utgivelse med kritiske analyser av krigsen i barnelitteraturen i Japan så dagens lys. I tillegg til begrunnelsene allerede nevnt, trekker Hasagawa også fram årsaker som holdninger blant forfatterne om at krig ikke var et passende tema for barn, at krigsen ikke passet inn i deres skrivestil eller tematikk, og at de ikke ønsket å ta tak i temaet. Bøkene om elefantene kom som kjent ut først på 1970-tallet.

De to andre manglene han peker på, retter seg mot den litteraturen som begynte å dukke opp mot slutten av 60-tallet og fremover til i dag: At den ikke var sannferdig, og at den manglet relevans. For å ta det første punktet først: Er krigsen sannferdig representert i barnelitteraturen i Japan? Det er et faktum at den store selvransakelsen som ble etterlyst året etter krigens slutt har uteblitt. Og temaene som blir tatt opp i barnelitteraturen om krigsen har bidratt til å skyve viktige sannheter under teppet. Én ting er bøker som fremstiller løgn – slik *Stakkars elefant* gjør når den snur om på kronologien og dekker over propagandaen. En annen løgn denne boken fremfører, en løgn den deler, ikke bare med barnelitteraturen, men også med populærkulturens fremstillinger av krig, er at den presenterer krigsen som en kamp mellom USA og Japan. «Det var på den tiden da Japan var i krig med USA» (Tsuchiya 2011: 8), kan vi lese i bildeboken, og dermed blir Japans krigføring i årene før 1941 visket ut.

Ved å omdefinere krigsen til bare å handle om stillehavskrigsen, istedenfor den 15-år lange aggressjonskrigen som Japan førte mot flere av sine naboland, blir det også lettere å omgå et reellt oppgjør med landets egne krigsforbrytelser som Nanjingmassakren, dødsmarsjen på Bataan og invasjonen i Kina. Japanerne blir i denne fremstillingen først og fremst ofre for et fiendtlig angrep mot landet. Susan Napier hevder i sin analyse av anime at denne «offer-historien» til dels kan tilskrives et samarbeid mellom japanske og amerikanske styresmakter under okkupasjonen etter krigsen, om å danne et bilde av et fritt og demokratisk Japan som kunne frigjøre japanerne fra sin militaristiske fortid. «By shifting the burden of responsibility for a devastating war onto the military and the government,» skriver hun, «it was felt

that the slate could be wiped clean and Japan could undertake the task of rebuilding, liberated from the dark shadows of war guilt and recrimination.» (Napier 2001:162) Fortellingen rammes inn mellom to store hendelser: Pearl Harbor og Hiroshima, noe som danner det Carol Gluck har kalt for «a balanced moral calculus» – et slags moralsk nullsums regnestykke, hvor atombomben balanseres mot ansvaret for Pearl Harbor, og at koloniseringen av Korea og invasjonen i Kina holdes helt utenfor (Napier 2001:162).

Napiers observasjoner stemmer godt med Eldad Nakars gjennomgang av japansk populærkulturs fremstilling av krig. De første tiårene, sier han, handlet anime og manga med handling fra krigsårene om heltedyrking. Det var krigsskip, fly, romfartøy og sterke helter som slåss for de gode sakene. Det var ikke realistiske gjengivelser av krig, men heller fabler og eventyr – skjønt fartøyene hadde ofte navn fra kjente krigsfartøy. Fra 60-tallet og utover på 70-tallet fikk man flere serier som fremstilte historier fra krigen, men her utelukkende med fokus på barnas tragiske skjebner. Dette var krigsfortellinger helt løsrevet fra en større kontekst (Nakar 2008:177-200). Dette fokuset på individuelle skjebner, uten at disse på noen måte settes inn i en bredere kritisk diskusjon, finner man også igjen i barnelitteraturen, og akkurat *det* utgjør kanskje den største løgnen som denne litteraturen genererer.

Den siste mangelen som trekkes fram, er mangelen på relevans. Krigslitteraturen for barn, påpeker Hasegawa, klarer ikke å gjøre seg relevant for leserne i dag. Det finnes mange barnebøker som formidler opplevelsene til et barn under krigen. *Etchan no senso* (Etchans krig) av Mao Etsuko fra 1982, for eksempel, forteller om en jentes vonde opplevelser da hun måtte reise fra Harbin i Kina tilbake til Japan, etter at Japan hadde tapt krigen. Et annet eksempel er *Suzu wa mou naranai* (Bjellene ringer ikke mer) fra 1983 av Kishikawa Etsuko, som formidler opplevelsene til en jente som måtte rømme da amerikanske styrker gikk i land på Okinawa. Bøkene forteller om hendelsene og opplevelsene sett fra barnets perspektiv, og gjør sånn sett et forsøk på å relatere fortellingene til barn. Men hvilket erfaringsgrunnlag har barn i dag for å forstå disse opplevelsene? Hva vet de egentlig om konteksten som disse fortellingene utspiller seg i? Hvordan relatere Etchans opplevelser i 1945 til eget liv? Det finnes verk som forsøker å tette avstanden ved å lage rammefortellinger som at en bestefar forteller til sine barnebarn, eller at fortelleren er et barn av nåtiden som gjennom en tidsreise eller lignende plutselig befinner seg i krigens landskap. Men, påpeker Hasegawa, det er langt mellom de verkene som får dette til på en vellykket måte.

Fortellingen om elefantene i dyrehagen, i alle fall *Stakkars elefant*, er som vi har sett et av verkene som gjør et forsøk på å lage en rammefortelling som

kan gjøre historien relevant for dagens lesere. Forfatteren tar utgangspunkt i et minnesmerke som finnes den dag i dag, som leserne kan oppsøke, og som blir et bindeledd mellom barnet som leser og handlingen som berettes. Men boken lider under den andre store mangelen: Mangelen på sannhet. Fortellingen om elefantene er ikke sann, verken i det boken forteller eller i det den utelater. Det er jo interessant at nettopp denne boken regnes som en klassiker i barnekrigslitteraturen i Japan.

Og så døde Tonky gjør et forsøk på å rette opp de faktafeilene som *Stakkars elefant* fremstiller, uten at boken klarer å tilføre noe mer i forhold til å gi et nyansert, selvransakende blikk på krigen. Boken fremstår som forvirrende, uforståelig, og jeg undres over hva de unge leserne som boken henvender seg til sitter igjen med etter å ha hørt fortellingen. Moralen i boken blir, som i *Stakkars elefant*, en enkel slutning om at krig får oss mennesker til å gjøre forferdelige ting. Regjeringens ansvar stopper ved elefantene, og krigen der ute forblir noe vagt og fjernt, og avsondret fra krigens konsekvenser i Japan. Jeg forstår at det kan være en stor utfordring, sett i lys av hvilken grusom krig japanske styrker førte under krigen, å finne en måte å balansere behovet for en litteratur som er egnet for barn og som kan tilføre de unge leserne en god leseropplevelse, og behovet eller snarere ønsket om en mer sannferdig fremstilling av krigen. I fortellingene om elefantene i Ueno dyrehage, kan det se ut som om de søte, stakkars elefantene det skrives om skygger helt for den virkelige elefanten i rommet.

LITTERATUR

- HASEGAWA USHIO.** (2000). *Sensoi-kudobungaku wa jijitsu wo tsutaikitaka*. Tokyo: Nashinokisha.
- HASEGAWA USHIO.** (2012). Taiheiyo senso to ikudobungaku. I: Torigoe Shin og Hasegawa Ushio. *Nihon no sensoikudobungakushi*. Kyoto: Minerva shobo, s. 53-65.
- LITTON, FREDERICK S.** (2009). Starving the Elephants: The Slaughter of Animals in War-time Tokyo's Ueno Zoo. I: *The Asia-Pacific Journal*, vol. 38-3-09, 2009.
- MACWILLIAMS, MARK (RED.).** (2008). *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. New York: M.E. Sharpe.
- NAKAR, ELDAD.** (2008). Framing Manga: On Narratives of the Second World War in Japanese Manga, 1957-1977. I: MacWilliams, Mark (red.). *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. New York: M.E. Sharpe, s. 177-200.
- NAPIER, SUSAN.** (2001). *Anime From Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave.
- TANABE MAMORU** (2010). *Soshite, Tonky mo shinda*. [Og så døde Tonky]. Tokyo: Kokudosha. (Første gang utg. i 1982).
- TORIGOE SHIN OG HASEGAWA USHIO.** (2012). *Nihon no sensoikudobungakushi*. Kyoto: Minerva shobo.
- TSUCHIYA YUKIO.** (1982). *Kawaiso nazō*. Tokyo: Four bunko. (Første gang utg. i 1951).
- TSUCHIYA YUKIO.** (2011). *Kawaiso nazō*. [Stakkars elefant]. Tokyo: Kinohoshi sha. (Første gang utg. i 1970).

Holocaust som lek

Barnet som vitne i *Gutten i den stripete pyjamassen*

KJERSTI LERSBRYGGEN MØRK

Bruno tenkte gjennom spørsmålet, forsøkte å formulere seg helt riktig denne gangen, i tilfelle det ville lyde frekt eller uforskammet. «Hvem er alle de menneskene utenfor?» sa han til slutt. Far la hodet på skakke og virket litt forfjamset over spørsmålet. «Soldater, Bruno,» sa han. «Og sekretærer. Arbeidere. Du har sett slike folk før, selvfølgelig.» «Nei, ikke dem,» sa Bruno. «Dem jeg ser fra vinduet mitt. I skurene langt borte. Alle er helt likt kledd.» «Å, dem,» sa far og nikket og smilte svakt. «De ... de er ikke mennesker i det hele tatt, Bruno,» sa han (Boyne 2006b:47).

Scenen mellom far og sønn, sitert fra *Gutten i den stripete pyjamassen* (2006b) av John Boyne, har gjort inntrykk på mange av romanens unge lesere, på barnetrinn som ungdomstrinn (Haugland 2007, Parr 2007). Med sitt knappe svar både avslører og tildekker kommandanten konsentrasjonsleirens vesen, overfor sønnen så vel som leseren. Der Bruno forblir i en skjebnesvanger uvitenhet, er målet det motsatte for romanens unge lesere. For å realisere romanen som en fortelling om Holocaust, må leseren imidlertid overskride Brunos naive barnehaperspektiv og erkjenne betydningen av den foruroligende fortelsen som preger romanen både tematisk og fortellerteknisk.

I denne artikkelen vil jeg undersøke hvordan Holocaust framstilles fra et barns perspektiv og med barn som primær målgruppe i *Gutten i den stripete*



KJERSTI LERSBRYGGEN MØRK

Norge. Stipendiat ved NBI og UIO med prosjektet *Vitnesbyrd om ondskap – barnelitteratur for vår tid?* Siste utgivelse: «Lek og lidelse. Unge stemmer om ekstrem-tv» i *Jakten på fortellinger* (2014)

FOTO: THOMAS EKSTRÖM

pyjamasen. John Boynes internasjonale bestselger, sterkt anbefalt og skarpt kritisert, byr på etiske og estetiske utfordringer som roman om Holocaust for barn og unge. Årsakene til kritikken synes å sammenfalle med mine argumenter for å studere romanen nærmere: Den uttrykker et tydelig ønske om å vitne til barn og unge om nazistenes dehumanisering og tilintetgørelse av jødene. Forfatteren bruker fiksjon for å fortelle om et historisk folkemord, hvilket er et omstridt grep innenfor et felt der det historisk korrekte framstår som et ufravikelig krav. Romanen ender med døden for de unge hovedpersonene, som er atypisk for barnelitteraturen, men som er troverdig ut fra kunnskapen vi har om hva som hendte med de fleste barna som ble sendt til konsentrationsleirene. Det dominerende perspektivet tilhører et barn av kommandanten i Auschwitz, hvilket innebærer at leseren inviteres til identifikasjon og sympati med «feil» barn. Og sist, men ikke minst: Det døde barnet blir brukt som vekkelsesfigur, der ideen om det uskyldige og uvitende barnet fastholdes, samtidig som sluttens ikke skåner barneleseren for Holocausts grenseløse ondskap.

I år er det 70 år siden frigivelsen av de gjenlevende fangene fra nazistenes konsentrationsleirer. I disse leirene foregikk et industrialisert, statsfinansiert folkemord. Jødene – og særlig de jødiske barna – var hovedmålet for nazistenes utryddelsespolitikk. Folkemordet, i dag ofte kalt Holocaust, omfatter også massedrap på Østfronten, men det er først og fremst konsentrationsleire som Auschwitz som har blitt symbolet på nazismens dehumanisering og ondskap.

Den irske forfatteren John Boyne (født 1971) legger handlingen for sin barne- og ungdomsroman *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006a) til Auschwitz i 1943. Niårige Bruno flytter med sin familie fra Berlin fordi hans far har blitt utnevnt til kommandant for leiren. Uten andre å leke med enn sin 13-årige søster Gretel, bestemmer Bruno seg for å gå på oppdagelsesferd utenfor hagen, til tross for at det er strengt forbudt. På den andre siden av leirens gjerde oppdager han Shmuel, en gutt kledd i en stripete pyjamas og med et armbind med en stjerne på. De blir venner og møtes i hemmelighet inntil Bruno skal returnere til Berlin fordi hans mor ikke syns Auschwitz

egner seg for barn. Som en avskjedsgest til sin venn sniker Bruno seg under gjerdet, låner en stripepyjamas og blir med Shmuel for å lete etter hans forsvunne far inne i leiren. Sammen med flere andre fanger blir guttene beordret til å marsjere, og til slutt ender livene deres i gasskammeret.

Boyne tilhører en generasjon forfattere som skriver om andre verdenskrig uten å kunne basere seg på egne erfaringer. Hans skjønnlitterære tilnærming til Holocaust har både forarget og berørt leserne. Samtidig blir de overlevende tidsvitnene etter Holocaust stadig færre (Lothe og Storeide 2006, Lothe 2013). Snart befinner vi oss i en tid «After Testimony» (Lothe, Suleiman og Phelan 2012), og dermed må minnet og historien forvaltes av forfattere og formidlere som ikke selv har erfart folkemordet. Holocaust er en historisk realitet hvis art og omfang stiller særlige etiske og estetiske krav til kunstnere som vil framstille hendelsen.

Bør Holocaust møtes med taushet eller tale? Er det overhode mulig å representere Holocaust i sin totale grusomhet? Dette er sentrale dilemma blant forskere, forfattere og overlevende. I vitnesbyrdteorien er nettopp forholdet mellom tale og taushet en viktig problemstilling.

Teorien, som er utviklet i forbindelse med litteratur og film om Holocaust (for voksne), er forankret i filosofi, psykologi og litteraturvitenskap. Sentrale bidragsytere innenfor vitnesbyrdteorien er litteraturforskeren Shoshana Felman og psykiateren Dori Laub, som sammen har skrevet *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992), samt filosofen Giorgio Agamben som har skrevet *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (2002). Vitnesbyrdteorien er nært beslektet med traumeteori, og litteraturforsker Cathy Caruths *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) tilbyr relevante perspektiver på forholdet mellom traume, tale og taushet.

Sentralt i vitnesbyrdteorien står en etisk forpliktelse til å vitne om overgrep og lidelse. Disse vitnesbyrdene har til hensikt å gjøre leserne/lytterne oppmerksomme på overgrep i et forsøk på å avverge slike hendelser. Samtidig sier denne teorien at de virkelige ofrene for overgrepene ikke kan vitne. De virkelige ofrene er de døde – men også de såkalt levende døde, konsentrasjonsleirens «Muselmänner» (Agamben 2002:41ff) – mennesker redusert til levninger, («remnants», Agamben 2002), fratatt all livsvilje og evnen til å fortelle om sine erfaringer. Den iboende motsetning mellom forpliktsen til og det umulige i å vitne fra traumets innside kalles «Levi's paradox» (Agamben 2002:82) etter tidsvitnet Primo Levi, som overlevde og fortalte på vegne av de virkelige vitnene om oppholdet i Auschwitz i boka *If This Is A Man* (Levi 1959, først publisert på italiensk i 1947). Et annet tidsvitne, Elie

Wiesel, understreker at «Å lytte til et vitne er å bli et vitne» (Hjeltnes 2014). Vitnesbyrdet fortelles av et vitne som ikke har erfart traumet fra innsiden.

Et traumatisert menneske har «vært vitne til eller blitt konfrontert med en hendelse som involverer reell død eller alvorlig skade eller trussel om dette», ifølge American Psychiatric Association (Nordanger, Mjaaland og Lie 2006). Traumet innebærer at hendelsen ikke blir erkjent idet den inntreffer, men derimot forfølger offeret gjennom ufrivillige repetisjoner, blant annet gjennom mareritt, hevder Caruth og understreker traumets paradoksale natur: «For consciousness then, the act of survival, as the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and impossibility of grasping the threat to one's own life» (Caruth 1996:62). I tillegg til traumets ofte ubevisste og utilgjengelige karakter, innebærer den traumatiske opplevelsen en psykisk smerte som kan hindre offeret i å snakke om erfaringen. Repetasjonene av traumet kan imidlertid kun stoppes gjennom at offeret forteller sin historie («constructing a narrative»; Felman og Laub 1992:69). Offerets vitnemål er helt avhengig av en lytter, og fordi det ikke er mulig å fortelle hele historien, må lytteren være særlig oppmerksom på det som ikke blir sagt. Denne form for stillhet, hull eller tomrom («lacuna»; Agamben 2002:33, «the gaping hole of silence»; Felman og Laub 1992:65, «absence and void»; Suleiman 2004:380) er en særlig viktig egenskap ved vitnemålet. Elie Wiesel avslo et tilbud om filmatisering av hans bok *Natten* fordi han mente erindringene ville miste sin mening uten «stillheten mellom ordene» (Hjeltnes 2014).

Primo Levi og Elie Wiesel har skrevet viktige vitnesbyrd om Holocaust. Betydningen av slike tidsvitneskildringer er uvurderlig, samtidig som vitnesbyrdlitteraturen ikke er begrenset til en særskilt sjanger. På samme måte som fiksjonsfortellinger kan vitne på vegne av tidsvitnene som blir borte, har flere pekt på kunstens særlige potensial til å vitne på vegne av de stemmeløse vitnene, «from beyond the threshold of the crematorium» (Felman og Laub 1992:282), som «fictional solution to Levi's paradox» (Hillis Miller 2012:48). Felles for vitnesbyrdlitteratur, enten vi snakker om tidsvitneskildringer eller romaner, er nettopp en sterk etisk bevissthet om behovet for å bringe vitnesbyrd om ondskap og overgrep.

Jeg vil lese Boynes roman i lys av vitnesbyrd- og traumeteori nettopp for å undersøke de utfordringer språket står overfor i møte med en nærmest ufattelig ondskap. Dette representasjonsproblemets kompliseres ytterligere av barneperspektivet – hva betyr det for fortellingen at den er skrevet om, for og på vegne av barn? Banelitteratur synes sjeldent drøftet med perspektiver fra vitnesbyrdteori, med artiklene til litteraturforskerne Kenneth Kidd (2005) og Anna K. Skyggebjerg (2011) som hederlige unntak. «How, when, and why

to speak the unspeakable, especially to and for and in the name of children?» spør Kidd (2005:142) i sin artikkel «'A' is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Children's Literature of Atrocity». Særlig interessant er hans drøfting av forestillingen om det døde barnet som vekkelsesfigur. Skyggebjerg, som har skrevet artikkelen «Vidensbyrdlitteratur for børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgrep i aktuelle danske børnebøger», framhever vitnesbyrdlitteraturens bidrag til nye generasjoner viden om historiske og potensielle overgrep. Både Kidd og Skyggebjerg drøfter hvordan vitnesbyrdlitteratur for barn utfordrer tradisjonelle forestillinger om hva barn og barnelitteratur er eller skal være.

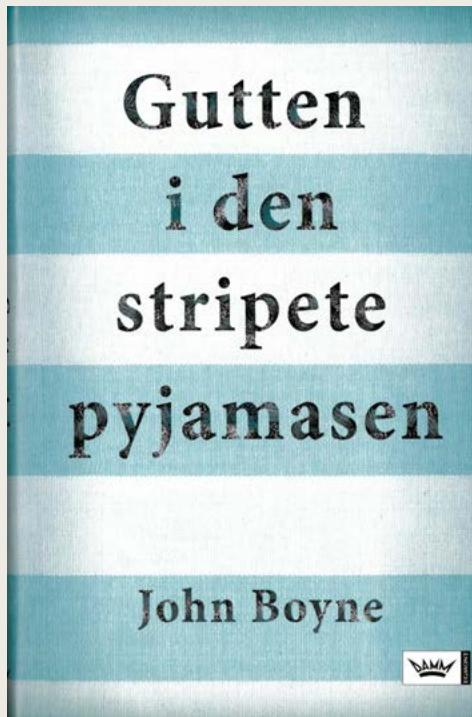
Tradisjonelt har barnelitteraturen reflektert et behov for å beskytte barnets formentlige uskyld og bevare dets håp og framtidstro (Nikolajeva 2010). I 1969 framsatte filosof K.E. Løgstrup i «Moral og børnebøger» et absolutt krav om aldri å ta livsmotet fra barna. Dette kravet står fortsatt sentralt i vurderinger av litteratur for barn og unge (Christensen 2011). Barnelitteratur om Holocaust utfordrer denne kulturelle grunnfortellingen om barnets uskyld. «In a sense, one can argue that any writing about the Holocaust for children breaks a strict taboo: that children are not to be frightened», hevder litteraturforsker Lydia Kokkola (2003:11), som også peker på at barnelitteratur om Holocaust først ble utgitt flere tiår etter annen verdenskrig. Kidd (2005) spør retorisk om Holocaust-fortellinger for barn er et tegn på et barnelitterært perspektivskifte – fra tekster hvis hovedmål var å beskytte barn, til tekster som åpent konfronterer dem med ondskap. Imidlertid preges flertallet av fortellingene for barn og unge om Holocaust av håp og heltemot (Kertzer 2002, Kokkola 2003, Tribunella 2010), og slik sett står beskyttelse fortsatt sentralt i barnelitteraturen. Litteraturforsker Eric L. Tribunella forener de to perspektivene og argumenterer for at Holocaust i fortellinger for barn kombinerer beskyttelse og eksponering, der litteraturen blir en form for vaksinasjon («inoculation», Tribunella 2010:104) av barneleseren. Den tenkte effekten av en slik strategi er et barn som lærer å takle traumet innenfor fortellingens trygge rammer og som formodentlig vil modnes til en ansvarlig samfunnsborger som følge av eksponeringen.

Litteraturforskeren Adrienne Kertzer, datter av en kvinne som overlevde Auschwitz, har skrevet boka *My Mother's Voice. Children, Literature, and the Holocaust* (2002) hvor hun trekker paralleller mellom Holocaust-litteratur og barnelitteratur: «For if all language is inadequate, as many Holocaust writers say, then ultimately all literature about the Holocaust may be a form of children's literature, trying to describe events with a very limited vocabulary» (Kertzer 2002:38-39). Uten å dele hennes oppfatning av bar-

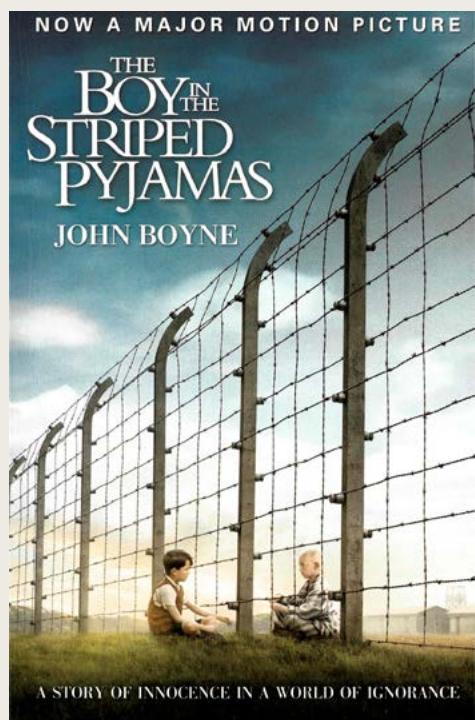
nelitteratur som karakterisert av et svært begrenset språk, tenker jeg at hun peker på problemet med å beskrive det ubeskrivelige. Der Kertzer har et ambivalent forhold til hvorvidt fortellinger om Holocaust har noe å lære unge lesere, har andre forskere tillagt folkemordet et pedagogisk potensial som åpner for etisk og estetisk refleksjon: «For teachers and students in the humanities, the Holocaust has become a limit case, a prime site for testing aesthetic and ethical theories about mediation and representability» (Hirsch og Kacandes (red.) 2004:3). I drøftingen av *Gutten i den stripete pyjamasen* vil jeg i det følgende se nærmere på hvordan Holocaust framstilles etisk og estetisk – med særlig fokus på barnet i og som leser av fortellingen.

John Boyne har skrevet flere historiske romaner for voksne, og *Gutten i den stripete pyjamasen* er hans første bok i samme sjanger for barn og unge. Flere av utgavene er imidlertid presentert med undertittelen «A fable» (blant annet Boyne 2007). Fabelen er en av de eldste narrative sjangrene, karakterisert av korte fortellinger med et tydelig moralsk budskap (Skei 2009). Boynes bruk av fabelformen har blitt kritisert for å undergrave realiteten og dermed betydningen av Holocaust (Blech 2008, Cesarani 2008, Eaglestone 2007). Også filmversjonen av historien (Herman 2008) har møtt kritikk, blant annet for å være «Disneyfication of the Final Solution» (Grant 2008). I denne artikkels perspektiv ser jeg fabelens moralske budskap i sammenheng med vitnesbyrdlitteraturens etiske imperativ. Boyne knytter sjangerbetegnelsen fabel til kombinasjonen av fiksjon og moral: «To me, ‘fable’ means a piece of fiction with a moral to it» (Punch 2007), og i «Author’s note», et vedlegg til den første utgaven av boka, uttrykker forfatteren et tydelig ønske om å vitne på vegne av barna som døde i Holocaust: «Their lost voices must continue to be heard; their untold stories must continue to be recounted». Jeg leser derfor Boynes bok som et vitnesbyrd om det ukrenkelige menneskeverdet som stadig må aktualiseres, som en utforskning av Holocausts vesen gjennom et fiktivt barn av «herrefolket», og som et litterært tankeeksperiment der barneperspektivet brukes som et underliggende grep for å se nazistenes folkemord med et nytt blikk.

Barneperspektivet er altså et sentralt grep for å frambringe romanens antirasistiske og fellesmenneskelige norm. Selv om Holocaust hovedsakelig blir sett med det fiktive barnets øyne, er romanens forteller ikke identisk med Bruno. Litteraturforskeren Kirsten Bartels hevder i et intervju med forfatteren «I think your narrator is a nine-year-old» (Bartels 2009:105), men etter mitt syn har fortelleren et språklig-stilistisk nivå og et historisk overblikk som mer tilhører en allvitende (voksen) forteller. Fortelleren har innsikt i alle karakterenes indre liv som ytre handlinger uten å være en del av fiksjonsuniverset. Når fortellingen i stor grad framstilles gjennom Brunos



Damm 2006



London, Definitions 2008

blikk, blir imidlertid barneperspektivet et slags filter for den informasjonen som tilflyter leseren.

«Hvem er de, alle sammen?» spurte [Gretel] med dempet stemme, nesten som om hun ikke snakket til Bruno, men lette etter et svar et annet sted. «Og hva gjør de her?» Bruno reiste seg, og for første gang sto de der sammen, skulder mot skulder, og betraktet det som skjedde mindre enn femten meter fra det nye hjemmet deres. Overalt hvor de så, var det mennesker: høye, korte, gamle, unge, som gikk omkring. Enkelte sto helt urørlige i grupper, med hendene på hofte og prøvde å holde hodet høyt da en soldat marsjerte foran dem. Munnen hans åpnet og lukket seg som om han brølte noe til dem. Noen dannet en slags lenkegjeng som skjøv trillebårer fra den ene enden av leiren til den andre. De kom fra et sted utenfor synsfeltet og rullet trillebårene sine bort til et skur, der de forsvant ut av syns igjen. Noen få sto tause i grupper ved siden av skurene og stirret på bakken som om de lekte en lek hvor det var om å gjøre å ikke bli lagt merke til (Boyne 2006b:34).

Verken Gretel eller Bruno forstår hva de er vitner til, og som vi så i sitatet innledningsvis, nekter kommandanten å anerkjenne jødernes menneskeverd samtidig som han unngår å innvie sønnen i leirens funksjon. Hemmeligholdet av dødsleirens virkelige hensikt muliggjør Brunos fortolkning av Holocaust som lek. Overlatt til sine egne forestillinger og erfaringsverden, blir leiren et univers av fellesskap og vennskap, noe Bruno inderlig savner i sin nye tilværelse i kommandantboligen i «Alt-Trist»/ «Out-With» (Boyne 2006b:26, Boyne 2006a:24). Der Bruno holder fast ved oppfatningen av Holocaust som lek, gjennomgår Gretel en mental og ideologisk utvikling som innebærer å forlate leken. Særlig kommer dette til uttrykk i hennes forhold til dukker. Gretels utvikling fra å stelle omsorgsfullt med dukkene sine til å kvitte seg med dem som søppel, kan leses som et foruroligende varsel om tap av uskyld i en fordervet dannelsesprosess og en menneskehets på villspor. Bruno har medlidshet med Gretel fordi de eneste vennene hun har i Alt-Trist er «samlingen av livløse dukker» (Boyne 2006b:127), en refleksjon som ironisk nok handler mindre om lek og vennskap enn om kjernen i Holocaust: Dehumanisering, produksjon av død og forskjønnende omskrivninger. Innenfor nazistenes logikk skulle de døde i leiren nettopp betegnes som «Figuren, figures, dolls» (Agamben 2002:51).

Brunos uskyldige uvitenhet, som forblir ukorrigert av fortelleren, gjenspeiles også i hans språklige misforståelser, som navnet på leiren og betegnelsen av Føreren som «Røveren»/ «The Fury» (Boyne 2006b:8, Boyne 2006a:5). Barnets misforståelser kan leses som analogi for eller konsekvens

av nazistenes misbruk av språket, for øvrig et sjeldent tema i barnelitteratur (Kokkola 2003:22), der de grufulle realitetene rundt Holocaust ble tildekket med tilforlatelig ord og uttrykk. Nazistenes språk unndro seg virkeligheten, dekket til overgrep og lidelse, omdefinerte og ufarliggjorde mord på millioner av mennesker. I tillegg til å benevne de drepte som *dukker*, ble ulike faser av folkemordet skjult bak begreper som *utvelgelse*, *spesialbehandling* og *den endelige løsningen på jødespørsmålet* (Kokkola 2003:21). I Boynes roman omgår fortelleren de konvensjonelle betegnelsene for Brunos misforståelser, slik at det blir opp til leseren å gjennomskue kommandantsønnens naive perspektiv ut fra konteksten. Når Bruno konsekvent omtaler fangedrakta som en «stripete pyjamas» (Boyne 2006:36), må leseren selv trekke slutninger ut fra sine forkunnskaper. Selv om teksten er taus om hva pyjamasen representerer, utgjør dette en form for «framed silences» (Kokkola 2003:26), der det uuttalte likevel tiltrekker seg oppmerksomhet og blir betydningsbærende, forutsatt leserens aktive medskaping (Iser 1978).

Bruno forsøker å innordne det han erfarer i Auschwitz innenfor sin eksisterende forståelseshorisont. Innenfor tolkningsrammene hans fins ikke begreper for rasisme og folkemord, til tross for farens og dermed familiens sentrale (bokstavelige og billeldige) plassering i den nazistiske ideologien. I møte med konsekvensene av denne ideologien, tolker Bruno Holocaust dels som lek, innenfor sitt eksisterende fortolkningsskjema, dels som «framed silences» der han oppfatter at noe blir fortalt. Men når Bruno stiller spørsmål om leiren og om menneskene, får han aldri sannferdige svar som han forstår. De som vet, forteller ikke – og de som forteller, gjør seg ikke forstått. Stillheten rår rundt Holocaust, enten hemmeligholdet skyldes foreldrenes skjerming av sønnen eller de jødiske ofrenes mangel på stemme om det grusomme. Når Bruno spør Shmuel: «Hvorfor er det så mange på den siden av gjerdet? [...] Og hva gjør dere der, alle sammen?» (Boyne 2006b:95), kan mangelen på svar anses som stillhet både av tematisk og fortellerteknisk art. Først et kapittel senere forsøker Shmuel å forklare om ghettoen i Krakow og deporteringen til leiren, men Bruno forstår ikke hva dette innebærer. Bruno er ingen virkelig lytter til Shmuels vitnemål om Holocaust, noe den jødiske gutten resignert innser:

«Det er urettferdig. På denne siden av gjerdet er det ingen å leke med. Ikke en eneste en.» [sa Bruno] «Vi leker ikke,» sa Shmuel. «Leker ikke? Hvorfor ikke?» [spurte Bruno] «Hva skulle vi leke?» spurte [Shmuel] og så forvirret ut bare ved tanken. «Tja, jeg vet ikke,» svarte Bruno. «Alt mulig. Fotball, for eksempel. Eller dra på oppdagelsesferd. Hvordan er det å utforske der, forresten? Er det fint?» Shmuel ristet på hodet og svarte ikke (Boyne 2006b:107).

Foruten Shmuel møter Bruno et annet jødisk offer for nazistenes utrydelsespolitikk. Pavel, som hevder at han er lege, makter heller ikke å forklare Bruno hvorfor han er tjener i Alt-Trist. Romanens to jødiske karakterer blir begge utsatt for overgrep som verken Bruno erfarer eller leseren får beskrevet direkte. Shmuel har synlige merker etter mishandling, mens Pavel trolig blir drept for å ha sølt vin. Som hendelser off-page blir overgrepene «framed silences», der leseren forventes å forstå mer enn hovedpersonen. Det oppstår en ironisk splittelse («ironic disjunction»; Hillis Miller 2012:34) mellom Brunos naive perspektiv og fortellerens framstilling av hendelsene. Denne formen for dramatisk ironi, der leseren gradvis forstår den grufulle sannheten om omgivelsene samtidig som hovedpersonen forblir intetanende, er et litterært grep i Boynes roman som forutsetter en forestilling om det uskyldige barnet. Når romanens framstilling av barnet kompletteres med forestillingen om det døde barnet, forsterkes tapet av uskyld samtidig som slutten får karakter av tragisk ironi. Romanens «mythologizing of childhood innocence» (Maguire 2012:70) er nettopp en av hovedinnvendingene til litteraturforsker Nora Maguire, som også er kritisk til Boynes unøyaktige framstilling av historiske fakta om Holocaust, inkludert jødenes situasjon. Boynes bruk av ironi påpekes også av Maguire, men der hun anser dette litterære grepene som en forsterkning av tekstens melodramatiske preg med en tilsvarende reduksjon i pedagogisk verdi, tenker jeg at framstillingen av barnet i og som leser av teksten uttrykker en interessant ambivalens knyttet til vår tids barndomsforestillinger.

Boynes gjennomgående bruk av et barnlig perspektiv i kombinasjon med relativt avanserte litterære grep som omskrivninger, ironi og avbrutte dialoger, innebærer et tematisk fokus på forstillelse, fortielse og skjulte budskap. Kanskje kan hele romanen leses som sokratisk ironi, der den tilsynelatende uvitende fortelleren presenterer en historie hvor det sentrale er at leseren selv skaper mening ut fra stillheten mellom ordene. Slik sett er romanen et pedagogisk prosjekt som realiseres ulikt ut fra leserens erfaring og forkunnskaper, noe som i sin tur avgjør om leseren blir skånet eller utfordret. Fortellerteknisk og tematisk forutsetter romanen imidlertid en relativt kompetent leser, ung eller gammel, for å kunne realiseres som et vitnesbyrd om Holocaust. *Gutten i den stripete pyjamassen* byr også på et metaperspektiv på representasjon og erkjennelse i forhold til Holocausts ekstreme ondskap – hva er det mulig å fortelle og hva er det mulig å forstå?

Gutten i den stripete pyjamassen inneholder to vitnesbyrd – Brunos og fortellerens – som begge vitner gjennom skriften, en modalitet karakterisert som «vidnesbyrdlitteraturens emblem» (Skyggebjerg 2011:248). Brunos brev til bestemor om det ubestemmelige ubehaget i Alt-Trist kan kvali-

fisere til et vitnesbyrd om leiren, selv om han ikke forstår hva Holocaust innebærer. Bestemor i Berlin, kommandantens mor, er den eneste Bruno kjenner som er sterkt kritisk til Røverens «store planer» (Boyne 2006b:9) for kommandanten.

Den dagen satte han seg ned med penn og papir og fortalte henne hvor ulykkelig han var her, og at han ønsket at han var hjemme i Berlin. Han fortalte henne om huset og hagen, om benken med plakett på og det høye gjerdet, om trestolpene og piggtrådkveilene og den tørre jorden bortenfor skurene og de små bygningene og røyksøylene og soldatene, men mest av alt fortalte han om menneskene som bodde der, de stripete pyjamasene deres og tøyluene, og så fortalte han henne hvor mye han savnet henne og undertegnet brevet «kjærlig hilsen ditt barnebarn, Bruno» (Boyne 2006b:78-79).

I brevet vitner Bruno om dødsleiren uten å være det bevisst. Når bestemor dør, mislykkes vitnesbyrdet og Bruno får heller ikke hjelp til å forstå omfanget av leirens grusomme hemmelighet. Brunos brev om piggtråd og røyksøyler forteller om overgrep og død, men det finnes ingen lytter og dermed står vitnesbyrdet uten betydning eller reaksjon innenfor fiksjonsuniverset. For leserne derimot, er brevet et eksempel på den gjennomgående dramatiske ironien som oppstår i spennet mellom den allvitende fortelleren og barnets uvitenhet.

I Boynes roman strever Bruno og Shmuel med Levis paradoks: den ene har ikke erfart, den andre kan ikke fortelle. Dermed blir fortellingen løsningen på Levis paradoks. Der Brunos vitnesbyrd mislykkes – et vitnesbyrd vanskelig gjort av uvitenhet og umuliggjort av døden (lytterens og vitnets) – kommer Holocausts grufulle innside til synet ved at den allvitende fortelleren vitner på vegne av barna. Som vitnesbyrd forutsetter romanen en leser som forstår den gjennomgående ironien da det aldri eksplisitt uttrykkes at guttene dør.

«Du er den beste vennen jeg har i verden, Shmuel,» sa [Bruno]. «Du er den aller beste vennen min.» Shmuel åpnet kanskje munnen for å svare, men Bruno hørte det ikke, for akkurat da lød det et høyt gisp fra alle dem som hadde marsjert inn i rommet. Dørene var plutselig blitt lukket, og en høy, metallisk lyd fikk det til å virke som om de var blitt låst fra utsiden. Bruno hevet et øyebryn, ute av stand til å forstå alt dette, men han antok at det var for å stenge regnet ute, slik at folk ikke skulle bli forkjølet. Og så ble rommet helt mørkt, og på en eller annen måte, trass i kaoset som fulgte,

oppdaget Bruno at han fremdeles holdt Shmuel i hånden, og ingenting i hele verden kunne tvinge ham til å slippe den (Boyne 2006b:171).

Fortelleren vitner på vegne av Bruno og Shmuel fra gasskammerets innside. Det siste kapittelet, som innledes med «Ingen så noe til Bruno etter det» (Boyne 2006b:172), består av fortellerens kommentarer til handlingen, samt familiens og særlig kommandantens reaksjoner på Brunos forsvinning. Fortelleren får siste ordet, med en ironisk påstand: «Og slik slutter fortellingen om Bruno og familien hans. Men dette skjedde for lenge siden, og noe lignende kan ikke skje igjen. Ikke i vår tid» (Boyne 2006b:173). Tilsynelatende er dette barnelitteraturens tradisjonelt allvitende voksne forteller, som med all sin autoritet søker å berolige barneleseren etter en rystende fortelling. Dagens unge leserer, enten de har hørt om folkemordene fra nyere tid eller har gjennomskuet fortellerens ironiske stil, vil imidlertid kunne lese fortellerens avsluttende ord som en oppfordring til kritisk refleksjon på tross av belærende voksne.

I sum tenker jeg at *Gutten i de stripete pyjamassen* reflekterer en tidstypisk ambivalens i synet på barn (Jenks 2005, Juncker 2013). I romanen skrives barnet fram som en statisk og uskyldig vekkelsesfigur, samtidig som den unge leseren forventes å være et kompetent vitne til Holocaust. Som vitnesbyrd har boka fått mange leserer, med over seks millioner solgte bøker fordelt på 40 språk (Boyne, u.å). I Norge bekrefter formidlere på HL-senteret (Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter) at Boynes roman er godt kjent og har gjort inntrykk på mange av elevene som besøker senteret, mens lærere fra Norsk barnebokinstitutts litteraturformidlingsprosjekt «Teksten i bruk» forteller om engasjerte elever fordi de mestrer det å lese mellom linjene i romanen. I forlengelsen av Brunos fortolkning av Holocaust som lek, noe en kompetent leser fra tiårsalderen gjennomskuer (Johansen 2009, Parr 2007), kan hele romanen leses som en lek med Holocaust. Fiksjonen setter i spill den traderte historien om folkemordet og inviterer leseren til å konfrontere Holocaust gjennom et ambivalent blikk av vite og uvitenhet. Det er grenseoverskridende, men etter mitt syn rokker ikke romanen ved Holocaust som historisk realitet. I gadamerisk forstand er leken en eksistensiell kategori som blant annet innebærer at kunstverket tilbyr en mulighet for selvforglemmelse og å ta den andres perspektiv (Gadamer 2010). I siste instans er det likevel opp til reelle leserer å realisere litteraturens dannelsespotensial og lekens etiske alvor.

LITTERATUR

- AGAMBEN, GIORGIO.** (2002). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.
- BARTELS, KIRSTEN.** (2009). Protecting and Education: Three Kinds of Censorship in John Boyne's The Boy in the Striped Pyjamas. I: *The Journal of Children's Literature Studies*, vol. 6, 2009.
- BLECH, BENJAMIN.** (23.10.2008). The Boy in the Striped Pajamas. Aish.com. Lastet ned 7. mai 2015, fra <http://www.aish.com/j/as/48965671.html>
- BOYNE, JOHN.** (u.å.). Lastet ned 26. mai 2015, fra <http://www.johnboyne.com/about/>
- BOYNE, JOHN.** (2006a). *The Boy in the Striped Pyjamas*. London: David Fickling Books.
- BOYNE, JOHN.** (2006b). *Gutten i den stripe pyjamassen*. Oversatt av Tore Aurstad. Oslo: Damm.
- BOYNE, JOHN.** (2007). *The Boy in the Striped Pyjamas: A fable*. London: Black Swan.
- CARUTH, CATHY.** (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CESARANI, DAVID.** (2008). Striped Pyjamas. I: *Literary Review*, no. 10, 2008.
- CHRISTENSEN, NINA.** (2011). Børnelitteraturkritik mellom æstetikk og etikk: Receptionen af Stian Holes Garmanntriologi i Danmark. I: Markussen, Bjarne, Kaj Berseth Nilsen og Svein Slettan (red.). *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen*. Kristiansand: Portal.
- CURRY, ALICE.** (2010). The 'Blind Space' that Lies Beyond the Frame: Anne Provoost's Falling (1997) and John Boyne's The Boy in the Striped Pyjamas (2006). I: *International Research in Children's Literature*, vol. 31, 2010.
- EAGLESTONE, ROBERT.** (2007). Boyne's Dangerous Tale. I: *The Jewish Chronicle*, 22.03.2007.
- FELMAN, SHOSHANA OG DORI LAUB.** (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- GADAMER, HANS-GEORG.** (2010). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* Oslo: Pax. (Utg. første gang på tysk i 1960)
- GILBERT, RUTH.** (2010). Grasping the Unimaginable: Recent Holocaust Novels for Children by Morris Gleitzman and John Boyne. I: *Children's Literature in Education*, vol. 41, 2010.
- GRANT, LINDA.** (2008). How can they understand? I: *The Guardian*, 29.08.2008.
- HAUGLAND, MAY K.B.** (2007). Gutten i den stripepyjamassen. I: Håland, Anne (red.). *Bok i bruk på åttende til tiende trinn*. Nasjonalt senter for leseopplæring og leseforskning, Universitetet i Stavanger.
- HERMAN, MARK.** (2008). *The Boy in the Striped Pyjamas*. [film]. New York: Miramax films.
- HILLIS MILLER, J.** (2012). Imre Kertesz's Fatelessness: Fiction as Testimony. I: Lothe, Jakob, Susan Rubin Suleiman og James Phelan Suleiman (red.). I: *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. The Ohio State University Press.
- HJELTNES, GURI.** (2014). Å lytte til et vitne er å bli et vitne. I: *Aftenposten* 27.01.14.
- ISER, WOLFGANG.** (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JENKS, CHRIS.** (2005). *Childhood*. New York: Routledge, 2005.
- JOHANSEN, MARITA BYBERG.** (2009). *Å skape mening i tekst. En respsjonsanalyse av fire elevers tolkning av Gutten i den stripepyjamassen*. Trondheim: Høgskolen i Sør-Trøndelag.
- JUNCKER, BETH.** (2013). *Børn og kultur i Norden: Nordiske forskningsperspektiver i dialog*. BIN-Norden.

- KERTZER, ADRIENNE.** (2002). *My Mother's Voice: Children, Literature, and the Holocaust*. Ontario: Broadview Press.
- KIDD, KENNETH.** (2005). 'A' is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Children's Literature of Atrocity. I: *Children's Literature*, vol. 33. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KOKKOLA, LYDIA.** (2003). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. New York, London: Routledge.
- LEVI, PRIMO.** (1959). *If This Is A Man*. London: The Orion Press.
- LOTHE, JAKOB (RED.).** (2013). *Kvinnelige tidsvitner: Fortellinger fra Holocaust*. Oslo: Gyldendal.
- LOTHE, JAKOB OG ANETTE STO-REIDE (RED.).** (2006). *Tidsvitner: Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*. Oslo: Gyldendal.
- LOTHE, JAKOB, SUSAN RUBIN SULEIMAN OG JAMES PHELAN (RED.).** (2012). Introduction. I: *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. The Ohio State University Press.
- LØGSTRUP, K.E.** (1969). Moral og børnebøger. I: Møller Kristensen, Sven og Preben Ramløv (red.). *Børne- og ungdomsbøger: Problemer og analyser*. København: Gyldendal.
- MAGUIRE, NORA.** (2012). 'What Bruno knew': Childhood Innocence and Models of Morality in John Boyne's The Boy in the Striped Pyjamas (2006). I: Ní Bhroin, Ciara og Patricia Kennon (red.). *What Do We Tell the Children? Critical essays on children's literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- NIKOLAJEVA, MARIA.** (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge.
- NORDANGER, DAG, THERA MJAA-LAND OG GRO THERESE LIE** (2006). «PTSD og konfrontering av traumer i et kulturelt perspektiv». I: *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, vol. 43, nr. 12, 2006.
- PARR, MARIA.** (2007). *Barna og bøkene: Ei resesjonsteoretisk undersøking av barn som leserar av skjønnlitteratur*. Universitetet i Bergen.
- PUNCH, ANNA RYAN.** (2007). The greater truth of the story: Talking to John Boyne. I: *Viewpoint: On books for young adults*, no. 3. University of Melbourne.
- SKEI, HANS H.** (2009). Fabel: fabelens historie. SNL.no. Lastet ned 5. mai 2015, fra https://snl.no/fabel%2Ffabelens_historie
- SKYGGEJBERG, ANNA K.** (2011). Vidensbyrdlitteratur for børn: Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgreb i aktuelle danske børnebøger. I: Markussen, Bjarne, Kaj Berseth Nilsen og Svein Slettan (red.). *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen*. Kristiansand: Portal.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN.** (2004). The 1.5 Generation: Georges Perec's W or the Memory of Childhood. I: Hirsch, Marianne og Irene Kacandes (red.). *Teaching the Representation of the Holocaust*. New York: The Modern Language Association of America.
- TRIBUNELLA, ERIC L.** (2010). *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

Sjølvframstilling som vitnesbyrd: *Kvinnelige tidsvitner*

JAKOB LOTHE

Forteljinga omgir oss overalt og til alle tider. Uavhengig av kulturar og folke- og aldersgrupper utgjer den ein heilt vesentleg del av menneskeleg kommunikasjon. Forteljinga har ein begynnelse, eit midtparti og ein slutt. Den kan vere sjølvopplevd som i sjølvbiografien, den kan vere dokumenterande som i ei faghistorisk framstilling, eller den kan vere oppdikta som i ei novelle eller ein roman. Éin grunn til at forteljinga står så sentralt i menneskeleg kommunikasjon er at mennesket i ein grunnleggjande, elementær forstand kommuniserer med utgangspunkt i sitt eige liv, som utspent mellom fødsel og død liknar ei forteljing med begynnelse, midte og slutt – der vi gjerne vil sjå samanheng mellom dei ulike delane og grunngi vala vi gjer.

Samtidig som det er viktig, kan det vere vanskeleg å fortelje. Av og til kan det til og med verke umuleg, som når forteljehandlinga gjeld overgrep og vald mot forteljaren sjølv eller dei rundt han eller henne. Eg vil her fokusere på forteljing som sjølvbiografi eller sjølvframstilling. Eg vil konsentrere meg om den forma for sjølvframstilling som sjangeren *vitnesbyrd* utgjer – og særleg interesserer eg meg for forteljingar frå den historiske hendinga Holocaust.¹

¹ Med 'Holocaust' forstår eg det systematiske, statsfinansierte folkemordet på ca seks millionar jødar utført av Nazi-Tyskland og deira allierte under andre verdskriga. Nyare forsking viser at det bak kjende namn som Auschwitz og Bergen-Belsen eksisterte eit nettverk av leiarar og stasjonar, til saman



JAKOB LOTHE

Norge. dr.philos., professor i engelsk litteratur ved Universitetet i Oslo og professor II ved Universitetet i Bergen. Siste utgivelse: *Nordic Responses. Translation, History, Literary Culture.* (Forfatter og medredaktør) (2014) FOTO: ØYVIND TOFT

Som forteljehandling er vitnesbyrdet krevjande på den måten eg akkurat har skissert. Korleis kan ein overlevande frå Holocaust fortelje om hendingar som er så fryktelege at dei synest å unndra seg språkleg framstilling og formidling? Den italienske filosofen Giorgio Agamben poengterer i *The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* at:

[P]å latin er det to ord for ‘vitne’. Det første ordet, *testis*, som dannar grunnlaget for vårt ‘vitnesbyrd’, viser etymologisk til ein person som i ei rettsak utgjer ein tredje part mellom to rivaliserande partar. [...] Det andre ordet, *superstes*, viser til ein person som har gjennomlevd noko – som har erfart ei hending frå begynnelse til slutt og derfor kan vitne om den.²

Begge desse latinske orda er relaterte til forteljingane til Holocaust-overlevande. Forteljingane deira er eksempel på *superstes* sidan dei rapporterer om ein periode i fangenskap som den overlevande har gjennomlevd. I tillegg inneheld dei element av *testis*, for eit vitnesbyrd kan også handle om den brutale behandlinga og drapa av andre fangar. I forteljingane i *Kvinnelige tidsvitner* som vi no skal sjå nærmare på, er begge desse elementa representerte – og i den narrative framstillinga er dei samankopla med kvarandre.³ Overlevande kan bli tidsvitne ved å fortelje om opplevelingane sine i og erfaringane sine frå konsentrasjonsleirane. Ordet «tidsvitne» brukar eg i samsvar med måten Tollef Larsson⁴ forstår det på. I ein samtale eg hadde med Larsson 16. juni 2013, poengterte han at i tillegg til å være eit vitne i vanleg forstand har tidsvitnet vore utsett for tre gjensidig forsterkande oppleveligar: «avhu-

over 42 000, der fangar blei innesperra, torturerte og myrda.

2 Giorgio Agamben. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, omsett til engelsk av Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 2012), s. 17. Først utgitt på italiensk som *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998). Mi omsetjing.

3 Jakob Lothe (red.), *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust* (Oslo: Gyldendal, 2013). Også omsett til dansk (2014) og hollandsk (2015).

4 Nordmannen Tollef Larsson var fange i to konsentrasjonsleirar, Natzweiler og Dachau. Han var initiativtakar til prisene Fangenes Testamente som blir utdelt av Aktive Fredsreiser.

manisering, tap av identitet og møtet med ondskap».⁵ Det er kombinasjonen av desse tre opplevingane – opplevingar som var utstrekke i tid gjennom opphaldet i leiren – som gjer tidsvitnets forteljing spesielt viktig og som gir den ein særeigen autoritet.

Bakgrunnen for *Kvinnelige tidsvitner* er det norske Holocaust, som blei gjort muleg gjennom Nazi-Tysklands invasjon av Norge 9. april 1940. Hausten og vinteren 1942–1943 blei 772 norske jødar deporterte til nazistanes konsentrasjons- og utryddingsleirar, dei aller fleste til Auschwitz. Av disse overlevde 34. Desse tala kjenner mange nordmenn. Mindre kjent er det at blant dei overlevande frå Auschwitz var det *ingen* barn og *ingen* kvinner. Derfor har vi ikkje tidsvitne for desse to gruppene norske jødar. Dei rundt 300 kvinner og barn som blei deporterte frå Norge til Auschwitz, blei myrda. Her er det eit tomrom i forteljingane – det er taust. Dermed blir det vanskelegare ikkje å gløyme denne forbrytelsen.

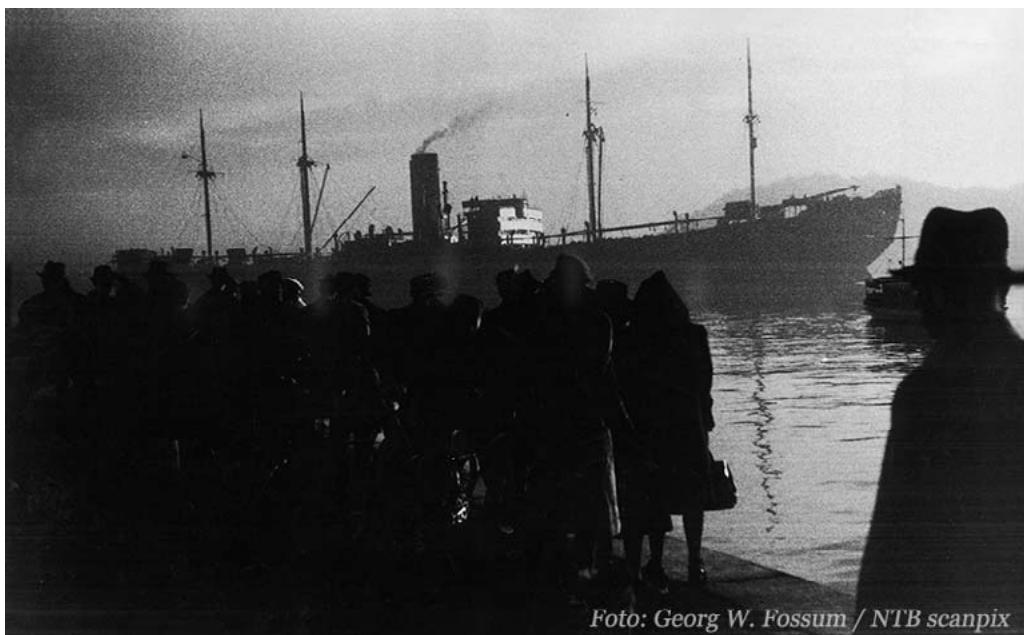


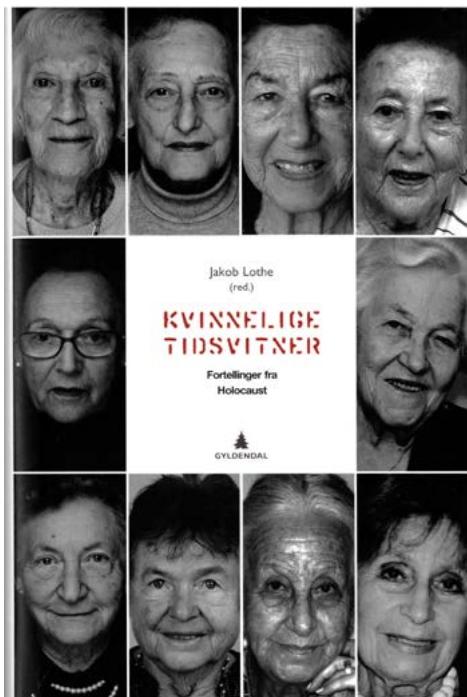
Foto: Georg W. Fossum / NTB scanpix

Transportskipet Donau går 26. november 1942 ut frå Oslo hamn med 532 norske jødar om bord, blant dei mange kvinner og barn. Den siste av dei overlevande, Samuel Steinmann (som fortel si historie i *Tidsvitner. Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*), dødde 2. mai 2015.

⁵ Jf. *Kvinnelige tidsvitner*, s. 23.

I 2006 utga eg saman med Anette Storeide boka *Tidsvitner. Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*.⁶ Her fortel åtte norske menn, tre av dei norske jødar, frå desse to konsentrasjonsleirane. Denne boka har ein eigenverdi, og desse mennene fortel også på vegne av kvinner som var fangar i leirane. Like fullt er det eit stort problem at ingen av dei deporterte jødiske kvinnene og barna kom tilbake til Norge.

Etter nokre år viste det seg at fire jødiske kvinner som overlevde Holocaust og som kom hit etter krigen, var villige til å møte meg og fortelje sine historier: *Maria Gabrielsen*, *Blanche Major*, *Edith Notowicz* og *Isabella Wolf* står fram som tidsvitne i *Kvinnelige tidsvitner*. Det gjer i tillegg seks jødiske kvinner som til liks med dei norske alle blei fødde i Europa, men som i dag bur på fire forskjellige kontinent: *Maria Segal* og *Judith Meisel* i California, *Yvonne Engelmann* og *Olga Horak* i Sydney, *Ella Blumenthal* i Cape Town og *Zdenka Fantlová* i London. Til saman viser desse fortelingane at samtidig som Holocaust hende også i Norge, var det norske Holocaust ein integrert del av det europeiske.



Øvst frå venstre: **Blanche Major,**
Isabella Wolf, Ella Blumenthal,
Yvonne Engelmann.
I midten frå venstre: **Edith**
Notowicz, Judith Meisel.
Nederst frå venstre: **Maria**
Gabrielsen, Maria Segal, Olga
Horak, Zdenka Fantlová

⁶ Jakob Lothe og Anette Storeide (red.). *Tidsvitner. Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*. Oslo: Gyldendal, 2006. Utgitt som lydbok 2007.

Av desse ti kvinnene lever framleis ni, etter at Blanche Major gjekk bort i fjor. Eg var klar over at når dei var så vennlege å gå med på å møte meg, måtte eg stille dei spørsmål for å få dei til å fortelje. Men korleis kunne eg, ein privilegert norsk mann fødd etter krigen, vite kva eg skulle spørje om? Det veit eg jo ikkje, men sidan eg måtte invitere dei til å begynne å fortelje stilte eg alle dei same fire spørsmåla:

1. Kva var bakgrunnen for at du blei arrestert?
2. Kan du fortelje korleis du opplevde opphaldet i fangeleiren?
3. Kan du fortelje litt om livet ditt etter krigen?
4. Når du no ser tilbake på tida i leiren, kva synest du er spesielt viktig ikkje å gløyme, og kva kan vi lære av det du og medfangane dine blei utsette for?

Tilleggsspørsmål stilte eg færrast muleg av, for eg ville styre og påverka forteljehandlinga så lite som råd. Dette førte til mange pausar, og fleire gonger tenkte eg at dette går ikkje – her må vi bryte av. Men kvinnene var uthaldande – dei viste mot og styrke, og alle ti fullførte forteljingane (sjølv om vi i fleire tilfelle måtte supplere med eit nytt møte).

Vi skulle kanskje tru at det å vitne om Holocaust er relativt enkelt moralsk, sjølv om det naturlegvis er ei stor påkjenning både fysisk og psykisk. For ugjerningane, det den moralske indignasjonen rettar seg mot, er jo så enorme og innlysende i dette tilfellet. Like fullt viste det seg at tidsvitna møtte vanskelege moralske val i forteljingane sine både når det gjeld seleksjon av hendingar og framstilling av dei. I tillegg blei dei gjennom forteljehandlinga minte om dei mange som ikkje overlevde, inkludert gode vene og kjære familiemedlemmer.

I arbeidet med *Kvinnelige tidsvitner* og i samtalane med kvinnene prøvde eg å understreke at medan eg er redaktør, har boka ti forfattarar: Kvar jødiske kvinne blir ein forfattar – og eit tidsvitne – ved å fortelje historia si. Det er avgjerande at historiene er presenterte som førstepersonsforteljingar som som skriven tekst så nøyaktig som muleg representerer den munnde formidlinga til den overlevande. Kjelda til forteljinga er tidsvitnet, og autoriteten hennar vert understreka av eit heilsides svart-kvitt portrett på motsett side av sida der teksten (forteljinga) tar til. Øvst på denne sida gir eg som redaktør ein kort introduksjon; denne komprimerte informasjonen er supplert av eit svart-kvitt bilde (i mindre format) av tidsvitnet som ung kvinne. Samanstillinga av to fotografier i same synsfeltet forsterkar den narrative dimensjonen ved begge: Medan portrettet til venstre viser oss kvinna då ho fortel, gir bildet til høgre oss eit visuelt inntrykk av den same kvinna som ung. Eit illustrerande eksempel er begynnelsen på forteljinga til Maria Gabrielsen:



MARIA GABRIELSEN

Født 3. januar 1934. Deportert til Theresienstadt i 1943, der hun var til krigens slutt. Bor i Sandefjord.



Jeg husker godt tilbake til da jeg var fire år. Da bodde vi hjemme i Wien. Vi var sju søskener, og vi hadde det godt. Pappa var skredder og arbeidet hjemme. Han sydde dresser på tråmaskin, og han hadde kunder som han leverte til. Han hadde et stort strykejern med luke i. Inn gjennom luka puttet han glødende kullbiter fra ovnen. Det freste når han strok toyet han hadde fuktet. Dette fascinerte ei litra jente, og det var fra pappa jeg arvet interessen for å sy.

Pappa var jude og het Michael Schwarz. Mamma het Rosa, og hun var av tysk avstamning. Hun hadde konvertert fra katolisismen til jødedommen. Vi bodde i en leilighet i bydelen Simmering. Plutselig en dag kom en mann løpende ut i gangen der vi barna lekte. Han hadde en baby på armen, og han ropte: «Det er krig! Det er krig!» Han var helt forstyrret og kastet babyen opp i luften. Dette var første gangen jeg hørte ordet «krig». Jeg lurte på hva det var for noe.

Fra 1938 ble situasjonen vår dramatisk forverret. Tyske soldater marsjerte inn i Østerrike 12. mars 1938, og forholdene for

43

Maria Gabrielsen var berre ni år då ho blei deportert til Theresienstadt. Som barn opplevde ho gettoen annleis enn ein tenåring eller ein voksen ville ha gjort. Det er ein styrke ved forteljinga hennar at ho no, 70 år seinare, maktar å ivareta noko av barnets opplevingsperspektiv i den narrative framstillinga av historia si. Dette kjennemerket ved forteljinga hennar er påfallande alt i opningsavsnittet, der ho fortel om faren som var skreddar og som «hadde et stort strykejern med luke i. Inn gjennom luka puttet han glødende kullbiter fra ovnen. Det freste når har strok toyet han hadde fuktet. Dette fascinerte ei litra jente, og det var fra pappa jeg arvet interessen for å sy» (43). Barnets perspektiv slår også inn når ho i neste avsnittet fortel om første gongen ho hørde ordet 'krig': «Jeg lurte på hva det var for noe».

At spor frå barndommen til Maria Gabrielsen her og andre stader i forteljinga hennar er reflekterte i teksten, innplasserer forteljinga hennar i eit større tidsperspektiv og styrkjer samtidig hennar narrative autoritet som forteljar. Samtidig som ho formidlar kor lite ho forsto av det ho, faren og søskena blei utsette for, formidlar ho i forteljesituasjonen kloke reflek-

sjonar som ei vaksen kvinne med dyrekjøpte erfaringar. Noko av det mest smertefulle i forteljinga til Maria Gabrielsen er at samtidig som ho, faren og søskena blei utsette for nazistanes brutalitet og jødehat, blei ho i tillegg svikta av mor – som melde både mannen sin og barna sine til Gestapo. Vi kan berre ane smerten i å fortelje om så grunnleggjande svik frå si eiga mor. Faren, som ho elskar, blei myrda i Auschwitz.

Autoriteten til Gabrielsen som forteljar blir også styrka ved at ho ærleg vedgår at ho hadde eit vanskeleg forhold til tyskarar i mange år etter krigen, men at dette endra seg då ho og mannen tilfeldigvis blei kjende, og seinare vener, med nokre tyske turistar i Norge. Truverdig fortel ho også om arbeidet med og for Aktive Fredsreiser: «Det har blitt flere turer som tidsvitne til Auschwitz. Jeg er der sammen med ungdommer. Jeg sier at de må gjøre alt de kan for at Holocaust ikke skal skje igjen. Ungdommen er avgjørende, det er de som skal føre Norge videre» (57).

Den tretten år eldre Ella Blumenthal var ei ung kvinne då ho saman med familien blei deportert til Warszawa-gettoen. Introduksjonen til forteljinga hennar lyder slik:

Født i Warszawa 15. august 1921. Deportert til Warszawa-gettoen i oktober 1940. Deportert til Majdanek i 1943, så til Auschwitz og videre til Bergen-Belsen, hvor hun ble til frigjøringen av leiren 15. april 1945. Bor i Cape Town. (61)⁷

At Ella Blumenthal overlevde alle desse deportasjonane, er utruleg. Slik opnar ho forteljinga si:

Til tross for at jeg overlevde Warszawa-gettoen og tre dødsleirer, forsøkte jeg etter frigjøringen å fungere i et normalt samfunn. Etter å ha giftet meg oppfostret jeg mine fire barn. Men jeg var ikke i stand til å snakke om lidelsene og kampen for å overleve, siden de åpne sårene fortsatt blødde. (61)

Sidan Ella Blumenthal fortalte meg historia si i Cape Town i 2012 (med tilleggskommentarar i 2013), er det for henne som for Maria Gabrielsen ein tidsavstand på 70 år mellom forteljetid og fortald tid – mellom narrasjonen i notida og tida for hendingane ho fortel om. På to måtar er likevel denne

⁷ Eg kursiverer dei korte introduksjonane for å markere at dei er skrivne av meg som redaktør, medan tidsvitnet er forfattar av si eiga historie (med minst muleg redigeringsaktivitet frå mi side).

store tidsavstanden ein narrativ fordel snarare enn eit problem. For det første er den ein føresetnad for at forteljehandlinga kan bli gjennomført. Ella Blumenthal var ikkje i stand til å fortelje om sine erfaringar frå Holocaust før ho hadde passert 80, og forteljinga i *Kvinnelige tidsvitner* er den første ho har publisert om det ho opplevde i nazistanes konsentrasjons- og dødsleirar. For det andre set tidsavstanden Blumenthal i stand til å samle seg om og poengtere det ho meiner er spesielt viktig å fortelje – og dermed for lesaren å hugse. Dette trekket ved forteljinga til Blumenthal er kanskje endå meir påfallande enn hos Maria Gabrielsen, sjølv om ho også fortel poengtert og overtydande.

Forteljinga til Ella Blumenthal framstår som ei søkjande narrativ rørsle – eit utsett forsøk på å finne eller skape ei form for samanheng i livet. Denne forma for søkjande rørsle gjennom språkleg forteljing støttar Lawrence L. Langers teori om ei minnehandling som prøver «å rekonstruere ei form for samanheng i eit liv som tok til som, og no igjen utgjer, ein normal eksistens».⁸ I tillegg støttar Blumenthals forteljing Langers tilleggsspoeng om at ei slik utsett minnehandling har ein tendens til å inkludere narrative element som kompliserer kronologisk progresjon. Dermed får forteljinga karakter av fragment, med narrative ellipsar eller tomrom. Grunnen kan vere dels at det er hendingar tidsvitnet ikkje hugsar, eller hendingar som er så fryktlege at ho ikkje maktar, eller ikkje vil, fortelje om dei. Når Maria Gabrielsen skal fortelje om moras svik, merkar vi at ho støyter mot ei slik grense. Endå tydelegare er grensa for kor langt forteljehandlinga kan gå markert på det punktet i Edith Notowicz' historie der ho skal fortelje om sitt møte med Josef Mengele:

I Auschwitz opererte den beryktede legen Josef Mengele, også kalt «dødsengelen». Ham fikk jeg ganske snart stifie bekjentskap med. Mengele brukte barn i sine medisinske forsøk. Han hadde en spesiell forkjærighet for tvillinger, men jeg kan ikke gå i detaljer her. Det blir for grusomt for meg. (123)

Ikkje berre forstår og respekterer vi Edith Notowicz' avgjerd om ikkje å fortelje om dei fryktelege eksperimenta Mengele utførte på barn (dei aller fleste av dei dødde som resultat), vi er også takksame for at ho drar denne grensa for oss. Etikken i forteljehandlinga hennar kjem tydeleg til synet her. At det er viktig å fortelje, medfører ikkje at alle grufulle detaljar må eller bør

8 Lawrence L. Langer. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1991, s. 3. Mi omsetjing.

formidlast. Variantar av slik narrativ etikk er tydeleg til stades i alle dei ti forteljingane.

Denne forma for etikk er relatert til det eg hos alle kvinnene oppfatta som ein etisk forpliktelse. Fortel dei etter ein lang periode der dei har vore tause, formidlar dei også historiene sine i forkant av grensa som vil bli markert ved deira eigen bortgang. Slik sett er tidsrommet der dei kan vitne kort – noko alle ti kvinnene viser at dei er klar over. Denne forma for tidskonsentrasjon bidrar til å gi forteljingane en særeigen forteljeintensitet prega av etisk alvor.

Sidan vi både i Europa generelt og i Norge spesielt har så få kvinnelege tidsvitne som kan fortelje frå Holocaust, har historiene deira vore under-representert. Ei forteljing som ikkje er realisert gjennom ord, er vanskeleg å fatte. Det som ikkje er sagt eller skrive, er lett å oversjå. Sett i dette perspektivet blir vitnesbyrda i *Kvinnelige tidsvitner* spesielt viktige. Noko av det sterkeste i dei er åtvaringane, som tidsvitna formulerer på litt forskjellige og gjensidig forsterkande måtar, mot alle former for hat og intoleranse. Dersom vi ønskjer å gløyme eller bagatellisere slike holdningar og dei handlingane dei kan føre til, er vitnesbyrda deira ei sterkt påminning om at vi gjer det på eigen risiko.

LITTERATUR

- AGAMBEN, GIORGIO.** (2012). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Omsett til engelsk av Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- LANGER, LAWRENCE L.** (1991). *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- LOTHE, JAKOB (RED.).** (2013). *Kvinnelige tidsvitner: Fortellinger fra Holocaust*. Oslo: Gyldendal.
- LOTHE, JAKOB OG ANETTE STOR-EIDE (RED.).** (2006). *Tidsvitner: Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*. Oslo: Gyldendal.

Kari Skjønsberg-prisen

2015

KARI SKJØNSBERG-PRISEN

Kari Skjønsbergs pris til fremme av forskning om barne- og ungdomslitteratur ble delt ut første gang under Kari Skjønsberg-dagene i 1997. Året etter ble det opprettet et eget fond for prisen, da stiftelsen mottok en anonym gave på 200 000 kroner. Fondsstuttene sier: «Fondets formål er å stille midler til disposisjon for å fremme forskning om barne- og ungdomslitteratur.» Avkastningen av fondet skal primært benyttes til å gi reisestipender til prisens vinnere, men fondsstyret kan også bruke avkastninger til andre tiltak innen formålet. Prisen besto opprinnelig av et grafisk blad, og fra 2000 også av et reisestipend på 10 000 kroner. Juryen utgjøres av tre medlemmer, oppnevnt blant barnebokforskere, lærere, bibliotekarer og formidlere.

Prismottakerne har alle gjennom sitt arbeid vært helt sentrale for framveksten av barnelitteratur som forskningsfelt, enten ved forskning, forskningsformidling, historieskriving, undervisning eller på annen måte.

Prisen har til nå vært delt ut ni ganger:

- 1997 – Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold
- 2000 – Harald Bache-Wiig
- 2002 – Åsfrid Svensen
- 2004 – Ingeborg Mjør
- 2006 – Einar Økland
- 2009 – Astri Ramsfjell og Nina Goga
- 2011 – Elise Seip Tønnesen
- 2013 – Åse Marie Ommundsen og Svein Slettan
- 2015 – Anne Kristin Lande



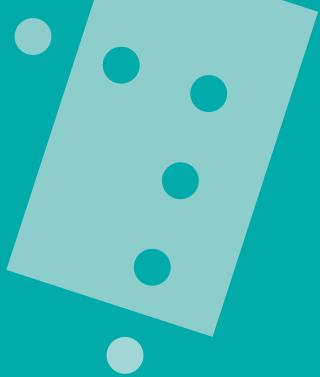
Anne Kristin Lande med prisbildet laget av Bo Gaustad.

FOTO: NASJONALBIBLIOTEKET

KARI SKJØNSBERG-PRISEN 2015

Mottaker av Kari Skjønsberg-prisen 2015 er litteraturviter og bibliotekar Anne Kristin Lande, tidligere bibliotekleder ved Norsk barnebokinstitutt og nå forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket, med barnelitteratur som fagområde. Årets jury besto av Åse Marie Ommundsen, Tove Birkeland og Hanne Kiil. Prisen ble delt ut av juryens leder Åse Marie Ommundsen. Fra juryens begrunnelse:

I våre dager er forskning stadig oftere lag- eller nettverksamarbeid. Mange har i årenes løp vært avhengige av forskningsbibliotekets tjenester for å komme i gang, komme videre, og ikke minst: Fullføre og kvalitetssikre sine prosjekter. Likevel er fagbibliotekarens betydning ofte underkommunisert når forskningsresultater flagges og feires. Med årets utdeling av *Kari Skjønsbergs pris til fremme av forskning om barne- og ungdomslitteratur* vil juryen løfte fram en person som – med sin imponerende oversikt over feltet – har hatt hode og hjerte og minst ti fingre med i mange forskningsprosjekt. Med brei kildekunnskap, analytisk teft, en elefants hukommelse og en sjeldent omsorg for de små, men avgjørende detaljene, er hun en gave, ikke bare til forskningen, men til hele det barnelitterære forskningsmiljøet.



Biblioteket Norberg 2015

Kringbælgsgangen 2015
Biblioteket Norberg