



Madelen Brovold, Silje Hernæs Linhart og Inger-Kristin Larsen Vié (red.)

# Aimée Sommerfelt

– en barnelitterær pioner

# **Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner**



Madelen Brovold, Silje Hernæs Linhart og  
Inger-Kristin Larsen Vie (red.)

# **Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner**

CAPPELEN DAMM FORSKNING

© 2025 Madelen Brovold, Silje Hernæs Linhart, Inger-Kristin Larsen Vie, Bente Christensen, Anne Kristin Lande, Kjersti Lersbryggen Mørk, Siri Fürst Skogmo, Svein Slettan, Tove Sommervold og Karin Beate Vold.

Bokens design og sats: © 2025 Cappelen Damm AS.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0. Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og å remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket. Enhver bruk av hele eller deler av verket som input eller som treningskorpus i generative modeller som kan skape tekst, bilder, film, lyd eller annet innhold og uttrykk, er ikke tillatt uten særskilt avtale med rettighetshaverne. Lisensvilkår: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Boka er utgitt med støtte fra Universitetet i Innlandet, OsloMet – Storbyuniversitetet og Universitetet i Agder.

ISBN Hefte utgave: 978-82-02-88942-5

ISBN PDF: 978-82-02-86910-6

ISBN EPUB: 978-82-02-88940-1

ISBN HTML: 978-82-02-88939-5

ISBN XML: 978-82-02-88941-8

DOI: <https://doi.org/10.23865/cdf.262>

Dette er en fagfellevurdert antologi med unntak av kapittel 1 og kapittel 2, som er redaksjonelt vurderte bidrag.

Cappelen Damm Forskning er redaksjonen for åpen forskningspublisering i Cappelen Damm Akademisk.

Omslagsdesign: Carine Fløystad, Cappelen Damm AS

Omslagsillustrasjon: © Tiril Valeur

Cappelen Damm Forskning  
[forskning@cappelendamm.no](mailto:forskning@cappelendamm.no)



# Innhold

<b>Innledning</b> .....	7
<i>Madelen Brovold, Silje Hernæs Linhart og Inger-Kristin Larsen Vie</i>	
<b>Kapittel 1 Aimée Sommerfelt – en nyskapende og viktig forfatter</b> .....	13
<i>Anne Kristin Lande</i>	
<b>Kapittel 2 Ung front (1945): Ungdomsliv, motstand og svik i krigsårene ...</b>	31
<i>Karin Beate Vold</i>	
<b>Kapittel 3 Aimée Sommerfelts historiske romaner</b> .....	41
<i>Silje Hernæs Linhart</i>	
<b>Kapittel 4 Tale og taushet når temaet er Holocaust: Etikk og estetikk i <i>Miriam</i> av Aimée Sommerfelt (1950 og 1960) og <i>Nærmere høst</i> av Marianne Kaurin (2012)</b> .....	71
<i>Kjersti Lersbryggen Mørk</i>	
<b>Kapittel 5 Kvisten som bøyer seg. Om verdier og litterær form i Aimée Sommerfelts <i>Veien til Agra</i> (1959)</b> .....	97
<i>Svein Slettan</i>	
<b>Kapittel 6 <i>Veien til Agra</i> – en tekstreise gjennom oversettelser</b> .....	115
<i>Siri Füst Skogmo og Bente Christensen</i>	
<b>Kapittel 7 Når verden kommer nærmere! En studie av det nære og det fjerne i Aimée Sommerfelts <i>Lesebok</i> (1970)</b> .....	139
<i>Inger-Kristin Larsen Vie</i>	
<b>Kapittel 8 Lettlest etterlyst! Aimée Sommerfelt som Lettlestforfatter</b> .....	157
<i>Tove Sommervold</i>	

<b>Kapittel 9 Antisiganisme, «dansende sigøynersker» og en hvit redningsmann – Aimée Sommerfelts <i>Reisen til ingensteder</i> (1974)</b> .....	177
<i>Madelen Brovold</i>	
<b>Bibliografi over Aimée Sommerfelts forfatterskap</b> .....	203
<i>Anne Kristin Lande</i>	

# Innledning

**Madelen Brovold** OsloMet – storbyuniversitetet

**Silje Hernæs Linhart** Universitetet i Innlandet

**Inger-Kristin Larsen Vie** Universitetet i Innlandet

**Abstract:** Aimée Sommerfelt (1892–1975) was a popular Norwegian author of children’s and young adult literature in her time. Her books were reprinted many times and translated into nearly 30 languages. Despite her substantial and influential contribution to children’s literature and the international attention she received, Sommerfelt’s authorship has not been granted the recognition it truly deserves. In 2025, it is fifty years since Sommerfelt’s death. Through this anthology, we aim to honour her authorship. Our goal is to highlight the remarkable breadth of her work and the impact it has had on subsequent generations. Sommerfelt’s writing reflects a deep social commitment, and she was among the first authors of children’s literature to address themes such as antisemitism, the Holocaust, immigration, and the living conditions of the Roma people. In addition, she frequently placed female protagonists at the centre of her narratives. She wrote about tolerance, conflict, and reconciliation, as well as about the lives of children in other countries – well before such themes became common in children’s literature. These topics remain highly relevant today, and her work possesses literary and thematic qualities that merit renewed attention and scholarly study. While certain elements of her authorship may inevitably bear the imprint of their time, we believe that her work continues to speak to contemporary young readers, students, and researchers alike. With this anthology, we hope to reintroduce Sommerfelt’s authorship to new generations of readers and to secure her rightful place in the history of Norwegian children’s literature. Furthermore, we contend that promoting research on older works of children’s literature and its history holds intrinsic value. The contributions in this volume reflect the wide-ranging nature of Sommerfelt’s literary production – from wartime and historical novels for young adults to children’s novels, easy readers, and educational texts.

**Keywords:** children’s literature, antisemitism, the Holocaust, immigration, female protagonist, poverty

Aimée Sommerfelt (1892–1975) var en svært populær barne- og ungdomslitteraturforfatter i samtiden. Hennes bøker ble trykket opp i en rekke opplag og oversatt til nærmere 30 språk. Til tross for hennes store og betydningsfulle barnelitterære produksjon og internasjonale oppmerksomhet, har ikke Sommerfelts forfatterskap fått den anerkjennelsen det fortjener.

Dette prosjektet sprang ut av et felles engasjement for Sommerfelts forfatterskap, der vi ønsket å initiere videre forskning på hennes barnelitterære bidrag. Vi arrangerte derfor et seminar ved Høgskolen (nå Universitetet) i Innlandet den 16. november 2023 med tanke på en påfølgende publikasjon, og artiklene i denne antologien er basert på innleggene som ble holdt der. I 2025 er det 50 år siden Sommerfelt døde, og gjennom denne antologien vil vi hedre hennes store og varierte barnelitterære forfatterskap. Vi ønsker å få frem hvor allsidig hun var som forfatter, og hvilken påvirkningskraft forfatterskapet har hatt på ettertiden.

Forfatterskapet gjenspeiler et stort sosialt engasjement, og hun er en av de første barnelitterære forfatterne som tematiserer antisemittisme, holocaust, innvandring og «sigøynernes» livssituasjon, i tillegg til å løfte frem kvinnelige hovedkarakterer i bøkene sine. Som forfatter over en periode på 40 år, skrev hun om toleranse, konflikter og forsoning, og om barn i andre land før mange andre. Disse temaene er fortsatt aktuelle, samtidig som forfatterskapet hennes har kvaliteter som gjør det verdt å bringe frem og studere nærmere. På tross av at det uunngåelig nok er enkelte elementer ved forfatterskapet som i dag kan virke preget av sin tid, mener vi at forfatterskapet hennes fortsatt er aktuelt både for dagens unge lesere, for studenter og for forskere. Vi håper at denne antologien kan bidra til at nye generasjoner av lesere finner frem til forfatterskapet, og at Sommerfelt får sin rettmessige plass i den norske barnelitteraturhistorien. I tillegg mener vi det har en verdi i seg selv å fremme forskning på eldre barnelitteratur og barnelitteraturhistorie. Antologien vil dermed på et mer overordnet plan også bidra i diskusjoner om hvordan man kan snakke og skrive om eldre barnelitterære tekster.

Selv om forfatterskapet har blitt grundig behandlet i barnelitteraturhistoriske verker, sist i Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Volds *Norsk barnelitteraturhistorie* (siste utgave 2018), har det aldri tidligere vært gjort et større og omfattende forskningsarbeid om hverken forfatteren Sommerfelt eller hennes forfatterskap. Det finnes også få vitenskapelige bidrag som fokuserer på sistnevnte. Noen unntak er Madelen Brovolds artikkel «Aimée Sommerfelts holocausttematiserende ungdomslitteratur»

(2021), Kjersti Lersbryggen Mørks «Voices from a Void: The Holocaust in Norwegian Children's Literature» (2017) og tre masteroppgaver (Poulsen 2017; Skoglund 2006; Svendsen 1975). Denne antologien blir den mest omfattende, samlede behandlingen av forfatterskapet så langt.

Bidragstyperne er fagpersoner som kommer fra UH-sektoren og litteraturformidlingsfeltet, og som bidrar med både vitenskapelige og ikke-vitenskapelige kapitler. Forfatterskapet belyses fra ulike sider, og gjenspeiler det vi kan forstå som Sommerfelts litterære prosjekt; det å anspore barn og ungdom til å lese, og å fremme toleranse og solidaritet.

Siden forfatterskapet er omfattende, har vi valgt å fokusere på Sommerfelts litterære produksjon etter 1940, vel vitende om at hun også utgav bøker for barn og unge før andre verdenskrig. Anne Kristin Lande har skrevet et av bokens formidlingsbidrag og gir en utfyllende presentasjon av Sommerfelts liv og virke. Karin Beate Volds nærlesing av noen utvalgte motiver i krigsromanen *Ung front* (1945) er også et formidlingsbidrag. Vold redegjør for den samtidige mottakelsen i norsk presse og drøfter i tillegg hvorvidt boken kan betraktes som en ungdomsroman.

Silje Hernæs Linhart gjør en nærlesing av de tre historiske ungdomsromanene *Lisbeth* (1941), *Annabeth* (1948) og *Bare en jentunge?* (1952), og undersøker blant annet hvordan ulike tidsplan gjør seg gjeldende i romanene. På bakgrunn av teori om den historiske romanen går hun inn i diskusjonen om hvordan Sommerfelts historiske romaner kan plasseres i landskapet av undersjangere av den historiske romanen, og hvorvidt krigen og storpolitikken fremstår som et dramatisk bakteppe for unge kvinners kjærlighetsliv, eller snarere er del av hovedtematikken.

Kjersti Lersbryggen Mørk diskuterer den etiske og estetiske fremstillingen av nazistenes folkemord i Sommerfelts roman *Miriam* (1950 og 1960) og i Marianne Kaurins *Nærmere høst* (2012). Mørk undersøker hvilke fortellergrep de to forfatterne bruker for å formidle (det norske) holocaust til unge lesere, og henter perspektiver fra vitnesbyrdlitteraturen, der forholdet mellom tale og taushet står sentralt. I nærlesinga retter Mørk særlig sin oppmerksomhet mot romanenes anslag og avslutning og argumenterer for at disse tekstpassasjene formidler verkenes særegne fortellergrep i konsentrert form.

Svein Slettan gjør en nærlesing av barneromanen *Veien til Agra* (1959), som ble en internasjonal suksess. Slettan drøfter det heroiske, det tragiske og det komiske i romanen, og betrakter de tre sjangersporene som verdibærere i teksten. Kombinasjonen av disse bidrar til at *Veien til Agra*

fremstår flerdimensjonal, og med et viktig budskap om å bevare håp og oppmuntring i en vanskelig situasjon.

Siri Fürst Skogmo og Bente Christensen undersøker fire oversettelser av *Veien til Agra*: Til tysk (*Der Weg nach Agra*), til engelsk (*The Road to Agra*), til svensk (*Vägen til Agra*) og til fransk (*Maya aux yeux bleus*). Med utgangspunkt i utvalgte nedslagspunkter sammenligner kapittelforfatterne tekstlige valg i de fire oversettelsene. De argumenterer for at de tekstlige valgene illustrerer forskjellige syn på originalens didaktiske innretning og ulike tilnærminger til det norske blikket på en fremmed og eksotisk verden.

Inger-Kristin Larsen Vie fokuserer på Sommerfelts bidrag til læreboksjangeren og inkluderer en studie av hennes *Lesebok* (1970/1971), som hun gav ut sammen med Sigvald Asheim. Vie argumenterer for at Sommerfelt og Asheims lærebok legger mer vekt på møter mellom det ukjente og det kjente enn i tidligere lærebøker, noe som har implikasjoner for bokens ideologiske fundament. Beskrivelsene av disse møtene deler flere likhetstrekk med reiselitteratur, som kapittelforfatteren demonstrerer gjennom nærlesing av andre del av læreboken.

Tove Sommervold gjør en studie av «det lettleste» i Aimée Sommerfelts ungdomsroman *Etterlyst* (1973). Sentralt står spørsmålet om hva det er som gjør romanen lettlest for den aktuelle lesergruppa – vurdert etter kriterier både fra utgivelsestidspunktet og etter kriterier som anvendes i dag. *Etterlyst* er del av et pionerarbeid på lettlestfeltet i Norge, og nærlesingen av boka bidrar til å kaste lys over de første bestrebelsene på å utforme lettlest kvalitetslitteratur for ungdom. Samtidig bidrar kapittelet til å fylle ut bildet av Sommerfelts forfatterskap.

Madelen Brovold gjør en nærlesing av Sommerfelts siste barneroman, *Reisen til ingensteder* (1974), som tematiserer «sigøynere» (romer), deres liv og diskriminering i det norske samfunnet. Kapittelforfatteren analyserer fremstillingen av romske karakterer, deres levekår og forholdet mellom rom og det norske majoritetssamfunnet i boken, og diskuterer hovedpersonen Sverres rolle som representant for majoritetskulturen og lærer for de romske barnekarakterene. Hun argumenterer for at *Reisen til ingensteder* tilbyr barneleseren en identifikasjonsfigur gjennom Sverre, og at boken, på tross av tidvis stereotype skildringer av de romske karakterene, kan leses som en ideologisk motivert omvendelsesroman.

## Om forfatterne

**Madelen Brovold** er førsteamanuensis i norsk ved OsloMet – storbyuniversitetet. Hennes forskningsinteresser er særlig norsk-jødisk litteratur og litterære minoritetsframstillinger i et historisk perspektiv.

**Silje Hernæs Linhart** er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Hennes faglige interesser inkluderer lesing og litteraturformidling, barne- og ungdomslitteratur, litteraturhistorie, affektteori samt litteratur og kjønn.

**Inger-Kristin Larsen Vie** er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Hennes forskningsinteresser er sakprosa for barn og unge og bildebøker samt arbeid med litteratur i klasserommet.

## Litteratur

- Birkeland, Tone, Gunvor Risa, og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. 3. utvida utgåve. Oslo: Samlaget.
- Brovold, Madelen. 2021. «Aimée Sommerfelts holocausttematiserende ungdomslitteratur.» I *Minoritetsdiskurser i norsk litteratur*, redigert av Ellen Rees, Heidi Karlsen, Madelen Brovold, Ståle Dingstad, 157–177. Oslo: Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/97888215045320-2021-08>
- Mørk, Kjersti Lersbryggen. 2017. «Voices from a Void: The Holocaust in Norwegian Children's Literature.» I *Translating Holocaust Lives*, redigert av Jean Boase-Beier, Peter Davies, Andrea Hammel og Marion Winters, 171–194. London: Bloomsbury.
- Poulsen, Henriette Korsand. 2017. «Vi har da oppnådd noe på den tiden», sa Åsta. En komparativ analyse av kjønnsoverskridende jenter i tre ungdomsbøker.» Masteroppgave, Universitetet i Stavanger. <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/2447300>
- Skoglund, Maria Brandt. 2006. «Noen barn er brune ... Om kulturtoleranseutvidende barnebøker av norske forfattere i perioden 1945–2006.» Masteroppgave, Universitetet i Oslo. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/26030>
- Svensden, Agnes. 1975. «Aimee Sommerfelts forfatterskap for barn 1950–1974. En analyse og vurdering.» Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.



## KAPITTEL 1

# Aimée Sommerfelt – en nyskapende og viktig forfatter

Anne Kristin Lande Nasjonalbiblioteket

**Abstract:** Aimée Sommerfelt (1892–1975) was a Norwegian writer known for her books for children and young adults. She was innovative and challenging, as well as a popular and prolific writer. She wrote both about everyday life and books set in different historic periods. She became famous for writing about the lives and living conditions for children in different countries, such as India or Mexico. She was the first Norwegian writer who wrote children's books about antisemitism and holocaust, and about the challenging living conditions for immigrants in Norway and Romani people in the Norwegian society. She also works in different organizations concerning artists' rights and conditions. Her books were translated into 30 different languages, and she received a wide number of both national and international acclaim and prizes for her books.

**Keywords:** Aimée Sommerfelt, holocaust, India in children's books, historic fiction for children and young adults

## Innledning<sup>1</sup>

Aimée Sommerfelt var en av de viktigste norske forfatterne for barn og ungdom gjennom 40 år, fra hun debuterte i 1934 til hun utga sin siste bok i 1974. Bøkene hennes var populære og ble oversatt til nærmere 30 språk, og hun mottok priser for forfatterskapet både hjemme og i utlandet. Hun var også en av de seks forfatterne som var med på å stifte Norske barne- og ungdomsbokforfattere, tidligere Ungdomslitteraturens forfatterlag, og i perioden 1956–1965 var hun forfatterlagets leder.

Som forfatter var Aimée Sommerfelt en som tidlig tok tak i nye og dagsaktuelle problemstillinger. Hun var moderne og åpen for strømninger i tiden og for nye synsvinkler. Hun bidro til å gjøre synspunkter som enda ikke var kommet på agendaen både aktuelle og viktige. Det er særlig som en forfatter som talte de utsatte og svakes sak at hun har skrevet seg inn i norsk barnelitteraturhistorie. Med bøker som *Miriam*, *Den farlige natten* og *Reisen til ingensteder* er hun en av de første, kanskje den første, som tar opp temaer som antisemittisme, holocaust, innvandring og romenes livssituasjon i bøker for barn. I dag er det kanskje flest som husker henne for boka og senere radiohørespillet *Veien til Agra*, hvor vi følger søsknene Lalu og Maya på en farefull vandring gjennom India.

Selv ble jeg kjent med Sommerfelts forfatterskap fra min egen lesning i oppveksten. Jeg ble engasjert av jødernes skjebne under krigen da jeg leste *Miriam*, og ble fascinert av livet i India og historien om Lalu og Maya da læreren vår leste *Veien til Agra* høyt for oss på barneskolen. Mitt ønske er å gi et samlet bilde av forfatteren, oversetteren, journalisten, redaktøren og organisasjonsmennesket Aimée Sommerfelt.

Da jeg begynte å jobbe med dette, ble det tidlig klart at det ikke fantes noe stort og sammenfattende arbeid om forfatterskapet og den øvrige virksomheten hennes. Utfordringen ble å lage en helhetlig framstilling basert på informasjon hentet fra leksikonartikler, barnelitterære litteraturhistorier, intervjuer i tidsskrift og artikler og anmeldelser i aviser. Informasjonen fantes stort sett i biter og ikke samlet. Å legge dette puslespillet har både vært spennende, interessant og ikke minst lærerikt.

---

<sup>1</sup> Denne artikkelen er en utvidet versjon av Lande, Anne Kristin. 2023. En viktig stemme fra barnelitteraturen [om Aimée Sommerfelt]. *Aftenposten Historie* 10 (6): 90–95.

## Bakgrunn, oppvekst og familieliv

Nicoline Aimée Dedichen, født i 1892, var den eldste av tre barn i familien Dedichen. Familien var solid og borgerlig, med generasjoner av velutdannede og aktive samfunnsborgere – leger, prester, forfattere og malere. Faren, Henrik Arnold Thaulow Dedichen, var en kjent psykiater og en pioner innen psykiatrien i Norge. Han åpnet sin egen privatklinikk, «Dr. Dedichens privat-asyl», for sinnslidende i 1901 fordi han var svært uenig i datidens rådende behandling av psykisk syke. Han arbeidet bevisst for reformer innen omsorgen og pleien av de syke. Moren, Antonette Nyblin, beskrives som en åpen, ukonvensjonell og varm person. Hun skapte en tolerant atmosfære i barndomshjemmet, noe Sommerfelt bar med seg resten av livet.

I biografiske skisser beskriver Sommerfelt barndommen som lykkelig og full av lek og moro. Hun og søsknene lekte med fortelling og dramatisering av eventyr og bøker, men også med nye, egne fortellinger som de fantaserte fram etter sengetid. Man får definitivt inntrykk av at det var Aimée som var den ledende fortelleren, og hun sier selv at det var slik forfatterskapet hennes vokste seg fram (Commire 1973; Sommerfelt 1972).

Etter middelskoleeksamen ved Nissens pikeskole ble hun sendt til utlandet for å lære språk. I perioder bodde hun i England, Tyskland og Danmark. Hun får mindre formell utdanning enn hva som kanskje var vanlig for en med hennes sosiale bakgrunn, men i 1919, samme år som hun gifter seg med den norske språkforskeren Alf Sommerfelt, blir hun autorisert translatør i fransk. De første årene av ekteskapet tilbringer de i Paris. I et intervju mange år senere sier hun: «Efter første verdenskrig var det et fattig Paris, men en levende og interessant by. Vi hadde et fint miljø med utenlandske universitetsfolk og norske kunstnere» (Knagenhjelm 1975).

Fra 1922 bosetter de seg i Norge, hvor mannen Alf Sommerfelt foreleser i språkvitenskap ved Universitetet i Oslo; først som stipendiat, deretter som dosent og siden som professor. Familien bygger hus på Trosterud, Villa Sandbakken, i nærheten av barndomshjemmet hennes, og familien utvides etter hvert med de tre barna Wenche (1922), Anne Louise (Lise) (1923) og Axel (1926).

## Journalist og forfatter

Det er på 1930-tallet, da barna begynner å bli store, at hun starter sin egen skribentvirksomhet. Som autorisert translatør var ikke veien til

oversettervirksomhet lang, og hun oversatte sin første bok i 1930. I hovedsak oversatte hun fra engelsk og fransk, og stort sett bøker for voksne. Som ung hadde hun drømt om å bli journalist, men syntes det var for ambisiøst. Men hun skrev noen noveller, som hun fikk på trykk i forskjellige ukeblad. Jeg har funnet to publisert i ukebladet *Hjemmet*; den første i 1933, den andre året etter. Jeg har også funnet fire noveller i *A-Magasinet*; den første i 1934, den siste i 1940. Det kan tenkes det finnes flere, men jeg har ikke hatt mulighet til å gå gjennom andre samtidige magasin og ukeblad som *Illustreret familieblad* og *Norsk ukeblad*. Disse seks novellene er ganske forskjellige. De gir små hverdagsbilder, noen med barneperspektiv og andre med voksenperspektiv. «Hvad som kan hende en ganske almindelig ung mann» i *Hjemmet* fra 1933 er en kriminalhistorie om en temperamentsfull ung mann som i raseri sier opp jobben, og som på grunn av det samme temperamentet avslører en internasjonal svindlerbande. Det ender godt med finnelønn, noe som gjør han og kjæresten i stand til å starte livet på nytt – og sammen. I novellen «Bestemor», også fra *Hjemmet*, er handlingen lagt til kontinentet. På en togreise roter den kvinnelige hovedpersonen det til for seg, og det oppstår forviklinger av alle slag – unge mennesker møtes, og det oppstår varme følelser.

Flere av novellene i *A-Magasinet* har barneperspektiv, med barn som ikke blir sett av de voksne og barn som lever i sin egen verden. Den mest interessante er fortellingen «Heltomot» fra mars 1940. Handlingen er lagt til 1872, til datidens krig mellom Tyskland og Frankrike. Fortellingen har klare referanser til den krigen som hadde startet i Europa, og som man bare kunne ane ville komme til Norge også.

Etter hvert blir Sommerfelt en nokså regelmessig bidragsyter i månedsmagasinet *Hus og Have*. I *Hus og Have* nr. 1, 1935, svarer hun sammen med mange andre kjente kvinner på en enquête om barneoppdragelse. Og fra 1936 har hun her en hel serie med morsomme, underholdende og lett ironiserende petiter under overskriften «Hverdagsproblemer». Hun blir en all-rounder, en som kan skrive om det meste. Da bladet går inn i *Alle kvinners blad*, som starter opp i 1937, følger hun med. Her etableres det en spørrespalte om barneoppdragelse som hun har hånd om i 30 år. Som journalist fokuserer hun ikke på barneleserne, men på de voksne kvinnelige leserne.

## Debut som barnebokforfatter

Sommerfelt debuterer som barnebokforfatter med boka *Stopp tyven* på Gyldendal i 1934, samtidig som hun fortsetter sin journalistiske virksomhet.

Boka er en riktig sommerferiebok, hvor man møter fire barn, en jente og tre gutter, og handlingen dreier seg om påfunn og rampestreker, om lek, båtliv og bading, om havari på en øde øy og om redningen derfra, for å slutte med en vill jakt på tyver, med påfølgende ros og ære for barna. Boka ble mottatt med begeistring av kritikerne. Einar Diesen skriver i en samle-anmeldelse under overskriften «Litt lesestoff for gutter», 1. desember 1934 i *Aftenposten*: «For slik skal en bok for barn være – den kalles guttebok, men kan selvfølgelig også leses av piker (og jeg skal gjerne vedde på at det blir gjort). [...] ‘Stopp tyven’ er en av de beste barnebøker jeg har lest.»

Når forlaget skal reklamere for boka, siteres det hemningsløst fra denne anmeldelsen. Bokas omslag er dramatisk, med et militærfly i bakgrunnen og de fire barna i forgrunnen. At boka også er ment for jenter er tydelig med tanke på jentas framtrepende rolle i forsidebildet. Det er også interessant å merke seg at første gang boka kom, var den ikke en del av en serie, men da den kom i nytt opplag i 1942, var den pakket inn i GGG-serien, Gyldendals gode guttebøker. Da er jenta plassert inaktiv i bakgrunnen på omslaget. Senere i 1961 og i 1973 blir boka gitt ut som GGP-bok, Gyldendal gode pikebøker, da er jenta begge ganger i front og aktiv. Et interessant skifte.

Allerede året etter debuten kommer neste bok, *Fire detektiver arbeider med saken* (1935). Handlingen er nå lagt til skolehverdag i byen. Vi følger de tre sentrale personene fra første bok, og i tillegg kommer en ny og viktig fjerdemann med på laget, klassekameraten Johan. Kanskje det er her vi ser det første tegnet til forfatterens sosiale og sterke menneskelige engasjement? Johan har nemlig store utfordringer på hjemmebane. Rare klær, langt, «kunstnerisk» hår og svært ambisiøse foreldre som ønsker å «dyrke» han fram som et musikalsk vidunderbarn. Alt på bekostning av både venner og skole, og ikke minst en normal barndom. Detektivgåten handler om anonyme utpressingsbrev som ble sendt til flere i nabolaget, og i fellesskap løser de fire barna flokene. Underveis er det mange mistenkte og mye viderveddigheter. Det er nesten litt vanskelig å henge med i alle svingene. Men alt ordner seg. Løsningen på Johans problemer blir en brukket arm, og dermed må en mulig Aula-debut utsettes, også etter påtrykk fra lege. Det er lett å trekke konklusjonen at forfatteren mener at barn må få være barn, og at livet deres må kunne være konsentrert rundt lek, kamerater og skole, og ikke av voksnes ambisjoner på vegne av seg selv.

Deretter følger to bøker om Trulte og familien hennes, *Trulte* i 1936 og *Trulte i toppform* i 1938. Disse skriver seg inn i tradisjonen med bøker om

uvørne jenter. Trulte er definitivt i familie med både Dikken Zwiilmeyers Inger Johanne og Barbra Rings Fjellmus, begge to klassiske norske barnebokheltinner.

Handlingen i bøkene er i utgangspunktet lagt til småbyen Drøbak, og familien er en spesiell og original kunstnerfamilie. I *Trulte* møter vi en handlekraftig, kreativ og ikke minst ærlig hovedperson. Boken starter med episoder av alle slag, både hjemme i Drøbak, og hos den fine tanten hun sendes til på Bygdø for å få litt oppdragelse. Særlig tantens mange hvite løgner skaper kritiske situasjoner og konflikter med Trulte. Den tilsynelatende idyllen i det borgerlige miljøet på Bygdø avsløres som et spill for galleriet. Siste delen av boka er langt mer sammenhengende. Far har fått stipend, og hele familien på fem reiser på studietur til Frankrike. Her har forfatteren skrevet inn mye om hvordan man lever i Frankrike, og Sommerfelt sier selv at det var et helt bevisst valg å legge deler av fortellingen til et annet land og et fremmed miljø. Man kunne gjerne lære litt underveis i lesingen også (Tenfjord 1966).

I bok to om Trulte, *Trulte i toppform*, er handlingen tilbake i Drøbak. Det oppstår fort et større alvor. Først forøkes familien med en lillebror, deretter setter den kompromissløse kunstnerfaren hele familieøkonomien på spill ved å si nei til et oppdrag han ikke kan stå inne for. Kunstnerisk integritet er viktig. Huset må selges og familien blir splittet, Trude og broren sendes til venner i Frankrike. Selvfølgelig ordner alt seg til slutt. Far får nye oppdrag, og huset må ikke selges allikevel.

Begge disse bøkene blir jevnt over mottatt med begeistring av kritikerne. Det som ingen kommenterer, er at Aimée Sommerfelt antakelig som den første i norsk barnelitteratur skriver om hvor barna kommer fra. Når mor forteller at hun skal ha barn står det:

Nå var Kolbergs en ordentlig, moderne familie med ordentlige, opplyste barn som hadde god greie på hvordan barn ble til. Det var ingen som hadde innbilt dem at barn kom for eks. med storken. Barn kom fra mødrene sine, punktum. Ikke fra et eller annet tilfeldig fjærkre. Det skulle også bare mangle. (Sommerfelt 1938)

I ettertid blir disse første bøkene ofte avfeid, både av forfatteren selv og av litteraturhistorikerne, som lettbente og humoristiske barnebøker. Det er de, men de inneholder også mer alvor og mer oppdragelse enn det kan se ut til ved første øyekast. Sommerfelt ønsker å lære bort noe til leserne sine også.

## Første ungdomsbok

I 1939 utgir Sommerfelt sin første ungdomsbok, fortellingen *16 år*. Det er også en lett og munter sommerbok, for de litt eldre jentene denne gang. Boka er utgitt i serien «Unge damers ønskebøker». Bokas kvinnelige hovedperson, Sofus, er ikke fullt så enkel og ukomplisert som heltinnene ofte er i de samtidige ungpikenebøkene. Hun er definitivt mer kompleks. Først forelsker hun seg i en voksen husvenn, med de pinlige og umulige situasjonene det resulterer i. Men når det virkelig gjelder, stiller hun opp og hjelper sin barndoms bestevenn når han trenger det. Han har pantsatt familiens sølvtøy, og hun skaffer seg sommerjobb på kontor for å redde situasjonen. Etter det oppstår det virkelig kjærlighet, fra begges side. Forfatteren er tydelig på at å være ungdom ikke alltid er enkelt og liketil. Hovedpersonen tenker:

16 år er en ugrei alder. Folk ventet at hun skulle være voksen og behandlet henne som et barn. Hun var blitt for gammel til mange ting, og for ung til enda fler. Og i klassen var alt forandret. For et par år siden var alle like gamle, de gikk på de samme kinoene, lekte de samme lekene. Men nå! Alle vokste i utakt, noen var «forlovet» eller reiste til Paris, andre slo ball og gikk for å se Shirley på femmern. Kunne det bli greie på slikt? (Sommerfelt 1939)

Sommerfelt er en mester i å skrive inn samtidige problemstillinger i fortellingen, som kvinners stilling i samfunnet og mulige karriereveier, noe som diskuteres friskt på kontoret. Og når spørsmålet om «seksuell undervisning i skolen» dukker opp som diskusjonstema i en større familiemiddag, er hun tydelig på at vanskelige temaer som dette bør komme på agendaen så tidlig som mulig, før det blir pinlig både for lærere og elever. I forbindelse med denne utgivelsen blir Aimée Sommerfelt intervjuet i *Alle Kvinners Blad*. Her peker hun på at selvhjelpenhet og kameratfølelse må være målet for all barneoppdragelse, og at man må gi barna både frihet og tillit.

I årene før krigen er Aimée Sommerfelt aktiv på flere fronter. I tillegg til forfatterskapet og den allerede nevnte skribentvirksomheten i ukepressen, skriver hun om selskapelighet i boka *Lev livet lettere. Håndbok for alle hjem* (1938). Boka skulle være til inspirasjon og fungere som en idébok for husmødre. Her er det praktiske råd av alle slag – om økonomi, innredning, husarbeid og rengjøring. I Sommerfelts bidrag handler det om å få gjester til å føle seg velkomne, og om borddekking og menyvalg. Dette er et tema hun også kåserer om i NRK, under overskriften «For husmødre» (1938).

## Årene 1940–1945

Krigen og okkupasjonen blir et vendepunkt for hele landet, og på mange plan settes normalitet på vent for de aller fleste. For familien Sommerfelt blir livet ganske annerledes i disse årene. Ifølge *Norsk biografisk leksikon* (Vogt, 1962) forlater Alf Sommerfelt Oslo 9. april 1940. Under felttoget nordover blir han oppnevnt av regjeringen til leder av NRKs programtjeneste. 7. juni reiser han, sammen med kongen, kronprinsen og store deler av den norske regjeringen med HMS Devonshire til Storbritannia. Her blir han under hele krigen. Han sitter som medlem av Kringkastingsstyret til 1944, og er ekspedisjonssjef i Kirke- og undervisningsdepartementet fra 1941 til 1945. I London, under krigens siste år, er han formann i den kommisjonen som forberedte opprettelsen av UNESCO (*Studentene*, 1911–1961). Han fortsetter arbeidet i UNESCO også etter krigen, helt fram til 1953.

Hjemme i Norge holder Aimée Sommerfelt fortet sammen med sine tre, etter hvert voksne, barn. Våren 1940 er hun ansatt i Statens Filmkontroll. I et intervju forteller hun at hun ble avsatt av minister Lunde i 1941 (Tenfjord 1966). Antakelig skjedde det samtidig med at Filmkontrollen ble overtatt av NS og navnet endret til Statens Filmdirektorat. Etter krigen får hun jobben tilbake og arbeider der til hun blir pensjonist i 1962.

I 1941 kommer boka *Lisbeth*. Dette er Sommerfelts første historiske roman, beregnet på et noe eldre publikum enn tidligere. Boka gir et fint tidsbilde av Norge i 1808, både av livet og skikker i Kristiania, men den viser også hva som kan skje under en krig. Som del av Danmark-Norge sto Norge på Napoleons side i konflikten, noe som innebar krig med Sverige. Det er interessant å se hvordan Sommerfelt beskriver soldatenes virkelighet og krigshandlingene, og for samtidens lesere må det ha vært lett å identifisere seg med karakterenes aktuelle krigssituasjon. Krigen beskrives som blodig og brutal, med både overløpere og medhjelpere. De kvinnelige hovedpersonene viser kampvilje og beskrives som svært modige.

Boka får strålende mottakelse som «en ungpikesebok utenom det alminnelige. Vi tror den vil finne en større lesekrete enn ungpikesebøker flest» (Gyldendal 1941). At den traff godt i samtiden ser man også på at den kom i to opplag i 1941, to nye opplag i 1942 og det femte i 1943. Da var boka trykket i hele 16 000 eksemplarer. Slike opplagstall var ikke hverdagskost verken for forlag eller forfatter.

Vi vet ikke mye om livet hennes i krigsårene, men at det ikke var enkelt sier seg selv, med mann i England og tre voksne barn på vei ut

av redet. Sommerfelt sa en gang i et intervju at det under krigen «kom godt med at jeg var vant til å arbeide også utenfor hjemmets fire vegger» (Tenfjord 1966). Etter en forordning i mars 1942 ble «Londonemigranter frakjent norsk statsborgerrett», og i tillegg ble eventuell formue inndratt. I et senere intervju sier Alf Sommerfelt: «Under krigen tenkte tyskerne flere ganger på å beslaglegge huset, men de var for makelig anlagt til å bo så langt ut, og alt sto urørt da han kom hjem etter fem år ute» (Ramberg 1963). I ettertid kom det fram at både hun og de tre barna, uten å være klar over hverandres handlinger, hadde vært involvert i illegalt arbeid (Knagenhjelm 1975).

## Gjenoppbyggingsårene etter krigen

At Sommerfelt fortsetter forfatterskapet under krigen, blir tydelig da det allerede våren 1945 opplyses om at det vil komme en roman fra henne: *Ung front*. I slutten av mai dette året skriver Gyldendal i en melding at flere forfattere vil skrive om okkupasjonstiden. Forfatterne som nevnes er Ronald Fangen, Tarjei Vesaas, Johan Borgen og Aimée Sommerfelt, så her er hun i godt selskap. *Ung front* er det første og eneste forsøket Sommerfelt gjør på å skrive en roman for voksne. Dette er en kollektivroman hvor fortelleren er voksen, og hvor hovedvekten av personene i boka er voksen ungdom. Kritikerkorpsset er stort sett velvillig, men leser boka i hovedsak som en ungdomsroman.

I 1945 kommer mannen hennes, Alf Sommerfelt, hjem til Oslo etter fem år i London. Tilbake i Norge fortsetter han arbeidet med opprettelsen av UNESCO, og går mer over i administrative oppgaver både nasjonalt og internasjonalt, enn tilbake til arbeidet som språkforsker, i det minste i første omgang. Uten å gå nærmere inn i det, tror jeg man må kunne konkludere med at han også må ha hatt en enorm arbeidskapasitet. Hans engasjement i UNESCO førte med seg flere reiser og lange utenlandsopphold, og med permisjoner fra arbeid og verv, kunne Aimée Sommerfelt nå være med. Man ser tydelige spor av reiser og opphold både til India og Mexico i forfatterskapet hennes.

Etter krigen sto gjenoppbygging av samfunnet sentralt. Man tar tilbake både hverdagen og organisasjonslivet. Aimée Sommerfelt gikk tilbake til jobben i Statens Filmkontroll, noe som også førte med seg en utstrakt foredragsvirksomhet om film landet rundt. I den forbindelse skriver hun også pamfletten *Hvordan virker filmen på oss?* i 1946.

## Ungdomslitteraturens forfatterlag

I arbeidet med å få på plass en egen forening for barne- og ungdomsbokforfatterne, var hun en av de viktige initiativtakerne. Våren 1947 hadde mange av de som skrev for barn og unge blitt lei av dårlige avtaler, av Forfatterforeningen, som ikke ville ha dem som medlemmer, og av at enkelte meningsbærere i det offentlige rom så på bøkene deres, og særlig ungpikene, med stadig større forakt. Seks sentrale forfattere samlet seg: Gunvor Fossum, Evi Bøgenæs, Anka Borch, Eugenie Winther, Margit Ravn og Aimée Sommerfelt. Senere slutter flere forfattere seg til, og etter intens møtevirksomhet blir Ungdomslitteraturens forfatterlag/ULF stiftet i september 1947 – en viktig begivenhet for forfattere som henvender seg til de yngre leserne (Hauger 1997; Tenfjord 1987). Aimée Sommerfelt er aktiv og med i styre og stell i foreningen helt fra oppstarten, og da Gunvor Fossum, etter ni år som formann ønsker å tre til side, overtar Aimée Sommerfelt som foreningens leder. En posisjon hun hadde i ni år, fra 1956 til 1965.

Til tross for et aktivt foreningsliv og flere utenlandsreiser, forsømmer hun ikke eget forfatterskap. I 1948 kommer nok en historisk roman, *Annabeth*. Handlingen er lagt til årene 1813/1814. Politiske hendelser og uro i disse årene fungerer som fortellingens dramatiske bakteppe. Kvinneperspektivet er det viktigste, for egentlig er dette en fortelling om hvilke valg og muligheter datidens unge kvinner hadde. Boka fikk god mottakelse, men som en av de veldig få bøkene Sommerfelt utga, kom den ikke i flere opplag eller nye utgaver.

## Miriam

I gjenoppbyggingsårene etter krigen, skrev Aimée Sommerfelt også det jeg anser for å være hennes viktigste bok, *Miriam*, som kom ut i 1950. Så vidt jeg vet, er dette den første boka som forteller om holocaust til barn og unge her til lands. Enda viktigere er det at den klart og tydelig viser den utbredte antisemittismen som fantes i det norske samfunnet før krigen, og ikke minst at krigen ikke hadde endret noe på dette. Antisemittismen florerte fortsatt, til tross for at folk flest nå var klar over hva som hadde skjedd og visste hvor mange jøder som var blitt drept i konsentrasjonsleirene. I første utgaven av boka fra 1950 ligger hendelsene så nært i tid at Sommerfelt velger å lage en tilnærmet lykkelig slutt. Far kommer hjem fra konsentrasjonsleiren og familien kan samles.

Boka fikk mange anmeldelser og mye omtale da den kom i 1950. Formuleringer som «usedvanlig til pikebok å være», «et kjærkomment bidrag i kampen mot den farlige tankeløshet» og «en hederlig og stort sett usentimental skildring» er hentet fra samtidige anmeldelser (BO 1950; Fonnaas 1950). Forfatterkollega Gunvor Debes skriver under signaturen G.D. i *Nationen* i 1950:

Det er morsomt å lese en så helt igjennom vellykket ungpikabok som Aimée Sommerfelts «Miriam». Det er en underholdende og spennende fortelling, skrevet i et levende og naturlig språk – og det beste av det hele – den har et verdifullt innhold som stiller boken i noe av en særklasse.

I 1948 startet Kirke- og undervisningsdepartementet sin premiering av nyere norsk barne- og ungdomslitteratur, og for *Miriam* får Aimée Sommerfelt i 1950 for første gang en av prisene. Ti år etter, i 1960, utgir Sommerfelt en revidert utgave av *Miriam*. Det meste er likt, med ett viktig unntak. Far kommer ikke hjem. Som de fleste andre norske jødiske fangene ble også han drept i konsentrasjonsleiren. Kari Skjøsberg skriver i sin anmeldelse i VG om denne nye utgaven, at «den er ikke blitt mindre nødvendig og verdifull i løpet av denne tiden» (1960).

## 1950-tallet – travle år

1950-tallet er travle år for Sommerfelt. Hun er aktiv og i virksomhet på flere flater samtidig. Etter utgivelsen av *Miriam* i 1950 er hun senere samme år en av flere bidragsytere i antologien *Kvinne i dag*. Her skriver hun om «Takt og tone». Dette bidraget fører senere til kåseriet «Høflighet», sendt i NRKs programpost «Hus og heim» i 1953. I 1951 utlyser Tiden norsk forlag, sammen med forlag i Sverige, Danmark og Finland, en konkurranse om den beste, morsomste og mest spennende barne- og ungdomsboka. Aimée Sommerfelt vant konkurransen i Norge om den beste jenteboka med *Bare en jentunge?* Dette er hennes tredje historiske roman. Handlingen er her lagt til Christiania på 1850-tallet, og hovedpersonen Tonia har bare ett ønske i verden: å bli skuespiller. Sommerfelt får fint fram hvor få valgmuligheter datidens kvinner hadde, og ikke minst hvor avhengige de var av velvillige og forståelsesfulle foreldre og foresatte. Boka har mange tidsmarkører fra perioden, som oppstart av jernbanen til Eidsvold og forestillinger på Christiania teater ved Bankplassen. I tillegg nevnes forfattere som Ibsen, Welhaven og Bjørnson.

Tidlig på 1950-tallet utlyser forlaget Damm for første gang en konkurranse for å stimulere norske forfattere til å skrive for barne- og ungdomspublikumet. Aimée Sommerfelt sitter i juryen for denne prisen i årene 1952, 1955, 1957, 1959 og 1969. Men når prisen for 1959 annonseres, er hennes plass i juryen erstattet av Ebba Haslund, fordi hennes eget bidrag, *Veien til Agra*, får en ekstrapris. I februar 1953 deltar hun i *Barnetimen for de minste* på NRK. Dette er i oppstarten av *Barnetimen for de minstes* storhetstid, hvor Thorbjørn Egner startet det hele i 1951 og Alf Prøysen og Anne-Cath. Vestly kom med fra 1952. Men hva Sommerfelt fortalte, og om dette siden kom i bokform, har ikke vært mulig å finne ut. Det ser imidlertid ut som om det blir med denne ene gangen i *Barnetimen for de minste*. Kanskje er det de litt eldre leserne som står hennes hjerte nærmest?

I 1954 kommer neste ungdomsromanen, *Morten og Monika*. I denne boka synes jeg nok hun nærmer seg den tradisjonelle ungpikéboka. To unge møtes, søt musikk oppstår, og tidens aktuelle problemer blir bokas bakteppe. Sommerfelt beskriver ungdommers problemer og utfordringer. Begge de unge har det vanskelig på hjemmebane. Kanskje det også er en av grunnene til at de blir kjærester? Når sannheten om Mortens rufsete fortid kommer opp, blir det brudd. Nå går det riktig galt for han, med politi og straff som resultat. Det ender med forsoning og fortsettelse av forholdet, som blir satt på vent mens Morten soner straffen han har fått. Lest i dag, lar nok forfatteren Monika ta vel mye ansvar for Mortens feiltrinn.

I 1956 kommer verket *Mitt skattkammer* i ti bind. Her er Sommerfelt sammen med Olaf Coucheron, Gunnar Oxaal, Alf Prøysen, Jo Tenfjord og Dagny Wennesland redaktørene. Dette verket er virkelig en skattkiste og består av dikt, sanger, eventyr og fortellinger i tillegg til sakprosa og biografier. Noe er lokalt stoff, annet er internasjonalt, så for norske barn er det i tillegg til kjent stoff også mye nytt. Dette er den norske versjonen av et i utgangspunktet amerikansk verk som også var blitt gitt ut i Sverige. Man kan anta at redaktørene har kunnet velge og vrake i spennende og gode tekster for barneleserne.

Som nevnt over, overtok Sommerfelt ledervervet i Ungdomslitteraturens forfatterlag (ULF) i 1956. Helt siden oppstarten i 1947 hadde hun vært aktiv i foreningen, både som styremedlem og som leder av foreningens litterære råd. Sommerfelt var særlig opptatt av å arbeide for å bedre de økonomiske forholdene for barne- og ungdomsbokforfatterne. Det henger igjen sammen med arbeidet for større annerkjennelse og synlighet for disse forfatterne.

I 1956 ble Norsk Kuratorium for barne- og ungdomsbøker, den norske seksjonen av International Board on Books for Young People, IBBY, stiftet. Her velges hun inn i styret. Og året etter, i 1957, etablerer Kuratoriet den såkalte «Kari-plaketten», en illustrasjonspris, for å fremme illustrasjonskunst og bildebokproduksjon. Prisen ble utdelt i alt fire ganger, og opphørte i 1961 da Kirke- og undervisningsdepartementet innlemmet illustrasjoner og billedbøker i sin årlige premiering.

På tampen av tiåret, i 1959, kom den boka Sommerfelt i ettertid er mest kjent for, *Veien til Agra*. Fortellingen om søskenparet Lalu og Maya som legger ut på en farefull vandring gjennom India for å redde Mayas syn, slutter ikke å engasjere. Utfordringene er mange, og søsknene opplever flere farer på veien, og egentlig er det helt utrolig at det går bra for barna. Når vi følger dem på veien til Agra, får vi også høre om og får forståelse for indiske skikker, historie og kultur. Forlaget oppretter en «Damms ekstra-pris» for boka i 1959, og den ble også premiert av Kirke- og undervisningsdepartementet. Alt året etter ble fortellingen sendt som hørespill i *Barnetimen*, dramatisert av Ebba Haslund. Mange har nok stiftet kjennskap til denne historien gjennom *Lørdagsbarnetimen*. Hørespillet ble med nokså jevne mellomrom sendt i reprise.

Allerede det første året var boka kommet i et opplag på 13 000. Hvor mange eksemplarer, opplag og utgaver som er kommet etter det, har det vært helt umulig å finne ut av. Men mange er det. Boka gjorde henne også til Norges mest oversatte og leste forfatter i utlandet. Det sies at boka er oversatt til 29 forskjellige språk, og den fikk etter hvert mange internasjonale priser og utmerkelser.

## 1960-tallet og barn i andre land

Internasjonal forståelse og interesse for barns levekår i andre land hadde vært viktige temaer i barnelitteraturen som ble skrevet i årene etter krigen, og Sommerfelt blir en av de viktigste formidlerne vi har på feltet. Hun gir et realistisk og relativt usminket bilde av mange barns tøffe hverdag. Etter *Veien til Agra* kommer fortsettelsen i *Den hvite bungalowen* i 1962. Her er det de barske realitetene i India vi møter, som tørke, fattigdom og familiære forpliktelser. Lalu må oppgi ønsket om å bli lege – det viktigste er familiens ve og vel. De familiære behovene trumfer de personlige drømmene. Også denne fortellingen ble sendt som hørespill i *Barnetimen*.

Etter India går turen til Mexico. I *Pablo og de andre* fra 1964 møter den norske privilegerte gutten Fredrik den fattige skopusseren Pablo. Kontrastene guttene imellom er store, men de blir venner. Det som særlig er viktig i denne boka er at den viser hvor annerledes livet på skyggesida er fra norsk trygg middelklasse. Forfatteren skriver mye om klassesamfunn og fattigdom. To virkeligheter settes opp og speiles mot hverandre. Pablo er ofte helt overlatt til seg selv, eller enda verre, til folk som forsøker å utnytte han. Heldigvis ordner det seg til slutt. Også i denne boka fletter forfatteren inn mye om meksikanske skikker, myter, tradisjoner og fortellinger.

I 1965 tar livet en dramatisk og uventet retning da ekteparet Sommerfelt er involvert i en bilulykke. Mens Aimée Sommerfelt blir lettere skadet, dør mannen. I nekrologene skrives det selvfølgelig mest om hans akademiske karriere og internasjonale nettverk, og i *Dagbladet* skriver Magne Oftedal:

Han og kona hans, forfatterinna Aimée Sommerfelt, gjorde heimen i Tvetenveien til eit kultursentrum der kollegaer og elevar fekk drøfta viktige saker, både med kvarandre og – ikkje minst – med framstående utanlandske vitenskapsmenn som mange av oss fekk vår første kontakt med i dette gjestfrie huset. (Dagbladet 1965)

Hvordan det var å bli alene igjen etter en så dramatisk hendelse, er vanskelig å forestille seg. Man kan bare ane noe av smerten og savnet. På tross av tapet fortsatte Aimée Sommerfelt å engasjere seg i verden utenfor seg selv. Selv om det nå går syv år til neste bok, ser det ut til at hun er minst like aktiv som tidligere. Dessuten kommer flere av bøkene hennes i nye opplag her til lands, samtidig som mange av bøkene oversettes og utgis i utlandet. Flere av disse tildeles internasjonale priser og utmerkelse.

Hun engasjerer seg også i mer organisasjonsarbeid enn i Ungdomslitteraturens forfatterlag. Hun blir trolig medlem i Den Norske forfatterforeningen i 1950 (Ringdal 1993). I *Aftenposten* kan man i februar 1966 lese at hun tok gjenvalg som vara i Forfatterforeningens litterære råd, riksmålsgruppen. Når hun blir valgt inn første gang, sies ikke. Det er altså ikke bare i det barnelitterære kretsløpet hun er aktiv.

Hun er også en av de 137 forfatterne som protesterer mot utvisningen av den amerikanske studenten og poeten Noel Cobb i 1966. Etter funn av marihuana ble han bøtelagt og utvist fra Norge, til tross for at han hadde kone og barn her. Dette var en svært viktig sak både i offentligheten og i kulturlivet midt på 1960-tallet.

I tillegg kan man notere at hun representerer Norge på IBBY-konferansen i Jugoslavia i 1966, og at hun blir gjenvalgt i styret til Alliance Francais i 1967.

Det er mulig hun har vært styremedlem her helt siden 1959. Da Deichmanske bibliotek i 1968 inviterer voksne til en «Barnebokforfatteraften», presenteres Sommerfelt sammen med Alf Prøysen og Anne-Cath. Vestly. Dagene hennes må ha vært fulle.

## 1970-tallet: Lesebok – fremmed i Norge

I overgangen mellom 1960- og 1970-tallet utvider Aimée Sommerfelt repertoaret sitt og blir lesebokforfatter. I påvente av den nye Mønsterplanen for skoleverket som kom i 1974, ønsker de fleste forlagene å være med på å utvikle ny undervisningsmetodikk. Cappelen forlag lager et leseverk for småskolen de kaller *Jeg leser selv / Eg les sjølv*. Leseverket består av ABC, lesebok, øvingshefter, arbeidshefter, forskjellige småbøker og lærerveiledning. Sommerfelt skriver tre av småbøkene: *Boka om Petter og Ram*, *Boka om Manuel* og *Boka om Tavi og Marik*. Også i disse tre bøkene beskrives barn og barndom fra andre deler av verden. Vi møter barn fra Mexico, India og Thailand. På *Leseboks* tittelside kan man lese at tekstene i denne er «etter fortellinger av Aimée Sommerfelt og Sigvald Asheim». I *Lesebok* er Sommerfelts tekster fra disse tre småbøkene redigert inn sammen med tekster fra tilsvarende bøker skrevet av Sigvald Asheim.

I 1971 kommer boka *Den farlige natten*. Med denne boka viser hun nok en gang at hun er til stede og følger med på det som skjer i samfunnet. Som barnebokforfatter er hun den første som skriver om fremmedarbeidere og arbeidsinnvandring til Norge, og om de mange kulturkollisjonene som kan oppstå. Boka vekker begeistring både blant leserne og kritikerne, og Sommerfelt får Damm-prisen for den. Som en del av premien, skal fortellingen også gå som føljetong i ukebladet *Allers*. I presseklipp fra Damm-prisen, kommer det fram at Sommerfelt det siste året har vært blind. Det er imponerende at hun, blind og i en alder av 79 år, fortsatt er en nyskappende og aktuell forfatter. I tillegg til Damm-prisen, får hun også pris når Kirke- og undervisningsdepartementet deler ut sine årlige premieringer. Hun gir seg imidlertid ikke, og da Samlaget tidlig på 1970-tallet utlyser en konkurranse om beste lett-les-bok for ungdom, leverer hun inn boka *Etterlyst* og blir belønnet med tredjepremie og utgivelse både på nynorsk og bokmål i 1973.

Den aller siste boka som kommer fra hennes hånd, er *Reisen til ingensteder* (1974). I denne tar hun for seg den skammelige behandlingen norske romfolk ble utsatt for. Da som nå ble de stort sett møtt med mistenksomhet, fordommer og forakt. Hun fletter inn romfolks skikker, myter og

fortellinger, og forteller også den noe mer ukjente fortellingen om behandlingen de som folkegruppe var utsatt for under holocaust. Boka ble premiert av Kirke- og undervisningsdepartementets i 1974.

## Helt til slutt

Som nevnt innledningsvis, har det ikke tidligere vært gjort noe stort og sammenfattende arbeid om Aimée Sommerfelts forfatterskap. Hun blir nevnt og omtalt i verk som tar for seg litteraturfeltet, forlagsvirksomhet og kulturliv. Hun intervjues i tidsskrift og aviser. Men informasjonen finnes ikke samlet før nå. Mye av arbeidet, eller jakten, har vært å lete etter detaljer. Hvem var hun, hva slags bakgrunn hadde hun, hva med utdanning, egen familie med mann og barn? Hva slags liv var det hun hadde levd?

Sommerfelts forfatterskap før krigen avfeies ofte som både muntert og noe lettbeint av litteraturhistorikerne i ettertid, men jeg vil påstå det er mer å hente her enn først antatt, hvis man vil se etter. Når det er sagt, så er det heller ingen hemmelighet at krigen blir et vendepunkt for forfatterskapet. Fra nå av blir bøkene alvorligere, strammere, mindre episodiske og bedre. Nå framstår forfatterskapet på alle vis som mer litterært.

Som forfatter over en periode på 40 år, skrev hun om toleranse, forståelse og barn i andre land. Hun hadde evnen til å peke på fordommer før det var allmenn bevissthet rundt dem. I tillegg til forfatterskapet, satte hun spor etter seg som oversetter, journalist, redaktør og ikke minst som organisasjonsmenneske. Hun var dessuten den norske forfatteren som i sin tid nådde lengst ut i verden med bøkene sine. Det sier også noe om henne som forfatter at hun i perioden 1950 til 1974, gjennom 24 år, ble premiert av departementet hele syv ganger. Ikke mange kan slå dette. Og hvordan var det egentlig med forfatterskapet? Da jeg leste bøkene om igjen nå etter mange år, er det bare å si at de aller fleste av disse har holdt seg langt bedre enn mange andre bøker fra samme tidsperiode.

Hvis man skal oppsummere Aimée Sommerfelt som menneske og forfatter, er det nærliggende å ty til ord som innlevelse, toleranse og samfunnsengasjement. Selv sier hun i et intervju: «Min viktigste egenskap som forfatter er vel en umettelig nysgjerrighet» (Tenfjord 1966). Jeg sitter igjen med et bilde av en raus og varm dame, en alltid like aktuell forfatterstemme, et kraftsenter av et organisasjonsmenneske og en sann menneskevenn, alltid på de utsatte og undertrykte side.

## Om forfatteren

**Anne Kristin Lande** er cand.mag. og har jobbet som forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket siden 2012. I perioden 1988–2012 jobbet hun som bibliotekar og bibliotekleder ved Norsk barnebokinstitutt. Lande har publisert artikler i bøker og tidsskrift, holdt foredrag og innlegg på konferanser og seminarer, kuratert utstillinger, arrangert fagseminar, redigert konferanserapporter og laget bibliografier innen barne- og ungdomslitteraturfeltet. I 2009 mottok hun Ord & Bilde-prisen, og i 2015 fikk hun Kari Skjøsberg-prisen.

## Referanser

- BO. 1950. «Pikebok med problemer.» *Bergens Arbeiderblad*, 20. november.
- Commire, Anne. 1973. «Sommerfelt, Aimée 1892 –.» *Something about the author* (5): 173–175.
- Diesen, Einar. 1934. Litt lesestoff for gutter. *Aftenposten*, 1. desember.
- Fonnaas, Berit. 1950. «Ungpikebok med front mot rasefordommer.» *Verdens Gang*, 1. desember.
- Gyldendal. 1941. «Aimée Sommerfelt: 'Lisbeth' – en spennende ungpikesebok utenom det almindelige.» I *Mellem oss sagt. Nytt fra Gyldendal* (41), 29. oktober.
- Hauger, Torill Thorstad. 1997. *Pegasus forteller. NBU 50 år*. Oslo: Gyldendal Tiden.
- Knagenhjelm, Wibeke. 1975. «Aimée Sommerfelt: Fordommer er mere smittsomt enn selv meslinger.» *Aftenposten*, 19. juli.
- Lande, Anne Kristin. 2023. «En viktig stemme fra barnelitteraturen.» *Aftenposten Historie* 10 (6): 90–95.
- Oftedal, Magne. 1965. «Professor Alf Sommerfelt in memoriam.» *Dagbladet*, 13. oktober.
- Ramberg, Trygve. 1963. «Sprognasjonalismen vil ikke vare. Alf Sommerfelt: Vi får ett norsk sprog, men la det ta sin tid.» *Aftenposten*, 13. april.
- Ringdal, Nils Johan. 1993. *Ordnes pris: Den norske forfatterforening 1893–1993*. Oslo: Aschehoug.
- Sommerfelt, Aimée. 1938. *Trulte i toppform*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1939. *16 år*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1972. «Aimée Sommerfelt. April 2, 1892– Autobiographical sketch.» I *The third book of junior authors*, redigert av Doris De Montreville and Donna Hill, 271–272. New York: H.W. Wilson company.
- Studentene fra 1882: fest og minneskrift til 50-årsjubileet 1932*. 1932. Oslo: Det Mallingske bogtrykkeri.
- Studentene fra 1911: biografiske opplysninger samlet til 25-års jubileet 1936*. 1936. Trykt som manuskript. Bergen: J.D. Beyer A.S boktrykkeri.
- Studentene fra 1911: biografiske opplysninger samlet til 50-års jubileet 1961*. 1961. Bergen: J.D. Beyer A.S boktrykkeri.
- Studenterne fra 1882: biografiske meddelelser samlede i anledning af deres 25-aars jubilæum*. 1907. Trykt som manuskript. Kristiania: Nationaltrykkeriet.
- Tenfjord, Jo. 1966. «Hemmeligheter ved et suksessforfatterskap. Aimée Sommerfelt forteller om sine egne bøker og om norsk barnelitteratur.» *Norsk skoleblad* 30 (50): 2074–2076.
- Tenfjord, Jo, redaktør. 1987. *Grotid for selvspekt. Festskrift til ULFs 40-årsjubileum*. Ungdomslitteraturens Forfatterlag.
- Vogt, Hans. 1962. «Sommerfelt, Alf Axelsson.» Bind 14 av *Norsk biografisk leksikon*. Oslo: Aschehoug.



## KAPITTEL 2

# Ung front (1945): Ungdomsliv, motstand og svik i krigsårene

Karin Beate Vold tidligere direktør for Norsk barnebokinstitutt

**Abstract:** This article presents an analysis of the novel *Ung front* [*Young Front*] (1945) published in the aftermath of the Second World War. The novelist Aimée Sommerfelt was at that time a well-established writer and author of children's literature, and her family had been active in the resistance against the occupation. The main theme of the novel is a young boy's feelings of exclusion and marginalization, and his development of Nazi-sympathies. The novel portrays a well-functioning family at the outbreak of war. An elder son becomes active in the resistance, while a younger son gets involved in Nazism and ends his life at the Eastern Front. The point of view is often with the mother. She tries to save her young son from the Nazi ideology, then, as she fails at that, she tries to understand what has taken place. The novel follows the family and their young friends during wartime. Sommerfelt portrays brave acts, battles of defense and certain brutal scenes of war, but she does not represent heroism, and she includes intrigues of love and scenes of domestic life. The article shows that while Norwegian authors addressed Nazism directly after the war in books written for adults, Sommerfelt insisted that she wrote for youth. In the contemporary reception included in this article, critics agree that the strength of the novel is her representation of young betrayal and the mother's subsequent mourning. The novel *Ung front* hence breaks the conventions of the youth novel.

**Keywords:** youth novel, Nazism, Second World War, the Eastern Front

## Innledning

«Forfatternes krigsproduksjon har vært overveldende», slås det fast i et stort oppslag i *Arbeiderbladet* 31. mai 1945, og avisen refererer en lang liste fra Gyldendal. Først nevnes «gode, gamle, kjente navn» som Gabriel Scott, Peter Egge, Sigurd Christiansen, Ronald Fangen og Tarjei Vesaas, «de to siste har skrevet bøker om okkupasjonstiden». Og så kommer det: «Det har også Johan Borgen i 'Ingen sommer' og Aimée Sommerfelt i 'Ung front'» (*Arbeiderbladet* 1945, 5). Med andre ord: Hun var et navn – i betydningsfullt litterært selskap.

Etter debuten med barneboka *Stopp tyven!* i 1934 hadde hun seks bokutgivelser for barn og unge bak seg. Men kanskje var hun like kjent som skribent, særlig fra Gyldendals *Alle kvinners blad*. Der hadde hun en populær spalte om barn og barneoppdragelse; hun var en stemme å lytte til, en rådgiver. I september 1945, da boka kom ut, fikk publikum vite at hennes mann, professor Alf Sommerfelt, hadde fulgt regjeringen til London i mai 1940 og siden blitt der under hele krigen.<sup>1</sup> Aimée Sommerfelt hadde altså vært alene igjen i Norge. Det ble senere kjent at hun hadde personlig og inngående kjennskap til illegalt arbeid i disse årene. Selv understreker hun det autentiske med en ingress foran tittelbladet i *Ung front*: «I denne fortellingen er ingen hendelser opdiktet, bare personene» (Sommerfelt 1945).

Da jeg skrev om Aimée Sommerfelt i *Norsk barnelitteraturhistorie*, midt på 1990-tallet, merket jeg meg at hun i denne boka fra 1945 hadde en sterk vilje til å forstå, eller i hvert fall forklare, hvorfor og hvordan et ungt menneske fra gode kår kunne bli fanget av nazisympatier og så bli forræder. Dette var den uredde, analytiske Aimée Sommerfelt, tenkte jeg, den gang. Noe enestående! Senere kom jeg til at egentlig enestående var tematikken ikke. Flere kjente forfattere, som Ronald Fangen, Torborg Nedreaas og Odd Bang-Hansen, var tidlig ute; mest kjent er kanskje Sigurd Hoels senere *Møte ved milepælen* (1947).

I alt 17 barne- og ungdomsbøker fra 1945 og 1946 hadde krigen som tema, har Kari Skjøsberg påvist (Skjøsberg 1996, 18). Harald Bache-Wiig (2006) drøfter i en artikkel krigstematikken i bøker for barn og unge. Han presenterer Haakon Evjenth, Emil Herje og Arnold Jacoby med bøker fra 1945, og konkluderer med at selv om krigen er tema, bygges det ikke på

1 Han var ekspedisjonssjef for Kirke- og undervisningsdepartementet i London 1941–1945. (Jahr, «Alf Axelsson Sommerfelt»).

heltedyrking. Bache-Wiig trekker fram Aimée Sommerfelts *Ung front* som et vesentlig bidrag til å «demontere heroiserende forenklinger» (2006, 86).

## Handlingen i *Ung front*

*Ung front* har en tidslinje fra 8. mai 1940 opp mot en åpen slutt i overgangen 1944–1945. Scenen er Oslo gjennom disse årene – bare med korte sidespor. Hovedfokus ligger på familien Clasen, i en moderat og gjestfri vestkantvillan, med hjemmeværende mor Nora, lektorfar og tre halv vokste barn med en stor vennekrets. Den starter med en sorgløst munter planlegging av fest for ungdomsklubben Tempo som har tiårsjubileum 9. april. Denne sprudlende ungdomsgjengen får alle festplaner smadret med flyalarm og invasjon natten til den 9. april. Selv i et opplyst miljø hadde ingen trodd at «lille Norge» egentlig var truet. Herfra følger vi dels familien i villaen, dels deres naboer – og så enkeltvis de unge og deres innsats gjennom krigsårene. Synsvinkler skifter, særlig for å følge ungdommene på nært hold. Moren har en overordnet rolle som forteller og følger nøye med på dem alle. Iblant kommenterer en fortellerstemme utenfra, tidvis med frampek om krigens utvikling.

Etter hvert som den norske motstanden skjerpes, blir kampen farligere. Romanen gir levende bilder fra panikkdagen i Oslo 10. april og fra kamphandlinger på Østlandet i 1940. Henrettelsen av fagforeningsmennene Hansteen og Wickstrøm i september 1941 blir et vendepunkt. Dette er et punkt da alt skjerpes – motstanden, men også samholdet i hverdagen, for eksempel når tragedier treffer unge familier. Romanen har scener fra Møllergata 19, forhør og flukt, og fra Grini. Leseren skjermes verken for smertefull død i kamp eller realistisk tortur i Gestapos fangenskap. Lærerstriden og arrestasjonene av lærere som protesterte mot nazifisering av skolen inngår i beretningen idet fangetransporten i 1942 rammer lektorfarene i boka, som blir sendt nordover. I 1942 blir jødene tatt, og forfatteren, som skal utvikle dette temaet senere i forfatterskapet, lar det her bare bli referert, men det går utover nære kjente av familien vi følger. Uhyggelig angiver utgjør en del av dramatikken og spenningsbyggingen. Aksjonen mot studentene i 1943 fører til arrestasjoner som de unge forteller om. Leseren er tett på begivenhetene og sanser alles sjokk og hutrende vantro over det de blir vitne til. Men tvers gjennom tidsskildringen av hverdag og krig utvikles ett sentralt tema: Hvordan noen *kunne* bli forræder, gå inn i NS. Mens den ene sønnen i fortellingen går aktivt inn i motstandskampen,

glir den andre, Egil – til morens fortvilelse og andres raseri – inn i nazistenes rekker.

Romanen følger familien og vennene fram til mot slutten av krigen. Noen har falt; Egil på Østfronten. Familien har mistet venner. Men familiens far kommer velberget hjem fra lærernes fangenskap og eldstemann, motstandsmann Knut, kommer seg, etter fangenskap, over til Sverige. Datteren Sidsel går inn i illegalt arbeid. Da er vi altså kommet til overgangen 1944/1945, der romanen ender åpent.

## Krigen som hverdag og tema

«En bok, som ambisiøst nok ser ut til å ville fange hele den norske krigshistorien», kaller Bache-Wiig *Ung front* (2006, 86). Jeg er enig i at Sommerfelt fanger virkelig bredt. Dermed blir det en beretning, ikke med så mange lag, men mer som et lappeteppe av beretninger fra perioden 1940–1944/1945. Denne lappeteppe-beretningen gir, i tillegg til selve krigshistorien, også flere levende hverdagsbilder fra disse årene. Hva med mat? Var de redde? Et eksempel fra panikkdagen den 10. april 1940:

Lektor Clasen redder seg hjem til sitt eget hus overfylt av flyktende fremmede som mor Nora tok inn som best hun kunne. Lektoren forteller: «Du skulde sett byen – folk sprang for livet med småbarn slepende efter sig, veltet hverandre, tråkket hverandre ned for å komme sig op i en bil, ut, vekk. Sirenene ulte. Det må ha gått menneskeliv ... [...] Det var den forferdelige beskjeden om at byen skulde rømmes før tolv. Den kom Gud vet hvorfra, ut av luften, gikk fra gate til gate som et brøl. Det var da jeg gjorde det, sparket av mig kalosjene, stilte dem i rennestenen, parkerte dem ved et fortau. Hvorfor? Vet ikke. For å kunne løpe fortere, antar jeg. Gaten fløt av kalosjer, av sko. Folk fløi i strøpelen. (Sommerfelt 1945, 70–71)

Senere kommenterer fortellestemmen, for eksempel slik:

Våren 1941 var en mager vår. Hode ved hode satt folk om apparatene. Lapskausen blev laget av opsop og ruskomsnusk, men hvad gjorde det? Den smakte herlig i lag med gode venner, venner smidd sammen av en felles skjebne, av felles håp og angst og forventning. Stemningen steg og steg og endte med å samle alle rundt radioen kl ½ 1 ... (199)

For dem i fiksjonen som trosser angst og går med i motstanden – som illegalt sendebud, har krigen sin allestedsværende knugende lyd: «Laila gikk

raskt med bøid hode. I alle gater, til alle kanter inne i mørket klapret hæl-jern av tyske soldater, det var blitt som et akkompagnement til selve byens liv» (196). I en roman, så tett på begivenhetene, prøver Aimée Sommerfelt å gi et nokså heldekkende bilde av krigsårene slik unge mennesker levde dem. Her fins mot og dristighet. Men beretningen er usentimentalt fri for heltedyrkelse. Når det brenner under føttene på dem, kommer de heldige seg unna til Sverige, som Knut. De uheldige faller, som Arvid.

Det brennende gjennomgangstemaet i boka er imidlertid representert ved sønnen Egil, som blir nazist. Sentralt i fortellingen står moren Nora og hennes tilbakevendende selvbebreidelser rundt smertensbarnet Egil, som blir hirdmedlem og ender på østfronten. Nora vurderer og analyserer, framfor alt når det gjelder den mutte Egil og hans litt tilsidesatte plass i familien – og forholdet mellom ham, outsideren, og den mer robuste storebroren Knut.

Å forsøke å hanke Egil inn igjen, berge ham, forblir Noras største prosjekt – og dermed også sentralt i fiksjonen. Nora forstår at noen dras mot NS av annet enn politisk overbevisning. I morens såre kamp lar forfatteren henne analysere sønnens utenforskap. Nora forstår at unge og usikre menn tiltrekkes av nytt fellesskap i NS. Fra en bytur ser hun ham gjennom et kafevindu: «Det var første gang hun så ham med solkors om armen, og hun hadde ikke trodd det skulde gjøre så vondt. [...] Da han hilste, med oprakt arm, søkte hun øinene hans. Kanskje fantes det er lite tegn til vakling i dem, et hull i rustningen?» Hun tenker på Egil som den følsomme guttungen han engang var. «Jeg vil ha ham tilbake igjen, tenkte hun forbitret. Jeg gir mig ikke før jeg har ham tilbake» (Sommerfelt 1945, 156–157).

Forfatteren gir også Egil synsvinkelen:

Egil led forferdelig. I begynnelsen hadde det vært anderledes. Han blev mottatt med åpne armer, med begeistring, og Egil var ikke bortskjemt med slike ting. [...] All sin hjemløse hengivenhet gav han partiet. [...] Under det hele lå et bunnfall av tvil. Om dagen – i lag med kameratene – holdt det sig i ro. [...] Om morgenen, i overgangen mellom søvn og våken tilstand, måtte han kjempe sig gjennom hele lag av motløshet. Hvad var han kommet op i? Hvordan var dette skjedd? Var det virkelig han, Egil Clasen, som løp efter skolebarn som en narr? [...] Det var ramp han var sammen med. Og det gav ham en følelse av å gli, av svikt i jorden han stod på. (168–169)

Morens seige kamp for å få sønnen tilbake kulminerer med at hun tropper opp på Krigsskolen der hirden holder til. Mor og sønn har en intens samtale om dagens situasjon og verdier, og hun trygler ham om å snu om mens det

ennå er tid: «Du er i dårlig selskap», gjentar hun – forgjeves. Egil svarer: «Til en ny sak strømmer ikke bare de beste, skal jeg si dig, det kommer mye skrap også. Jeg vet det. Men jeg har aldri hatt bedre kamerater enn her. Ja, det er i grunnen første gang i mitt liv at jeg *har* gode kamerater» (180–181) Nora registrerer at han snakker om den saken han har ofret alt for – «og allikevel har han ikke ett ord å si for egen regning. Bare fraser. Bare andres ord. Hun kjente at hun tok til å bli trett, at taket glapp for henne» (183). Fra åpningskapittelet, der familien Clasen blir presentert, til mot slutten av romanen, der de får melding om sønnens død på østfronten i 1943, forblir refleksjoner om utenforskapet og tragedien rundt Egil denne romanens smertepunkt, så å si.

## En ungdomsroman om krigen?

Det finnes trekk ved *Ungfront* som gjør at den kan vurderes som en voksenbok som er lansert for ungdom av forlaget. For eksempel får vi allerede på første side, der naboene blir presentert i tur og orden av mor Nora som kjenner dem alle, lese om «fru Christophersen som [...] betrodde sig til alle om sin utro mann, livredd for at barna skulde få vite det, enda barna for lengst var klar over det» (Sommerfelt 1945, 5). Utroskap i en ungdomsbok! Helt utenkelig på denne tida, ville jeg si! Siden kommer både røft realistiske dødsscener og uhyggelige scener fra fangenskap og tortur.

På den annen side er det mye som gjør denne krigsromanen til en ungdomsroman. Formidlingen er likefram. Det er først og fremst ungdommens liv og innsats som framstilles og følges, nettopp den «unge front». Sommerfelts sterke fokus på barn og unges utvikling utgjør mye av drivkraften gjennom det store samtidshistoriske stoffet.

I de sorgløse første kapitlene får vi ungdomsromanens skildring av tanker og drømmer om kjæresteforhold – og – ikke så lite om klær og utseende. Livet i et ubekymret velstandssjikt, altså, mens en verdenskrig var i full utvikling! Forfatteren må ha ment dette som et bakteppe til den dramatiske overgangen idet krigen når Norge, villet vise hvor uforberedt folket og landet var. Herfra øker pulsen.

Mor Nora, som alle er kjærlig knyttet til, er den både barn og venner tyr til. Det gir henne god anledning til å reflektere over deres karakter og personlighet, for eksempel gjennom de vekslende kjæresteforholdene. I personschildringens forenklinger holder hun seg innenfor ungdomsbokas rammer. Som i bildet av eldstesønnen Knut – og den vakre Åsa, omsvermet

og selvfornøyd, hjelpsom i det sivile liv. Hun som kjører folk under panikk-dagene – men som lett lar seg sjarmere av en tysk soldat, slik at Knut konstant vil skamklippe henne da dette blir oppdaget. Det er da *han* hardner til og for alvor går inn i aktiv illegal mostand. Men han lider likevel over sviket! Noe mer nyansert skildres den tilsynelatende grå Laila, som får temperament og mot av krigshandlingene som tok livet av broren, Arvid.

En annen inngang til personkarakteristikk, er korte riss av familiebakgrunn, vennenes foreldre – som forblir riss, dels kritiske. Et spørsmål som melder seg, er om forfatteren lar Nora selv og lektorfar Olaf, med deres gode holdninger og generøst åpne hjem, framstå som noe selvfornøyde? Det vil si hvis det ikke hadde vært for Noras tilbakevendende selvbebreidelser.

All romantisering omkring forelskelser gir boka et feminint anstrøk. Aimée Sommerfelt er som forfatter en jentenes talskvinne; dette framgår av bøker som *16 år* fra 1939 og *Lisbeth* fra 1941 – og *Ung front*. Hun dyrker dem ikke, men gir dem stor respekt; som den grå Laila som blir tatt med i viktig illegalt arbeid, men som i sin ensomhet lar seg lure av en smigrende angiver og havner på Grini for det. (Hun får riktignok sin prins i Sverige til slutt, dette er en ungdomsbok!) Og mor Noras datter Sidsel som lenge er for engstelig til å kunne yte motstand, får til slutt vredens mot og er den som kanskje nærmer seg heltestatus i overgangen 1944/1945; hun avslår redning til kjæresten i Sverige fordi hun – endelig – er blitt uunnværlig på sin post i motstandsarbeidet.

Ved et kollokvium med barnebokforfattere for hovedfagsstudenter i 1974, noterte jeg hva Aimée Sommerfelt selv sa om sitt forfatterskap, nemlig at: «Hun hadde aldri ønske om å skrive for voksne!» Hun sa det som en kommentar til at forlaget hadde lansert *Annabeth* (1948) som en roman for voksne, eller «for unge og eldre», men også *Ung front* må være bevisst skrevet for et ungt publikum.

Avslutningsvis til diskusjonen av *Ung front* som ungdomsbok, vil jeg si at hun i 1945 med denne romanen og alt dens store stoff, helt enkelt sprenger ungdomsromanens *konvensjoner*.

## Samtidsresepsjonen av *Ung front*

Diskusjonen av *Ung front* så langt er basert på hvordan romanen framstår for oss i dag. Men hvordan ble den lest den gang, i 1945? Nasjonalbiblioteket har rikelig med dokumentasjon, i alt 40 anmeldelser fra samme høst. Noen er vaskeseddelprodukter. Men minst ti anmeldelser tar plass og er mer

analyserende. Alle de store Oslo-avisene hører hit: *Dagbladet*, *Verdens Gang*, *Norges handels- og sjøfartstidende*, *Arbeiderbladet*, *Nationen* (men altså ikke *Aftenposten*?!). Ellers er små og større aviser fra Tromsø i nord til Agder i sør representert; forfatternavnet var kjent og aktet, temaet appellerte.

Mange melder, som forlaget selv skrev, at dette var gjenkjennelig, vel-skrevet og så videre. Men vi finner også kjente kritikernavn, blant annet Philip Houm og Odd Eidem, som leser romanen grundigere. Det er to moment som særlig merker seg ut: Bokas framstilling av unge Egil som blir nazist og spørsmålet om hvem den er skrevet for – unge, voksne eller for alle.

Odd Eidem skriver i *Verdens Gang*: «Minst en tredjedel av denne romanen er alminnelig okkupasjonshistorie. Spørsmålet blir da: har forfatterinnen greidd å løfte sine diktete figurer opp av det alminnelige?» (Eidem 1945, 3). Nettopp fordi hun skriver en samtidshistorie som «alle» kjenner, må det noe mer enn å skrive friskt og usentimentalt til for å skape litteratur av dette. Romanen er fikst komponert, men mangler likevekt fordi «den sympatiske ungpিকেaktige karakterskildringen ikke hører organisk sammen med miljøets og historiens dystre alvor». I drøftingen av kunstnerisk verdi gjør Eidem likevel ett unntak, der han ser at forfatteren «pløyer nytt land. Det fortvilte forholdet mellom jøssingmoren og den unge sønnen som drar til østfronten som tysk soldat. Her løfter forfatteren skildringen 'opp av det alminnelige'», skriver han (Eidem 1945, 3).

Philip Houm i *Dagbladet* er på sin side klar i sin vurdering av at dette er en bok for 16–17-åringer, «fortrinnsvis unge piker», og tar med at dette gjelder til tross for brutale scener som man for fem år siden ikke ville funnet i en ungpikebok (Houm 1945, 5). Han vurderer den som et «meget elementært kursus i okkupasjonshistorie». Og han mener at det også må ha vært forfatterens hensikt. Han fnyser av forlagets antydning av at dette er en okkupasjonsroman for voksne – «en grov fornærmelse mot fru Sommerfelt», kaller han påstanden. «I så fall ville hun ha forkortet og konsentrert» (Houm 1945, 5). Det beste man kan si, er vel at dette er en temmelig forbeholden, men respektfull omtale – særlig av forfatteren.

Generelt er kritikerne samstemte om at *Ungfront* er en lettlest og usentimental roman – for alle, sier noen, for ungdom, sier de som utdyper sin kritikk. Mange enes om at framstillingen av unge Egil og veien til NS, hird og Østfronten og morens utrettelige kamp, har kunstneriske kvaliteter og

er romanens sterkeste side. Signaturen B.R., som sannsynligvis viser til Barbra Ring, i *Nationen* går lenger: «Hele Egils utvikling, hans stivsinn og hans skjulte fortvilelse er den beste forklaring noen krigsbok har gitt på hvordan en skikkelig ungdom har kunnet bli landssviker», heter det her (B.R. 1945, 2). Og det i september 1945!

## Avslutning

Med dette kan jeg knytte an til min innledning. Var nazi-tematikken i en roman utgitt i 1945 et kontroversielt eller dristig grep fra forfatterens side? Resepsjonen viser med all tydelighet at det var det *ikke!* Det var prisverdig! Det var *her* forfatteren hadde et engasjement som rett og slett ga romanen kunstnerisk kraft. Forfatteren drøfter ikke så mye nazi-ideologien; hun har fokus på psykologi og personutvikling, og lar den ungdommelige motstandskampen belyse moral og politisk ståsted. Det er særlig faren ved *utenforskap* Aimée Sommerfelt løfter fram i sin tekst. Sommerfelt skildrer krigshandlinger, men det sentrale er og blir hennes sirkling omkring utenforskapet – og advarselen om hvilke farlige konsekvenser som ligger der.

Under overskriften «Krigens stillhet» i *Vinduet* drøfter historiker og forfatter Torgeir E. Sæveraas den norske krigslitteraturen. Han hevder at selve krigserfaringen, striden, er så godt som fraværende i skjønnlitteraturen og spør: «Hva er det så den prøver å fortelle oss?» Som svar trekker han fram forfattere som blant annet Sigurd Evensmo, Torborg Nedreaas og Aksel Sandemose, som viser at en krig om moraloppfatning står mer sentralt i skjønnlitteraturen enn å framstille selve krigshandlingene (Sæveraas 2023). Vi ser at også Aimée Sommerfelt passer inn i dette bildet.

*Ung front* framstiller et utenforskap i familien som siden forplanter seg ut i samfunnet – med skjebnesvangre konsekvenser. Slik lest er romanen tematisk ikke begrenset til krigstida, men kan ha aktualitet for unge mennesker i dag.

Den analytiske forstanden vi finner i *Ung front* er noe vi vet Aimée Sommerfelt – med varme og engasjement – viderefører i forfatterskapet. For eksempel flere tiår seinere, på 1970-tallet, da med aktuelle emner som utenforskap knyttet til innvandring og assimilering, i bøker som *Den farlige natten* (1971) om innvandring og *Reisen til ingensteder* (1974) om romfolkets situasjon.

## Om forfatteren

**Karin Beate Vold** er cand.philol. fra Nordisk institutt, Universitetet i Oslo. Hun har blant annet jobbet som kritiker og forlagsredaktør, før hun ble direktør for Norsk barnebokinstitutt (1985–2008). Hun er medforfatter av *Norsk barnelitteraturhistorie* (1997/2005/2018).

## Referanser

- Arbeiderbladet*. 1945. «Forfatternes krigsproduksjon har vært overveldende». *Arbeiderbladet*, 31. mai 1945, s. 5.
- B.R. 1945. «Ung front». *Nationen*, 25. september 1945, s. 2.
- Bache-Wiig, Harald. 2006. «Slutten på et gutteideal? Krigen som motiv i noen bøker for barn og unge.» I *På terskelen. Bidrag om nordisk barne- og ungdomslitteratur*, redigert av Harald Bache-Wiig. Oslo: Novus forlag.
- Eidem, Odd. 1945. «Ung front». *Verdens Gang*, 28. september, 1945, s. 3.
- Houm, Philip. 1945. «Ung front». *Dagbladet*, 18. september, 1945, s. 5.
- Jahr, Ernst Håkon. «Alf Axelsson Sommerfelt». *Store Norske Leksikon*, lest 14. september 2024, [https://snl.no/Alf\\_Axelsson\\_Sommerfelt](https://snl.no/Alf_Axelsson_Sommerfelt)
- Skjønberg, Kari. 1996. *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt*. I *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt: Kari Skjønberg 1926–1996*, redigert av Ingeborg Westrheim og Inger Cathrine Spangen. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Sæveraas, Torgeir E. «Krigens stillhet». *Vinduet*, 17. oktober, 2023. <https://www.vinduet.no/essayistikk/krigens-stillhet-torgeir-saeveraas-om-den-umiddelbare-norske-etterkrigslitteraturen/>

## KAPITTEL 3

# Aimée Sommerfelts historiske romaner

Silje Hernæs Linhart Universitetet i Innlandet

**Abstract:** This chapter contains analyses of the three historical YA novels that Sommerfelt wrote, *Lisbeth* (1941), *Annabeth* (1948) and *Bare en jentunge?* [*Only a Little Girl?*] (1952). The aim is a relatively broad and comparative reading of the three novels in light of theory about the historical novel. I focus on what I consider the novels' central common features concerning themes such as national identity, gender and war, as well as their narrative style and ideological content. I further discuss the implications of the three levels of historical time involved in the readings; that is the time the stories take place, the time of writing and publishing, as well as the present; the time of my own readings. On this background I contribute to place the novels in the frame of Sommerfelt's body of work as such, as well as in the context of her wide-ranging contribution to Norwegian children's literature.

**Keywords:** history of children's literature, historical novels, literature and gender, national identity, war literature

## Innledning

Sommerfelt skrev tre historiske romaner: *Lisbeth* (1941), *Annabeth* (1948) og *Bare en jentunge?* (1952). De sentrale karakterene i alle romanene er jenter i tenårene: Lisbeth er 18 år, Annabeth 17, «jentungen» Tonia blir 16 i løpet av handlingen. I disse romanene blir leserne kjent med representanter fra ulike historiske epoker slik Sommerfelt skildrer dem. I denne artikkelen ønsker jeg å gi en relativt bred analyse av de tre verkene og noen av kontekstene de inngår i. Spesielt er jeg interessert i å undersøke tidsaspektet i de tre romanene – nærmere bestemt møtepunktene mellom de tidsaspektene som er representert i verkene og de som omslutter dem; det vil si handlingstidspunktet 1800-tallet, utgivelsestidspunktet (1940- og 1950-tallet) samt tidspunktet for den foreliggende analysen (altså 2020-tallet).

Joanne Brown og Nancy St. Clair understreker i boka *The Distant Mirror: Reflections of Young Adult Historical Fiction*, at «[...] as much as readers might learn about the past from historical fiction, the genre also tells us much about the period in which it was written [...]» (2005, 14). Når romanene leses i dag, framstår de på den ene siden som levende og aktuelle, men bærer også preg av tida de er skrevet i. Jerome de Groot påpeker at et iboende trekk ved historisk fiksjon er at det etableres både en kontakt og en kontrast til fortida, «[...] making the past recognisable, but simultaneously authentically unfamiliar» (de Groot 2010, 3). Teori om den historiske romanen har, spesielt i forlengelsen av Georg Lukács' *The Historical Novel* ([1937] 1983), ofte vært opptatt av hvilke funksjoner den historiske perioden teksten henter sin handling fra, har i det litterære universet. Et sentralt spørsmål i min analyse blir i lys av dette hvorvidt de historiske begivenhetene fungerer som et dramatisk bakteppe i Sommerfelts romaner, mens de unge kvinnenes hverdagsliv er hovedsaken, eller om det snarere er omvendt – at storpolitikken er hovedtema, mens karakterene illustrerer dette. Jeg har hatt stor nytte av Hamish Dalleys (2013) ideer om hvordan nærhet og distanse konstrueres narrativt i historiske romaner. Med tanke på at en lesning av Sommerfelts historiske romaner i dag i tillegg tilfører ytterligere en tidsdimensjon, er jeg interessert i å analysere møtepunktet mellom de tre tidsdimensjonene. Hvordan eller i hvilken grad påvirker – eller kompliserer – nåtidskonteksten lesningen av disse bøkene?

Jeg vil legge vekt på hvordan temaer som hverdagsliv, nasjon, krig og kjønn er framstilt, og hvordan framstillingene preges av ideologiske implikasjoner. Disse momentene er sterkt knyttet til tidsaspektene, og vil følgelig

leses ulikt i ulike tidskontekster. Som Brown og St. Clair påpeker, bærer alle tekster i seg ideologier (2005, 30), og de viser blant annet at måten forfattere har skildret for eksempel stereotypier, privilegier, hvem sine perspektiver som formidles, graden av kulturell optimisme, psykologisk kompleksitet med mer har variert i ulike perioder (2005, 27–30). de Groot slår fast at historisk fiksjon som skildrer marginaliserte stemmer er en viktig undersjanger i våre dager (2010, 148). I hvilken grad Sommerfelts historiske romaner – som plasserer samtidas ungjenter i sentrale roller – oppfyller en slik rolle, vil diskuteres mot slutten av dette kapittelet.

Men aller først vil jeg redegjøre for sentrale teoretiske aspekter ved historiske romaner, deriblant noen synspunkter på forholdet mellom historie og fiksjon. Dernest følger en oversikt over handlingen i *Lisbeth* (1941), *Annabeth* (1948) og *Bare en jentunge?* (1952), før analysedelen(e) av kapittelet tar til. Analysen fokuserer på hvordan distanse og nærhet etableres i de litterære verkene, og hvordan dette momentet henger sammen med de nevnte ideologiske aspektene. Det historiske materialets funksjon i det litterære universet bidrar til å plassere romanene i en litteraturhistorisk kontekst så vel som at de gjenspeiler gjennomgående tendenser i Sommerfelts forfatterskap.

## **Teoretisk grunnlag: Den historiske romanen og forholdet mellom historie og fiksjon**

Som Anne Birgitte Rønning gjør rede for, har det vært mange diskusjoner om hvordan man best skal definere historisk fiksjon (1996, 48–53). Hun betegner historiske romaner som i et «grenseland» mellom historieskriving og fiksjon (1996, 2), hvilket nok alltid vil være tilfelle, selv om måten dette forholdet skrives fram på, varierer sterkt. Jerome de Groot presenterer den fine og enkle formuleringen «novels set in the past» (2010, 1).<sup>1</sup> Selv om det åpenbart har eksistert varianter til alle tider, antyder Lukács (1983, 19) at det egentlig ikke fantes noen «ekte» historiske romaner før Walter Scott (1771–1832). Lukács har imidlertid blitt kritisert, blant annet for å ha en for snever definisjon av den historiske romanen (Rønning 1996, 29). Rønning skriver: «Hos mange andre teoretikere [enn Lukács], og vel også i den

1 I hvilken grad det mening å karakterisere så ulike tekster som vil dekkes av slike vide definisjoner som en «sjanger» kan diskuteres, men i og med at jeg har basert meg i så stor grad på de Groots sjangerinndelinger i denne artikkelen, velger jeg å la dette stå uproblematiskert.

gjengse oppfatningen av hva genren er, spiller tidsavstanden mellom forfatter og den fortalte fortid inn som en av flere betydninger av 'historisk'» (1996, 49). Lukács skriver om historiske romaner fra 1600- og 1700-tallet at «[...] the manners depicted are entirely those of the writer's own day» (1983, 19). Om Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) skriver han at «[...] history is likewise treated as mere costumery» (1983, 19). Han oppsummerer at «What is lacking in the so-called historical novel before Sir Walter Scott is precisely the specifically historical, that is, derivation of the individuality of characters from the historical peculiarity of their age» (1983, 19). Begrepet *costumery* bringer assosiasjoner til vår tids såkalte «kostymedramaer», der selve betegnelsen sier noe om viktigheten av nettopp estetikken og omgivelsene. Lukács er opptatt av hvilken funksjon det historiske har i teksten, og om perioden som skildres bærer mest preg av sin egen, eller forfatterens egen tid – altså noen av de grunnleggende spørsmålene dette kapitlet undersøker hos Sommerfelt. Å forholde seg til fortida med vår tids tenkning som utgangspunkt kalles ofte for *presentism* – et begrep blant andre Chandra L. Power (2003) har diskutert i sin studie av anmeldelser av historiske ungdomsromaner. Jeg opplever at graden av *presentism* kan være vanskelig å avgjøre når jeg leser Sommerfelt; når skriver hun bevisst fram et 1800-tallsperspektiv, og når kommer snarere et 1940- og 1950-talls ståsted til uttrykk, som jeg som leser i dag kanskje er dårligere i stand til å se? Som Power viser finnes både «writerly presentism» og «readerly presentism» (2003, 425), så mitt eget perspektiv som leser spiller også inn.

Et annet sentralt teoretisk spørsmål Lukács tar opp, er framstillingen av karakterene i romanen; i hvilken grad, eller snarere *måten* de er individualisert på, sett i forhold til den historiske perioden de er del av. Idealet er å gjøre karakteren klart situert i et samfunn, som en «representant» (Lukács 1983, 47), men som samtidig er individualisert. Igjen er det Walter Scott som trekkes fram som et godt eksempel: «Scott represents simultaneously the historical necessity of this particular individual personality and the individual role which he plays in history» (1983, 47).

Dalley utfordrer det han hevder er en vanlig oppfatning, nemlig at faghistorie er preget av distanse til den historiske tidsperioden, mens historisk fiksjon, derimot, søker å skape en nærhet (2013, 33): «Rather than as an equation in which fiction equals proximity and history equals distance, we need to understand temporality as a kind of topography in which historical novels are structured by uneven relations of distance» (2013, 34). I stedet mener han det er mer komplekst, og at nærhet og avstand i

historiske romaner skapes ved narrative grep, gjennom det han kaller tekstens «temporale system» (2013, 37). Små «bobler» av samtid kan ses i teksten: «Within the historical novel, [...] there is a 'bubble', or space of narrative contingency [...] This bubble might be understood as a space of 'present time' smuggled into the past [...]» (2013, 36). Det at leseren nødvendigvis vet mer om historiens gang enn karakteren, skaper et naturlig lag av avstand, som kan spilles ut på ulike måter (2013, 35). Dalley påpeker i en av sine lesninger effekten av at leseren stiller i en posisjon der man vet hvordan det vil ende: «Our knowledge of where this history will lead places us at a remove from characters that lack our privilege of hindsight» (2013, 41). Selv om Dalley understreker at han verken har utarbeidet en «typologi» eller «list of distancing techniques» (2013, 38), har hans ideer om konstruksjon av nærhet og avstand som narrative grep vært til stor hjelp i de kommende analysene.

Den historiske romanen har gjennomgått en stor utvikling siden 1800-tallet. Alicia Bembem (2024) trekker fram ulike elementer som bidro til framveksten av sjangerens form; blant annet sammenfallet med realismen som litterær periode, utviklingen av historiefaget som akademisk disiplin og populariteten til den gotiske romanen (Bembem 2024). Olga Dysthe skriver at historiske romaner for barn og ungdom hadde en «gullalder» i Norge i mellomkrigstiden (1977, 310), og hun mener det var først fra 1930-tallet at «[...] den historiske barne- og ungdomsromanen skiller seg vesentlig ut fra voksenromaner» (1977, 310). Brown og St. Clair fastslår at den historiske ungdomsromanen sto relativt svakt fram til ca. 1950 (2005, 9), men har hatt en økende popularitet siden ca. 1980-tallet (2005, 18–19). At Sommerfelt skrev historiske romaner i en periode da sjangeren var mindre populær enn i dag, kan være nok et argument for at forfatterskapet fortjener å løftes fram i vår tid.

Et sentralt aspekt ved diskusjoner om den historiske romanen fra postmodernismens gjennombrudd, er en sterkere bevissthet om det subjektive elementet i enhver historiefortelling. de Groot skriver om de mangfoldige måtene postmodernismen har preget den historiske romanen på, og hvordan særlig det eksperimentelle og metafiksjonelle har utviklet seg fra 1960-tallet og framover (2010). Også Bembem (2024) beskriver en utvikling der dagens forfattere legger størst vekt på tolkning, subjektivitet og affektiv opplevelse, uten at det betyr at det faktiske har mistet sin betydning. Melissa Addey betoner likevel så sent som i 2021 at det er en hemsko at historisk fiksjon så ofte blir bedømt ut fra hvor «sant» det som skrives er; at forfattere

er for opptatte av å vise at de har gjort korrekt research (2021, 422), noe som kan tyde på at «fantasifull» historiefremstilling kanskje fremdeles ikke er et helt opplagt grep. Addey argumenterer for å rette oppmerksomheten nettopp mot det fiksjonelle (2021, 422–423); det hun kaller en «playful exploration» (2021, 421). Poenget mitt er ikke å forsøke å koble Sommerfelt til en postmoderne skrivemåte, men tankene om å skrive subjektivt og fantasifullt omkring historiske hendelser er relevante å nevne fordi de er såpass innarbeidete i vår tid at en slik bevissthet er til stede som en del av lesningen, om enn i mindre grad som del av verkene. I tråd med momentene som blant annet Addey (2021, 421) og Bemben (2024) trekker fram, om at det er hva man gjør med det historiske stoffet som er viktig, ser jeg det ikke som et mål at en historisk roman skal være minst mulig fiksjonell, eller å drive en slags «faktasjekk» av handlingen opp mot hvordan ting «virkelig» var. Når det er sagt, er det tydelig at Sommerfelt forholder seg etterrettelig til historiske fakta – samtidig som det er påfallende hvor lite av den historiske konteksten som forklares direkte for leseren. «Historical novels are obsessed with paratexts» skriver de Groot (2010, 63), men det gjelder på ingen måte for Sommerfelt. Likevel er det aldri vanskelig å følge handlingen uten å ha inngående kjennskap til de historiske detaljene. Brown og St. Clair (2005, 28) mener at det å legge handlingen til en bestemt, avgrenset historisk periode, framfor et større sveip, stiller høyere krav til historisk autentisitet og nøyaktighet. Vektlegging av realisme og historiske fakta er, ifølge de Groot, mest vanlig i (mer eller mindre populærlitterære) historiske romaner for menn (2010, 85). Katherine Cooper og Emma Short påpeker at noe av grunnen til at historiske romaner med kvinnelige karakterer har hatt lav status, er at det har vært en antakelse at de er mindre historisk korrekte, i og med at man har antatt at det historiske er mest en ramme, «[...] a plot device adding intrigue and novelty» (2012, 2). Vi ser altså at Sommerfelt vanskelig kan plasseres innenfor en enkelt sjangertradisjon, og hvilke av disse man velger å vektlegge, vil få konsekvenser for lesningene. Det er ikke min hensikt å argumentere for at det finnes klare og skarpe skiller mellom sjangere, men jeg har funnet de Groots omfattende redegjørelser for mangfoldet av undersjangere og tradisjoner som en god hjelp til å belyse enkelte trekk ved romanene. Jeg har valgt å trekke spesielt fram visse elementer fra det han beskriver som populærlitterære historiske sjangere for henholdsvis kvinner og menn, samt krigsromaner, og litt om det han kaller «history from the margins» (2010, 148), altså historier fortalt fra marginaliserte perspektiver. I tillegg trekker jeg inn sjangertrekk fra ungpikerromanen og den realistiske ungdomsromanen.

## ***Lisbeth* (1941), *Annabeth* (1948) og *Bare en jentunge?* (1952): Fengende og komplekse romaner**

*Lisbeth*, den kanskje mest kjente av de tre romanene, har handling fra den svensk-norske krigen i 1808. Hovedpersonen er den 18-årige Lisbeth, som er foreldreløs og har vært pleiedatter hos familien Brændel siden hun var 12. Pleiesøstrene Kirsten og Jeanette, henholdsvis litt eldre og litt yngre enn Lisbeth, fungerer som både venninner og søstre for henne. I tillegg er hun kjæreste med sønnen i huset, Frederik, som i løpet av handlingen må ut i krigen. Jeanette og Kirsten treffer mennene i sitt liv i løpet av de få, dramatiske månedene handlingen strekker seg over, mens Lisbeth selv er en noe uvanlig heltinne, om man skulle følge sjangerkonvensjonene for ungpikéboka: Hun har allerede vært sammen med kjæresten sin i to år når handlingen tar til. *Annabeth* har en lignende handling, men her er handlingen lagt til noen år senere, til skjebneåret i norsk historie, 1814, og begivenhetene rundt Kiel-freden. Også *Annabeth* på 17 er foreldreløs, men faren er død helt nylig, og hun må flytte inn hos slektingene herr og fru Tonning. I denne romanen er plottet mer i tråd med ungpiké-bok-tradisjonen i den forstand at handlingen til en viss grad kretser om hennes valg mellom to potensielle kjærester. *Bare en jentunge?* handler om livet i Christiania<sup>2</sup> under koleraepidemien i 1853. Hovedpersonen Tonia, som fyller 16 i løpet av handlingen, drømmer om å bli skuespiller, en handlingstråd som veves sammen med holdninger til norsk som scenespråk. Tonia tar privattimer hos en eldre, dansk skuespiller hun er sterkt knyttet til, og som dør av kolera. Romanen tar også for seg åpningen av jernbanestrekningen Christiania–Eidsvoll, som får stor innvirkning på hovedkarakteren Tonias familie, i og med at faren eier et vognfirma. Innslag av teaterhistorie er også til stede i *Lisbeth*, der hovedpersonen opptrer i en veldedighetsforestilling til inntekt for krigsinnsatsen.

Ifølge Brown og St. Clair finnes det stor variasjon i sjangere og sjangertrekk innenfor historisk fiksjon for ungdom: «[...] YA fiction often addresses the same issues as contemporary fiction [...] and includes such widely diverse elements as horror, fantasy, romance, and adventure» (2005, 12). Sommerfelt holder seg tydelig innenfor den realistiske tradisjonen, men bøkene har som nevnt trekk både fra den moderne, samfunnsengasjerte ungdomsboka og fra mellomkrigstidas ungpikébøker. Med

2 Sommerfelt bruker stavemåten «Kristiania» i *Lisbeth* og *Annabeth*, og «Christiania» i *Bare en jentunge?*, så min stavemåte følger de respektive bøkene.

«ungpikebøker» mener jeg ikke «lettbent litteratur»; her er jeg på linje med Birkeland, Risa og Vold, som framhever mellomkrigstidas ungpikesebok som en mangfoldig sjanger (2018, 123). *Annabeth* ble imidlertid ikke, i motsetning til de to andre romanene, utgitt som ungdomsroman (se kapittel 1 og 2 i denne antologien), på tross av at hovedpersonen her faktisk er litt yngre enn Lisbeth. *Bare en jentunge?* er den som er klarest markedsført som barne- og ungdomsbok, da det i andre opplag framgår av baksideteksten at den vant prisen som «beste norske pikebok i den store nordiske barne- og ungdomsbok-konkurransen i 1951/52», fulgt av markeringen «P 12-18». Hvorfor *Annabeth*, i motsetning til de to andre, ikke spesifikt er rettet mot ungdomsleseren forblir en spekulasjon, men Karin Beate Vold antyder at dette ikke var Sommerfelts eget valg (se kapittel 2 i denne antologien). Det kan være fordi romanen går litt lenger i å skildre krigens brutalitet, og også er en anelse mer direkte i skildringen av seksuelle følelser. Det som eventuelt ble ansett som for «voksent» innhold på 1940-tallet, er å betrakte som svært forsiktige skildringer lest i dag. Likevel vil jeg si det er vanskelig å peke på vesentlige ulikheter i leserhenvendelsen i de tre romanene.<sup>3</sup>

de Groot trekker fram at den historiske romanen lenge var ansett som en sjanger av kvinner, for kvinner, og at den derfor hadde lav status (2010, 45). Selv mer seriøse historiske romaner rettet mot kvinner har blitt uglesett: «Historical novels for women by women, then, whether romance or more literary, have often been dismissed by literary critics and marginalised by standard accounts» (de Groot, 2010, 67). Cooper og Short tematiserer at tilknytningen til kvinnelige lesere har ført til at sjangeren har blitt forbundet med «traditional feminine concerns, such as love, romance and domestic intrigue» (2012, 2). Dette er i endring i vår samtid, i lys av moderne kjønnsdiskurs og et økt fokus på kvinners historie og kvinnehistorie (2012, 1–3).

Else Breen hevder Sommerfelt gikk «[...] fra underholdningsskribent til seriøs dikter etter krigen» (1988, 27). Denne type skille kan utfordres på generell basis, og Anne Kristin Lande argumenterer også for at det heller ikke nødvendigvis gjelder Sommerfelt (se kapittel 1 i denne antologien). De historiske romanene illustrerer tydelig hvordan hun kombinerer det seriøse og det underholdende. Olga Dysthe nevner *Annabeth* som et eksempel på en roman der det historiske er i bakgrunnen, men klassifiserer den

3 Svein Slettan redegjør for at flere aspekter enn bare utgivers kategorisering kan spille inn når man velger å kalle noe ungdomslitteratur, blant annet alder på karakterene, og de faktiske leserne (2020, 13–17). Sonja Hagemann (1974) nevner ikke *Annabeth* i sin barnelitteraturhistorie, noe en kanskje kan tolke som at hun anser den som en voksenroman, mens den er nevnt i Birkeland, Risa og Vold (2018, 236). Dysthe (1977), har også inkludert den i sin artikkel om historiske barne- og ungdomsromaner, uten å kommentere målgruppe spesielt.

også som en underholdningsroman. Hun skiller mellom to typer historiske ungdomsromaner: de som vil opplyse, og de som vil underholde. I sistnevnte er det historiske en «kryddertilsetjing» (Dysthe 1977, 311) – noe en kan tolke som en variant av det fenomenet Lukács betegnet som «costumery» (1983, 19). Hun nevner *Annabeth* som et eksempel på det siste: «Aimee Sommerfelt har skrive boka *Annabeth*, [...] men her er Haldens brann og beleiring av Fredriksten berre råma kring saga om *Annabeth*» (1977, 311). Hun virker mer velvillig innstilt til *Lisbeth* og *Bare en jentunge?*: Om *Lisbeth* skriver hun at «Det er ei kjærleikssoge som bind denne boka saman, men den gjev samstundes eit bilete av den elendige forfatning det norske forsvar var i, den gongen som ved krigsutbrotet året før boka kom ut» (1977, 316), noe som tyder på at hun mener det personlige og historiske er balansert. Ifølge de Groot er kjennetegn ved den populærlitterære sjangeren «historical romance» at sex og kjærlighet er framtreddende, samt at sjangeren «[...] has often been characterised as empty and conservative, in so far as it seems to sustain the dominant models of social ordering: family, heteronormative relationships ad strictly defined gender roles» (2010, 53). I både *Lisbeth* og *Annabeth* står forelskelse sentralt i handlingen, men måten kjærlighet og forhold er skildret på, faller i liten grad inn under sjangeren de Groot beskriver. Flere har trukket fram det feministiske aspektet i Sommerfelts historiske romaner. Birkeland, Risa og Vold ser en utvikling som kulminerer i *Bare en jentunge?*: «Her er kvinneoppøret som fins, tematisert i de de to tidligere historiske romanene, gjort til hovedtema» (Birkeland, Risa og Vold, 2018, 236). Dysthe (1977, 316) og Hagemann (1974, 148–149) trekker fram det feministiske aspektet i *Lisbeth* og *Bare en jentunge?*, og kjønnsstatistikk er også utgangspunktet for Poulsens (2017) lesning av *Bare en jentunge?*; Poulsen leser romanen som en skildring av kvinnefrigjøring på et individuelt plan, som hun mener skal inspirere leseren (2017, 84–86), et aspekt også Nord vektlegger (1992, 23). Ørjasæter skriver at romanen «[...] bærer et kvinneopprør i seg» (1997, 645). Også Sommerfelt selv har trukket fram kvinneperspektivet i *Bare en jentunge?*, og uttaler i den forbindelse at «Kvindernes frigjørelseskamp har alltid optaget mig» (Gormsen 1979, 74).

Å automatisk karakterisere romaner med kvinnelige karakterer i sentrum som romantikk, kan bety at man selv går i den «fella» å betrakte kvinners historie som mindre seriøst materiale. Det heteronormative kriteriet er nok udiskutabelt til stede, men kjønnsstereotyp er det derimot langt fra: De trange rammene kjønnsnormene setter, problematiseres tydelig i alle de tre historiske romanene. I *Bare en jentunge?* kommer dette fram

allerede i tittelen, med sin antydning om jenters lave status. I framstillingen av Lisbeths kjæreste Frederik har karakteren i tillegg til å være hovedpersone-ns kjæreste, også den funksjonen å representere en sårbar unggutt som blir kastet inn i en skremmende krig. Harald Bache-Wiig (2006) skriver at norsk barnelitteratur utgitt rett etter andre verdenskrig ikke ble brukt «[...] som reservoar for dyrking av gutters og unge menns maskuline heltemot» (Bache-Wiig, 2006, 88). Han omtaler også Sommerfelt i denne sammenheng, og selv om han ikke nevner de historiske romanene, er poengene han trekker fram gjeldende for disse også; at krig framstilles realistisk og uten glorifisering (se også kapittel 2 i denne antologien). Lisbeth ser ikke på Frederik som en uovervinnelig kriger, hun bekymrer seg for ham, og føler seg verken trygg på at han overlever eller takler situasjonen. Et spesielt minneverdig eksempel, er Lisbeths fantasier om bajonetter: «Bajonetter var hennes redsel, hadde alltid vært det. Da hun var liten pleide hun å la fingeren gli langs eggen helt op til spissen, og bare synet fylte henne med fæle syner» (Sommerfelt 1943, 99). Oppveksten har gjort henne godt kjent med våpen og krigføring, og hun har dermed ingen illusjoner: «Hvordan kunne noe menneske renne skarpt stål inn i Frederiks sunde, vakre kropp? Lisbeth lukket øinene. ‘Gud, la ham bli skutt’ sa hun høit» (Sommerfelt 1943, 100). Lisbeth sitter hjemme og kan ikke (på dette tidspunktet) gjøre noe annet enn å bekymre seg, men Frederiks og de andre soldatenes grusomme tilværelse kommer klart fram. Om noen framstilles som egnet for krig, er det Kirsten: «‘Du skulde vært gutt’, pleide kvartermesteren å si. Underforstått: ‘Og Frederik skulde vært pike’» (1943, 15). Også i *Bare en jentunge?* kommer den samme tanken til uttrykk, der storesøsteren mener at broren Peter «[...] kunne vært mer gutt enn han er» (1952, 10). Det tematiseres også her at vold ikke er noe «lettere» for gutter; Peter blir slått av faren, mens søstrene blir straffet på andre måter. Den stadige trusselen om fysisk avstraffelse framstilles som den brutale barnemishandlingen det er, og Peter er tydelig traumatisert. Tonia lider under å se broren bli slått, samtidig som hun opplever farens neglisjering av henne som så vond at hun ønsker at hun også ble slått. Tonias søster Mette setter fingeren på hvor mentalt ødeleggende oppdragelsen de utsettes for, er: «[...] Vet du hva jeg tror, Tonia. At hvis vi falt i vannet, og pappa nektet oss å svømme, så ville vi drukne av bare lydighet» (1952, 47).<sup>4</sup> Man kan kanskje hevde at det er

4 Poulsen kommenterer den samme replikken med fokus på at den andre søsteren, Ninne, her forsvarer faren (2017, 34).

nettopp det handlingen dreier seg om – at Tonia kjemper for å få lov til å «svømme», framfor å drukne som ei lydig jente. Man kan tolke skildringene av barneoppdragelse i romanen som et perspektiv fra tida de er skrevet i, og hevde at de ville ha reflektert annerledes rundt dette i handlingens samtid. Samtidig er det mulig å tenke at reaksjonene barna har på mishandling kan være mer eller mindre universelle.

Som tidligere nevnt, vil jeg hevde at politiske forhold som kvinners rolle i krig er mer enn et bakteppe for handlingen i Sommerfelts romaner. Et eksempel er framstillingen av konflikter mellom deler av den eldre generasjonen, og hovedpersonene. Ifølge Birkeland, Risa og Vold er morsfigurer gjerne framtreddende i ungpikkeboka, både som forbilder, og iblant det motsatte (2018, 123). Hos Sommerfelt finner vi interessante eksempler på begge deler – selv om de alle er nyansert skildret. Fru Brændel mener Lisbeth og Kirsten bør holde seg hjemme framfor å transportere forsyninger til troppene i farlig og ulendt terreng. I *Annabeth* kommenteres det indirekte at noen kvinner mener krigen ikke angår dem, via Annabeths litt oppgitte betraktning om moster Emilie: «Husfreden lå henne varmere om hjertet enn verdensfreden» (Sommerfelt 1948, 49). Gjennom skildringer av hverdagsliv, kommer det altså fram hvordan karakterene er preget av maktstrukturer i samfunnet, og av de historiske begivenhetene som finner sted rundt dem. Kari Telste mfl. (2023) skriver om hvordan man på 1700-tallet antok og forventet at kvinners samtaleemner var mer hverdagslige og triviale enn menns (2023, 183–186). Foreldregenerasjonen til Sommerfelts hovedpersoner var unge på 1700-tallet, og i romanene tematiseres en generasjonsmotsetning angående hva som er passende for kvinner. Annabeth får med tida større forståelse for tantens ståsted da det går opp for henne at tanten aldri har fått sjansen til å ha innflytelse på annet enn ubetydelige ting (Sommerfelt 1948, 158). Voksne kvinners underdanighet er noe Poulsen også har tematisert, spesielt i forhold til Tonias mor i *Bare en jentunge?*, og hun viser det nyanserte i skildringen ved å trekke fram at moren blir mer støttende etter hvert (Poulsen 2017, 40). Poulsen trekker også fram at husmorrollen sto sterkt på 1950-tallet da romanen ble utgitt (2017, 80), og Poulsens poeng er i så måte relevant å nevne i sammenheng med mitt fokus på utgivelsestidspunkt som et av de aktuelle tidsplanene. Også Nord setter tidsaspektene i spill, ved å hevde Sommerfelt forutså framtidens kvinne- og ungdomsopprør: «Kvinnekamp på tenåringsstadiet var noe nytt under Gerhardsen, men

Sommerfelt så framover og visste at forandringen ville komme» (1992, 23). Brown og St. Clair (2005, 11) redegjør for at konflikter mellom karakterer er et grep i historiske romaner som en måte å få fram brytninger i tida på, noe som også har funnet veien til ungdomsromaner: «This conflict is represented vicariously in young adult fiction that has been written as such, usually with reactionary characters pitted against a protagonist who signifies a more progressive element» (2005, 12).

Likevel kan man merke seg at Sommerfelt-romanene tar opp krigens innvirkning på hverdagsliv og enkeltskjebner, samt at det sjelden er fokus på selve krigshandlingene, elementer som Maria Nikolajeva mener er det vanligste i historiske romaner for barn (sitert i de Groot 2010, 88). Hos Sommerfelt er leseren riktignok spart for de mest inngående skildringene av slag, men krigens gru underspilles heller ikke.<sup>5</sup> I passasjen i *Lisbeth* der Kirsten og fenrik Helseth rir gjennom Aurskog rett etter at det har vært trefninger der, skildres utvalgte visuelle detaljer som overlater til fantasien hva som nylig har funnet sted: «Det var ikke vanskelig å se at det hadde vært en hård trefning på disse jordene. Sneen var blodig og nedtråkket og med dype renner etter døde hester som var trukket bort. En svidd lukt av krutt lå enda i luften, og i trærne hang fillete, avskutte grener» (Sommerfelt 1943, 166). Jeanette tjenestegjør som sykepleier ved Frederiksten festning, og skriver i et brev hjem: «Sotten herjer [...]. Soldatene er så usselt klædd at lårene står nakne frem i den hårde kulden, og mange kan for nakenhet ikke gjøre tjeneste. Her samles inn store gaver blandt borgerne både av klær og føde, men en hel hær kan ikke holdes i felt ved godgjørenhet» (Sommerfelt, 1943, 120). Vi får altså også her en andrehandsfortelling, framfor å gå direkte inn i lidelsene. I *Annabeth* får vi derimot en skildring fra lasarettet, der hovedpersonen selv jobber som pleier. Hun blir kastet rett inn i oppgaver, som å assistere når regimentskirurgen skjærer i et betent sår: «Annabeth holdt om den kjempende armen og snudde hodet bort. Det kom ikke en lyd fra den unge gutten som vred seg under kniven. [...] Så matt var han etter skjæringen, at hun måtte løfte hodet hans og støtte ham mens han drakk» (Sommerfelt 1948, 124).

Krigsromaner er den undersjangeren som de Groot (2010, 102) omtaler som sterkest rettet mot menn, altså en populærlitterær variant tilsvarende den historiske kjærlighetsromanen for kvinner, der sentrale sjangertrekk er heroisme, detaljer og historisk korrekthet (de Groot

---

5 Se diskusjoner også i kapittel 2 og 4 i denne antologien.

2010, 78). Han hevder at denne typen romaner oftest er skildret gjennom karakterer som deltar direkte i kamper, og at krigen blir en måte å vise karakterenes heltemot på, samt at detaljene rundt krigføring som kunnskapsområde blir framtrepende (2010, 78–80). Selv om Sommerfelt ikke skildrer slagmarken direkte gjennom førstepersonsperspektiver i verken *Lisbeth* eller *Annabeth*, framstilles korrekt og detaljert kunnskap om krigen både hos forteller og karakterer. Slik sett har romanene også trekk av den «mannlige» historiske romanen, og viser at kvinner er involvert i, og opptatt av, krigens realiteter. Samtidig som hun, i tråd med Bache-Wiigs (2006) analyser, heller ikke henfaller til romantisering av heltemot: Vi får for eksempel kort ta del i fenrik Helseths tanker om det han har vært med på som «[...] et umenneskelig slit uten triumfer» og «mareritt» (Sommerfelt 1943, 166).

## Å skrive det historiske: Gjøre det fjerne nært?

Som Dalley påpeker, er narrative grep i historiske romaner med på å skape et spill av nærhet og distanse (2013, 37). De mange detaljene i Sommerfelts romaner, med hensyn til både storpolitikk og hverdagsliv, skaper en bevissthet om fortid og nåtid ikke bare med tanke på det samfunnshistoriske, men også det antropologiske. Leseren får en klar følelse av lidelse, slit og bekymring på grunn av krigen, i tillegg til levende og realistiske hverdagsskildringer. Hvordan enkeltmennesker tenkte og levde er selvfølgelig nødt til å delvis være spekulasjon – hvilket også er noe av poenget med å skrive nettopp historisk fiksjon, jamfør Addey (2021). Sommerfelts kombinasjon av detaljerte skildringer av hverdagsliv, samtidig som samfunnsforholdene og hendelsene tematiseres, gir imidlertid en stemningsfull følelse av å være til stede i en annen tid. Detaljrikdommen gjør fortida levende på et utpreget *sanselig* vis. Et eksempel er skildringen av en kjøretur midtvinters fra Kongsvinger til Kristiania, med intens kulde, dårlige veier, og utrygghet av mange slag. Man får nesten neglesprett bare av å lese fru Brændels skildring:

Reisen ble enda verre enn hun hadde ventet, en eneste kamp med kulde og gjenstridige koffertene. En gang måtte de gjøre vendereise efter en pleddrem var glidd av lasset. Den falt av på nordsiden av et langt vann med tung sne, og de savnet den

først på sydsiden. En gang forfrøs Jeanette fingrene efter å ha tviholdt på kisten med reiseniste; de måtte holde lang-rast og gni de lysegrønne fingrene hennes med sne. (Sommerfelt 1943, 24)

Små og store hverdagsplager er skildret så leseren kjenner det på kroppen; os fra tranlampene, stanken i bygatene om sommeren, den gjennom-borende trekken, de sølete veiene, det tunge strevet, kulden og mørket om vinteren. Konsekvensene av en detalj som at talglys er dyrt, formidles gjennom Lisbeths perspektiv:

Det blev spart på lys i tante Oles hus, og ikke mer enn i andre hus, kanskje, men det virket slik, fordi alle rum og ganger var så dype og store at skjæret fra et tendt talglys ikke monnet. Det blev bare som et hull i mørket. (1943, 48)

Det formidles hvordan mørket virker på karakteren, både kroppslig og mentalt, hvilket gjør det lett for leseren å identifisere seg med opplevelsen.

Sommerfelts romaner befinner seg innenfor en realistisk ramme, men har ikke desto mindre noen elementer med hensyn til språk, fortellerteknikk og spesielt perspektiv som er mindre tradisjonelle, og som kan tolkes som del av å skape et tidsbilde. Gjennom bruk av enkelte dialektord, og gammeldagse ord, som jeg tror selv en leser på 1940-tallet ikke nødvendigvis kjente til, betones et stilistisk aspekt ved det historiske. Hva er en kjøreslynge, en låspanne, «charpi», og hva betyr «pokulert»? Sommerfelt tar åpenbart leseren sin på alvor, og bryr seg ikke med å forklare et og annet ord og fenomen som kanskje kan framstå som uvant eller ukjent. Dermed antyder også stilen og språket en annen tidsepoke. Språket nok vil framstå som mer gammelmodig for en leser av i dag enn for samtidsleseren, men er likevel tilgjengelig og lett å følge – i likhet med de historiske faktaene historiene bygger på, er de ikke til hindring for forståelsen. Jeg er enig i Hagemanns lesning av stilen i *Bare en jentunge?*, som hun karakteriserer som «enkel og naturlig» (1974, 149). Hun skriver at «Tidskoloritten kommer frem uten at forfatterinnen forsøker seg på en snirklet og sirlig tale» (1974, 149). Det finnes noen helt få metakommentarer i *Bare en jentunge?* og *Lisbeth*, men disse gir snarere et preg av 1800-tallsromaners tydelige fortellerstemme, eventuelt en variant av den barnelitterære direkte leserhenvendelsen (se kapittel 5 og 6 i denne antologien), enn av et (post)modernistisk anstrøk. For eksempel slår fortelleren i innledningsavsnittet til *Bare en jentunge?* fast at «det er rart med det» (Sommerfelt 1952, 7). Denne typen henvendelser kan en tolke som «bobler» av typen Dalley peker på (2013, 36),

i og med at formen situerer fortelleren som mer informert enn karakterene – kanskje tydeliggjøres det at stemmen kommer fra en annen tid.

Nok et element som bidrar til å levendegjøre det historiske, er precise tids- og stedsangivelser, både med hensyn til hverdagsliv og historiske begivenheter. Gjennom et tankereferat i begynnelsen av *Lisbeth* får vi vite at det er den 14. januar 1808 (1943, 8). I *Annabeth* får vi gjengitt brevvekslingen mellom hovedpersonen og broren, der brevene er daterte, som «Frederikshald, 30/12 1814» (1948, 41), «Kristiania 8. april 1814» (1948, 70). I *Bare en jentunge?* informerer fortellerinstansen om at vi begynner «En februar dag for om lag hundre år siden» (1952, 1). Litt senere får vi en mer nøyaktig tidfesting: «Så stanset hun, trakk opp av bordskuffen en dagbok, innviklet i en hvit lommeduk, åpnet den og skrev datoen: 27. februar, 1853» (1952, 13). Stedsangivelsene er også nøyaktige: Tonia bor i Dronningens gate i Christiania, og gatene i Kvadraturen nevnes ettersom hun beveger seg rundt. Særlig ofte kretser Tonia, og handlingen, rundt Bankplassen med Christiania Theater, der Tonia først er ivrig publikummer, og til slutt står på scenen. I *Lisbeth*, når hovedpersonene ankommer Kristiania og ser byen for første gang, beskrives den for leseren med den nyankomnes ivrige blikk (1943, 37–39). Men ikke bare hverdagslivet er skildret detaljert: Det synes også å være korrekt beskrevet hvor og hvordan krigshandlingene virkelig foregikk.

Ifølge Anette Storli Andersen var nettopp teaterscenen svært viktig for nasjonale ideer og forholdet mellom Danmark og Norge på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet (2014), så de mange referansene til teater kan betraktes som del av den nasjonale tematikken. En passasje som illustrerer både teaterets rolle og hvordan handlingen er bygget rundt historiske fakta, er der Lisbeth synger på en tilstelning for å samle inn penger for den norske krigsinnsatsen. Sangen Lisbeth synger får en symbolsk betydning. Den handler om en fattig prest som gir fra seg vadmeststrøyen sin for å hjelpe fedrelandet – noe som også faktisk skjer mot slutten av boka, da en prest gir den skadete fenrik Helseth sin egen jakke så han kan passere som sivilist og ikke bli tatt som krigsfange (Sommerfelt 1943, 169). Tittelen på kapittelet der dette foregår er «Teatret i Grænsheaven». Grændsehaven i Akersgata, Oslos eldste teater, åpnet i 1801 (*Store norske leksikon*, s.v. «Grændsehaven»). Andersen skriver at de dramatiske selskapene i Norge på begynnelsen av 1800-tallet satt opp patriotiske teaterstykker til inntekt for krigsofre (2014, 33), og det framkommer i *Christiania Theaterhistorie* at billettinntektene i Grændsehaven høsten 1808 iblant ble

donert til krigsinnsatsen (Huitfeldt 1876, 465). Dette tyder på at den typen forestilling som skildres i *Lisbeth* også er historisk korrekt.

Et aspekt ved forholdet mellom historie og fiksjon, er hva slags mennesker som kommer til orde. Det er et sentralt poeng i Lukács' beskrivelse av Scotts hovedpersoner at de er vanlige, ikke ekstraordinære (1983, 34–35). Det gjelder også for Sommerfelts historiske romaner. Brown og St. Clair skriver at Scott skapte «[...] the crucial interaction between character and the historical events of the era» (2005, 6), noe som har vedvart som sentralt ved sjangeren, også for ungdom. Nikolajeva har også påpekt at vanlige mennesker som oftest står i sentrum i historiske romaner for barn (sitert i de Groot 2010, 88). Brown og St. Clair siterer forfatteren Kathryn Lasky, som kaller fenomenet der vi får følge vanlige menneskers hverdagsliv midt i historiske begivenheter for «keyhole history» (Brown og St. Clair 2005, 9). Begrepet er langt på vei dekkende for Sommerfelts historiske romaner, selv om karakterene ofte gjør langt mer enn å bare *kikke* på historien. De beveger seg snarere fra en betrakterrolle, til å bli aktive deltakere, et poeng både Dysthe (1977) og Hagemann (1974) også har vært inne på.

Lukács' poeng om vanlige personer i sentrum av handlingen blir også sentralt for Dalleys teori om konstruksjon av tid: Han skriver om Scotts *Waverley* at «The protagonist's public irrelevance forms a kind of membrane around the contingent temporal sphere he occupies, dividing it from documented events» [...]» (2013, 37). En vanlig person har altså ikke direkte innflytelse på hvordan historien vil utvikle seg videre. I nyere tid er dette det vanligste også i historiske romaner for ungdom, ifølge Brown og St. Clair, selv når de vanlige karakterene kommer i kontakt med virkelige historiske personer: «Even when historical figures enter the story, the focus is on the fictional young person» (2013, 9). Slik er det også i Sommerfelts romaner; *hva* som skildres i detalj er mest det som direkte angår de sentrale (fiktive) karakterene, mens fiksjonaliserte historiske personer kun dukker opp i perifere «gjesteopptredener». I *Bare en jentunge?* nevnes Ibsen som en ung dramatiker det er delte meninger om, mens Bjørnson og Welhaven er å finne blant publikum i Christiania Theater. De pekes ut for Tonia av teaterdirektøren, som synes å ta som en selvfølge at hun vet hvem Welhaven er, mens Bjørnson introduseres via sitt «viltre slips»: «'Fint folk her i kveld,' sa han med øyet i kikkullet. 'Forfattere. I første rad sitter Welhaven, og den pene unge mannen til venstre, han med det viltre slipset, heter Bjørnson. Riktignok skriver han slette vers, men forfatter er han likefullt'» (Sommerfelt 1952, 116). To

danske prinser skildres fra den avstanden vanlige folk opplevde dem, men det er også et interessant unntak, der vi i et kort besøk inn i Christian Frederiks hode mens han danser med Annabeth. «Hun er gal, tenkte han. Hun oppfører seg helt besynderlig» (1948, 62). Her er nok hensikten å få fram at Annabeth ikke er vant til hvordan man oppfører seg i fint selskap, samtidig som prinsens møte med Annabeth synes å være skrevet med henblikk på hans personlighet: Ifølge Karsten Alnæs var prinsen var kjent for å være en damenes mann (2014, 37). Det korte innblikket i prinsens tanker, er et eksempel på et særegent fenomen som går igjen: Sporadiske uforutsigbare perspektivskifter, der tankene til bipersoner kommer fram. Dette har som funksjon at vi møter et stort persongalleri og får fram ulike tanker og holdninger, samt at utenfra-perspektivet kaster lys over de sentrale karakterene. Den mest påfallende integreringen av en historisk person, er Envold Falsens (1755–1808).<sup>6</sup> Falsen – far til eidsvollsmannen Christian Magnus Falsen – var embetsmann, jurist, dramatiker og journalist, og begikk selvmord ved drukning i 1808 (Thyness og Mardal, «Envold de Falsen»). Han vil kaste seg i Oslofjorden en kald vinternatt, men Lisbeth stiller seg mellom ham og råken. Senere leser hun at han har druknet seg, hvilket han også gjorde i virkeligheten i året handlingen foregår. Lisbeths redningsaksjon er mer enn bare en dramatisk plottvending. Falsens taler bidrar sterkt til å holde motet og kampviljen hos folk oppe. Dette er historisk korrekt. Alnæs skriver: «I året 1807 til 1808 hadde den skrivende redaktøren [i Budstikken] Envold Falsen, den gang den ledende kraft i den norske regjeringkommisjonen, oppildnet leserne med patosfylte beretninger fra krigen mot Sverige» (2014, 97). Så når leseren, via Lisbeth, vet at han neppe føler verken mot eller optimisme, tilfører det en dimensjon. Lisbeth lurer på om ansvaret ble for mye for ham, og om det er en direkte årsak til selvmordet: «[...] hadde han bare løftet for tungt i denne tiden, orket han ikke være modigere og sterkere enn alle andre?» (Sommerfelt 1943, 147–148). Den biografiske artikkelen i *Store norske leksikon* spekulerer i samme baner som Lisbeth, der det står at «Følelsen av farer og uoverstigelige vanskeligheter på alle kanter, sammen med den store arbeidsbyrden, ble for mye for ham» (Thyness og Mardal, «Envold de Falsen»).

Det blir poengtert i *Lisbeth* at folk sliter med å tro på at krigen kan vinnes, når man mangler alt av utstyr, soldatene sulter og fryser, og det er

6 Navnet skrives noen steder «Envold» andre «Enevold». Sommerfelt bruker «Enevold».

generelt liten militær ekspertise. Dette er i tråd med virkeligheten, som den framstilles hos blant annet Rasmus Glenthøj: «De norske seire [...] fremmede til en viss grad norsk nasjonalpatriotisme og troen på at [man] kunne klare sig selv, men krigen mod Sverige blev i sig selv set som unødvendig, påtvunget og skadelig» (Glenthøj 2012, 80). Det at en historisk roman blir lest som en kommentar til en annen tid enn den den omhandler, har blant annet Rønning tatt opp, med referanse til en diskusjon om Sigrid Undset på 1980-tallet (Rønning 1996, 8–9). Flere har tolket *Lisbeth*, som ble skrevet under andre verdenskrig, som en indirekte kommentar til samtida (Birkeland, Risa og Vold 2018, 152; Dysthe 1977, 316; Hagemann 1974, 148; Nord 1992, 23; Skjønsberg 1995, 126; se også kapittel 1, 2 og 4 i denne antologien). Det er lett å se for seg at slike lesninger var ekstra nærliggende mens Norge var okkupert. Slike tolkninger kan fungere som å «smugle» et element av samtid inn i den historiske teksten, i tråd med Dalleys teori (2013, 36).

Ifølge Birkeland, Risa og Vold hadde mellomkrigstidas ungpikerebøker vekt på «[...] å ta ansvar, holde motet oppe hos seg selv eller andre i motgang, og ikke minst å harmonisere motsetninger og spre glede» (2018, 123). Selv om det finnes klare likhetstrekk, og *Lisbeth* også ble kalt en «ungpikerebok» ved utgivelsen (se kapittel 1 i denne antologien), synes det samtidig klart at Sommerfelts romaner har et mørkere og mer realistisk preg som er mer i tråd med den realistiske ungdomsromanen. Selv om kampen for å holde motet oppe også løftes fram i *Lisbeth*, er det ikke med en udelt optimisme – noe som for eksempel ses i Falsens selvmord eller i Lisbeths bekymring over Frederik. Jeg vil ikke trekke parallellen mellom skildringen av 1800-tallet og 1940-tallet for langt, men det har antakelig spilt en rolle at det ville virke unaturlig med ensidig fokus på glede og optimisme under og rett etter andre verdenskrig, noe Bache-Wiigs (2006) lesninger av norske barnebøker utgitt rett etter krigen også tyder på. Som Dalley påpeker, stiller leseren av historiske romaner i en posisjon der en vet hvordan det vil ende (2013, 35 og 41), men dersom man leser *Lisbeth* som en kommentar til andre verdenskrig i tillegg til som en historisk roman, gjorde jo ikke samtidsleseren det. Slik sett er det kanskje en forskjell på *Lisbeth*, som ble skrevet mens utfallet av krigen fortsatt var usikkert, og de to andre romanene, som ble skrevet etter krigens slutt.

## Nasjonal identitet og intertekstuelle referanser

Nitsa Ben-Ari påpeker i en artikkel om historisk ungdomslitteratur og nasjonal identitet at det ikke er tilfeldig at den historiske romanen vokste fram nettopp på 1800-tallet, samtidig som det var økende interesse for det nasjonale i Europa. Hun bygger på Lukács, men føyer til et perspektiv fra Bernard Lewis, som skiller mellom «universelle» og «nasjonale» historiske romaner (Ben-Ari 1994, 72). Også de Groot skriver om rollen den historiske romanen kan spille i «the articulation of nationhood via the past» (2010, 2). Den historiske sjangerfiksjonen for menn karakteriseres ofte av «[...] a relatively conservative nationalistic narrative», skriver de Groot (2010, 79). Jeg vil i det følgende blant annet utforske hvorvidt kjærlighets- og krigstematikken indirekte kan knyttes til det nasjonale aspektet, spesielt i *Annabeth*.

Som nevnt kan det ha spilt en rolle at bøkene ble skrevet under og rett etter andre verdenskrig, og kanskje kan de de sterke patriotiske følelsene flere av karakterene framviser, også tolkes i lys av dette. Når krigen mot Sverige i 1814 står for døra, gir Annabeths kloke barnepike jomfru Bech følgende sammenligning: «En kan tirre en snild hund til den biter. Svensken har fått glefs før» (1948, 95). Dette «glefset» antar jeg viser til krigen 1808–1809, og knytter dermed også indirekte an til handlingen i *Lisbeth*. En kan kanskje lese en mer udelt oppfatning av at krigen er nødvendig å kjempe i *Annabeth* enn i *Lisbeth*, der soldatenes lidelser vektlegges sterkere. Dette er i tråd med hva Glenthøj skriver om oppfattelsen av 1808-krigen som unødvendig (2012, 80–81), men man kan også undres om det ville vært større sjanse for sensur i 1941 om det nasjonalistiske momentet ble sterkere betont. Der det er klare likhetspunkter mellom *Lisbeth* og *Annabeth*, trekker Hagemann (1974, 148) en parallell mellom *Lisbeth* og *Ung front*, som rent faktisk handler om andre verdenskrig (se omtale i kapittel 2).

De intertekstuelle referansene fungerer også som en del av tidsskildringen som konstrueres i teksten. Både lesningens rolle, og hva de leser, bidrar til å skildre et kulturelt miljø:

For de unge pikene som ble så nøie overvåket av mødre og tanter, var bøker et smutthull ut til friheten. Der hendte alt som ikke hendte i virkeligheten, verken på Kongsvinger eller i Kristiania. Det var ikke mange unge piker som ikke elsket seg til døde i en bok i de tider. (Sommerfelt 1943, 64)

Dette begynner som en fri, indirekte diskurs som like gjerne kan være gjengivelse av Jeanettes tanker, men avsluttes med en av de sporadiske metakommentarene fra fortelleren om at det dreier seg om, «i de tider», som for et øyeblikk tar oss ut av ut av innlevelsen i fiksjonsuniverset, og blir dermed et av eksemplene på hvordan tidsplanene møtes i teksten; her blir leseren – via Jeanette – minnet om at dette er en historie fra en annen tid.

I tillegg veves intertekstualiteten til en viss grad sammen med den nasjonale tematikken. Lisbeths pleiemor fru Brændel er venninne med den verdensvante fru Widding, som leser Madame de Staël og Voltaire, og har møtt Goethe personlig. Fru Widdings forhold til de norske tenåringsjentene kan leses som en mulig allegori over forholdet Danmark-Norge: Hun er monden og interessant, og vennlig på en litt nedlatende måte: «De er søte, tenkte hun, men altfor hjemmegjorte» (Sommerfelt 1943, 25). Hun på sin side vekker på en og samme tid beundring, mindreverdighetsfølelse og motvilje hos jentene. Hun forteller at fru Brændel ikke ble så vel mottatt på Kongsvinger, fordi hun ble ansett for å ha «storbynykker». Den slagferdige Kirsten kommenterer: «Men du vet da hvordan det er på Kongsvinger. Kjedelig selv i selskap. Kortspill i et rum, og husprat i et annet. Ingen har lest Rousseau» (1943, 149). Fru Widding bruker nettopp herr Brændels belesthet som et argument for at han antakelig vil tillate Lisbeth og Frederik å gifte seg, selv om det er «upraktisk». Hun begrunner dette med at «Han har lest Rousseau, kort sagt, han er et moderne menneske» (Sommerfelt 1943, 117).

I *Bare en jentunge?* veves intertekstualiteten og det nasjonale aspektet sammen i forbindelse med Tonias skuespillervirksomhet. Når Tonia betrakter sceneteppet i Christiania Theater, beskrives løven på riksvåpenet som «Norges løve, et magert, forsultent dyr» (Sommerfelt 1952, 19), der den litt stakkarslige løven blir en metonymi for et Norge i ferd med å reise seg. Tonia, som elsker Oehlschlägers tragedier, blir overrasket når Eggers heller ber henne lese opp en Wergeland-fortelling: «fortellingen om Vesle-Hans som gikk til skogen etter ved, hadde så lite med Oehlschlägers helter å gjøre at hun skammet seg for å si det opp» (Sommerfelt 1952, 36). Tonia lærer seg etter hvert å sette pris på Wergeland, om enn Oehlschläger forblir favoritten. Hun slutter å være flau over det «uunnselige» norske, og innser at det kan være like stort som det storslåtte danske. Det er samtidig klart at det norske må utvikle seg, om vi velger å lese Eggers kommentar til Tonia i overført betydning: «Men først må de lære å føre dem! Når nordmenn slipper inn på scenen, får de straks to par føtter som de snubler

i, og fire hender som de ikke har bruk for» (Sommerfelt 1952, 37–38). Helt på slutten står Tonia på scenen og spiller Puck i *En midtsommernattsdrøm*, ikke bare på norsk, men til og med på Christiania-mål! Deler av publikum er sjokkerte og lattermilde: «Hva var dette for slags språk, hverken dansk eller svensk eller bergensk, bare vulgært! Befant man seg i Vika eller i det gamle Grekenland?» (Sommerfelt 1952, 119). Disse beskrivelsene kan ses i sammenheng med datidas debatt om norske skuespillere på scenen, og kobler intertekstualiteten både til det kulturelle tidsbildet og det nasjonale motivet, som går som en rød tråd gjennom alle de tre romanene. På slutten av romanen er ikke Tonia ferdig utdannet, men på god vei, og forestillingen blir en stor suksess – både for «jentungen» og for det norske språket. Hagemann tolker et sammenfall mellom Tonias språklige triumf og den feministiske tematikken, og mener Tonia «[...] blir en gryende liten opprører på kvinnekjønnets vegne» (1974, 149).

## Kvinner og jenters posisjon i krig og fred

Kvinner og jenters stilling i samfunnet er en sterkt tilstedeværende tematikk i alle tre romanene. Som diskutert over griper diskusjoner om sjanger og handling inn i hverandre, da kjærlighetstematikk ofte vurderes som «kvinnelig». Kjærlighet står sentralt i både *Annabeth* og *Lisbeth*, mens Tonia er mer opptatt av teater enn av gutter, og finner sin eneste beiler barnslig og uattraktiv, om enn hyggelig: «Snill var Martin. Men han var meget gladere i mat enn i teater, og det var nok til å gjøre ham umulig i Tonias øyne» (Sommerfelt 1952, 28). Kjærlighetstematikken bidrar til bildet av samfunnet handlingen foregår i. I tillegg er den del av krigstematikken, der menneskelige forhold speiler individets forhold til nasjonen og forholdet mellom nasjoner. Måten krig og kjærlighet er skildret på, knytter igjen an til både hvordan det historiske kommer til uttrykk i tekstene og til det sjangermessige.

De to romanene som foregår i krigstid, viser kvinners spesielt utsatte posisjon i krig. Annabeth blir igjen i Halden for å pleie den skadete jomfru Bech da resten av familien reiser i sikkerhet på landet, og blir forsøkt voldtatt av en tilfeldig inntrenger. Lisbeth vet at hun som kvinne i en militærleir høyst sannsynlig kan bli tatt for å være sexarbeider. Men også uavhengig av krigen kan det være farlig å være jente. For Tonia er det ubehagelig å gå alene hjem fra teaterøvelsene om kvelden: «Og så mørke var kveldene, så mange fulle menn var det som snakket til henne [...]» (Sommerfelt

1952, 101). En eldre major antaster Kirsten på dansegulvet, og hans oppførsel er åpenbart noe alle vet om: «Så sannelig hadde hun ikke fått major Danchertsen til bords, den jenteklineren! Han slo da også alltid ned på de aller yngste» (Sommerfelt 1943, 82). Kirsten føler seg «hjelpeløs», men vet hun er forventet å finne seg i det: «En pinlig dum situasjon hun ikke hadde kunnet komme utav uten å gjøre skandale» (Sommerfelt 1943, 159). Frykten for å bli gammel jomfru handler ikke kun om skam og ensomhet, men som ugifte kvinner ville man i praksis bli uten inntekter til eget livsopphold. De eldre kvinnene i romanene har ofte et mer eller mindre desillusjonert syn på menn og kjærlighet – men står også for mye av den lune humoren som er til stede i bøkene.<sup>7</sup> Jomfru Bech sier til den nyforelskede Annabeth: «Herregunst og flisevarme varer aldri lenge [...]. Det kan en godt lære seg først som sist [...]» (Sommerfelt 1948, 25). Tante Ole kommenterer om herren som skriver at dans skal være for å «vekke muntre, uskyldige følelser», at: «Jeg skal ta gift på at de følelsene dine, far, verken er muntre eller uskyldige» (Sommerfelt 1943, 68). De yngre karakterene har optimismen og romantikken i behold, men forstår også til en viss grad advarslene de får. Annabeth kommenterer: «Hun kjedet seg til døde med alle andre enn den mannen hun aldri ville se for sine øyne mer. Slik var det å bli voksen» (Sommerfelt 1948, 66–67).

Dysthe påpeker at Sommerfelt viser ressursene jentene har, når de får sjansen til å vise dem: «Aimee Sommerfelt legg vekt på å få fram at berre jentene slepp til, greier dei meir enn å vere til stas» (1977, 316). Interessant nok nevner Dysthe kun *Lisbeth* og *Bare en jentunge?* i denne sammenhengen, mens jeg mener dette kommer aller klarest fram i *Annabeth*, der krigen muliggjør hennes frigjøring og selvrealisering. Annabeth beskriver en lengsel etter «å løpe og ride og ro» (Sommerfelt 1948, 41). Som sykepleier får hun endelig handle og bruke evnene sine, og også bevege kroppen sin framfor å være passiv og innestengt, noe hun hater (Sommerfelt 1948, 130). Med dette kommer også selvfølelsen og vissheten om egen styrke. På slutten føler hun seg sterk framfor hjelpetrengende mens hun våker over den sovende Niels: «Han var kommet for å beskytte henne, men det var hun som var våken og beskyttet ham» (Sommerfelt 1948, 142).

I *Annabeth* står hennes forhold til to menn sentralt; det vanlige populærlitterære motsetningsparet sjarmøren og kjernekeren. Den første, nesten

7 For en diskusjon av Sommerfelts humor, se kapittel 5 i denne antologien.

lett objektiviserende, beskrivelsen vi får av løytnant Floor er gjennom Annabeths beundrende blikk:

Efter ham kom adjutanten, en ung mann, så høy at han måtte bøye hodet under dørkarmen da han trådte over terskelen. Begge var reisekledd og væpnet. Adjutanten spente kårdegehenget av og la det raslende på bordet. Skyggen hans falt lang og svær tvers over det hete rommet helt opp på motsatte vegg. Med et sleng av armen kastet han kappen av seg og hengte den over en stol ved ovnen. Annabeth hadde aldri sett en vakrere mann. (Sommerfelt 1948, 17)

Det er *hett* i dette rommet her i mer enn en betydning. Senere, når de ses igjen, framheves nok en gang hvor vakker han er: «Han var enda vakrere enn hun husket ham. Den fargestrålende gallauniformen satt som støpt om ham, hodet bar han like høyt som Christian Frederik [...]» (Sommerfelt 1948, 59). Hva kan den stakkars, uerfarne Annabeth stå imot med, når han da plutselig kysser den nakne skulderen hennes:

Annabeth ga et lite gisp. Det eneste hun følte ved kysset fra den vakre løytnanten var overraskelse og forvirring. Først senere, når hun tenkte tilbake på det, ble det ene kysset til hundre, og de brente henne som ild alle sammen. (Sommerfelt 1948, 24–25)

Den ideelle helt i en populærlitterær kjærlighetsroman, ifølge Janice Radway,<sup>8</sup> er svært maskulin, men god på bunnen, og dessuten lidenskapeilig og suksessrik (1991, 128–131). Løytnant Floor oppfyller bare delvis disse karaktertrekkene. Et av de før nevnte perspektivskiftene kommer inn som en slags fasit, som Annabeth aldri får innsikt i, men der leseren får vite hva løytnanten tenker om sin egen oppførsel i ettertid:

Aldri hadde han oppført seg så plumpt overfor en dame som den kvelden på Hestnes da han i et øyeblikks innskytelse bøyde seg ned og kysset den vakre skulderen som han hadde sittet og sett på hele kvelden. Men den forgåelsen tyngtet ham ikke stort, av erfaring visste han at en mann som forløper seg, blir lettere tilgitt enn en mann som glemmer. (Sommerfelt 1948, 83)

Her etableres et nivå i teksten der leseren blir nødt til å se Annabeths forelskelse som til en viss grad idealisert og naiv. Floor framstilles ikke som en dårlig mann, men er heller ikke spesielt forelsket, og det blir klart at

8 Basert på hennes studie av holdningene til lesere av kjærlighetsromaner.

hun ikke er den første han har flørtet med. Selv om Radways studie gjør det klart at det er tillatelig at en romantisk helt har en seksuell fortid (1991, 130), framstilles avsløringen av Floors lettlivete flørtning mer som en måte å berede grunnen for at leseren forstår at Annabeth heller bør satse på Niels.

Det etableres en kontrast mellom Floor og den fornuftige Niels, som nesten framstilles som et ideal av – om ikke den romantiske helt, så snarere den gode nordmann, noe som antakelig hadde ekstra appell rett etter andre verdenskrig. Uten å trekke dette for langt, kan en tenke seg at Annabeths to menn representerer det mondene opp mot det staute norske. I motsetning til Floor er ikke Niels yrkesmilitær, men medlem av borgerkorpset, der det kommer fram at han blir en uformell lederskikkelse – for øvrig en «helteegenskap», ifølge Radway (1991, 130). Slik kan vi tenke oss en annen mulig kobling mellom de ulike tidslagene, om Niels assosieres med den sivile motstandskampen under andre verdenskrig av leserne. Han framstilles som sindig, men også svært modig og patriotisk, er fra en vanskelig bakgrunn, men ikke redd for autoriteter, som det kommer fram når han utfordrer Annabeths onkel om å gi mer penger til borgerkorpset: «Vi skal nok sparke fra oss. Når bare magistraten gir oss krutt og geværer. Han så utfordrende opp på Tonning som var medlem av magistratet» (Sommerfelt 1948, 48). Den stilige løytnant Floor har noe verdensvant ved seg, som kanskje virker mindre typisk norsk. Annabeth skjønner til slutt at det er jo ikke denne typen egenskaper hun trenger i en mann – og heller ikke i en nasjonal identitet? Dessuten går det gradvis opp for henne at hun har skapt en fantasi, at hun egentlig ikke kjenner ham: «Hun hadde dannet seg et så bestemt bilde av ham, visste så å si hva han ville si og tenke og gjøre i alle situasjoner [...]» (Sommerfelt 1948, 80). Annabeth gjennomgår en modning, etter mønster fra dannelsesromanen, der hun går fra romantiske illusjoner til å bli klar over denne tendensen hos seg selv. Nå hun først hører om prins Christian Fredrik, får hun følgende bilde for seg: «For Annabeths indre blikk ble prisen en blanding av Olav Trygvason og løytnant Floor [...]» (Sommerfelt 1948, 23). Hennes mannsideal begynner altså med en blanding av autoritetsbeundring og seksuell tiltrekning, men slutter i et likeverdig forhold til en person hun *liker* mer enn ser opp til. Dette kan en også tolke i et sjangermessig lys – den positive framstillingen av at Annabeth velger Niels, bidrar til å trekke romanen i retning av det realistiske framfor det romantiske. Dette er også i tråd med hva Bache-Wiig (2006) peker på angående at Sommerfelt ikke forherliger krig. Niels er modig og pliktoppfyllende, men søker ikke beundring. En kan videre tolke

det som at forfatteren inntar noe av den samme lett didaktiske holdningen som de eldre kvinnelige karakterene i tekstene som vil lære de yngre om hva slags menn det lønner seg å satse på her i verden. Det kunne framstå litt forhastet hvordan den henførte 17-åringen plutselig blir så moden. En tenårings heftige følelser kan som kjent endre seg raskt, men den brå utviklingen hennes viser også hvordan alvoret hun stilles overfor når urolighetene bryter ut bidrar til at hun vokser. I likhet med Niels tar hun stort ansvar, noe som understreker det likestilte – både mellom dem og mellom kjønnene. Det er en kontrast mellom hvordan Annabeth i begynnelsen passivt lar seg kysse av Floor, til hvordan hun på slutten selv er den aktive, og kysser Niels mens han sover: «Ganske lett kysset hun ham på pannen, tinningen, kinnet. Snart ble hun modigere, snakket til ham, sendte en strøm av små ømme ord ut over det sovende hodet» (Sommefelt 1948, 144). Niels representerer et modnere og mer verdig kjærlighetsobjekt for Annabeth. Om man vektlegger hans egenskaper som en modig sivilist og en «god nordmann», kan en også tolke det som slags sammensmelting mellom kjærlighetshistorien og den nasjonale tematikken. Et slags didaktisk anstrøk kan dermed sies å være til stede, selv om det ikke er påtrengende.<sup>9</sup>

## Avsluttende refleksjoner: En historisk roman fra en annen tid

De ulike tidsplanene som er i spill, kan leses inn i mange aspekter av tekstene. Sommerfelt var på mange måter moderne for sin tid, selv om man naturlig nok også kan finne enkelte trekk som i dag virker daterte. En passasje som trer fram i så henseende, er der Annabeth blir overfalt. I framstillingen gjøres et poeng ut av at inntrengerer er «tater», og det fokuseres i den forbindelse på utseendet hans. Riktignok er perspektivet Annabeths, ikke fortellerens, og man kan dermed tilskrive den rasialiserte skildringen at det er ei redd jente som får aktivert alle sine fordommer – fordommer som det også kanskje er realistisk å anta at fantes i enda større grad i 1814 enn i 1948. Som Solvor Mjøberg Lauritzen (2023) har vist, har det både før og nå

9 I tråd med Poulsens lesning av *Bare en jentunge?*, som hun mener bærer preg av å ville formidle holdninger om likestilling (2017, 84). Nord tolker det som at romanen «[...] oppfordrer fjorten-femtenåringer til å gjøre opprør, til å gå mot strømmen» (1992, 23).

eksistert en rekke stereotypier knyttet til rom og romani i Norge (se også kapittel 9 i denne antologien). Vi balanserer altså på en fin linje mellom å skildre på den ene siden holdninger som fantes i samfunnet, samt redselen Annabeth naturlig nok opplever, og på den andre siden det sterke fokuset på etnisitet, der overfallsmannen gjennomgående omtales som «tateren». Annabeth opplever ham som truende, men det at han er romani, ikke bare en fremmed mann, synes å gjøre henne ekstra redd straks han kommer inn:

Annabeth så straks at det var en tater. Hun satt på kne på gulvet og så opp på ham, ville si noe, men hjertet banket så tungt at hun ikke fikk stemmen til. Det var som om huset var sprunget lekk, og alle verdens ukjente, ubestemmelige mennesker lekket inn til henne [...]. (Sommerfelt 1948, 116)

Ettersom situasjonen antyder seksuell vold, kan man lese det som en skildring av at Annabeths sanser er intenst oppmerksomme på hans fysiske framtoning. Samtidig er det nok lite trolig at koblingen mellom Annabeths reaksjon og mannens etniske tilhørighet ville vært like sterkt framhevet i en tekst skrevet i dag, med mindre noe av poenget var å tematisere det. Overfallsmannen betegnes som «skjegget», «barbent», luktet «brennevin og svette», hadde «hvite tenner i det svarte skjegget», «håret bryst», «søtaktig lukt av munnen» (116–117). Hånden hans, som Annabeth ved å bite opplever som «ru og salt» (117), kontrasteres med hendene til feltskjæren, som kommer inn og får overfallsmannen til å rømme, som stryker henne over kinnet med en hånd som hun betegner som «kamferluktende» (119). At et ikke-seksualisert kjærtegn fra en faderlig mann oppleves som kjærkomment etter et skremmende overfall, framstår som forståelig. Det potensielt problematiske er altså ikke *at* hun føler avsky, men hvordan koblingen mellom mannens oppførsel, utseende og etnisitet forblir utematisert i teksten. Samtidig kan man også tolke episoden som et eksempel på at Sommerfelt ikke undervurderer leseren, men tvert imot forventer at man bruker sin kritiske sans til å forstå at en tross alt realistisk skildring av vanlige holdninger på 1800-tallet ikke er det samme som å *fremme* de samme holdningene. Å vise at en sympatisk skildret hovedperson også kan ha fordommer, kan leses som et ledd i å gjøre karakterframstillingen mer utfordrende og sammensatt, framfor å legge til rette for en friksjonsfri identifikasjon hos leseren.

Som diskutert, er altså framstillingen av en bestemt historisk periode preget av sin egen samtid, og som Brown og St. Clair påpeker, er ideologien

i teksten også med å forme leserens forståelse av fortida (2005, 30). Power hevder at når man diskuterer *presentism* er det oftest et spørsmål om ideologi (2003, 436–437). I hvilken grad passer så Sommerfelts historiske romaner inn i et ideologisk landskap der ulike tidsplan møtes? Hva slags tankesett er karakterene utstyrt med, og kan de sies å være «representanter», i tråd med Lukács' (1983, 47) teori? Her spiller det inn at romanene ikke passer klart inn i én bestemt sjangerkategori; hvordan karakterene speiler sin egen samtid, blir delvis et spørsmål om hvilket perspektiv en vektlegger. De kvinnelige karakterene er i sentrum av handlingen, og det er deres perspektiv vi presenteres for. Deres erfaringer som et undertrykt kjønn får relativt stor plass i alle tre romanene. Karakterene er dessuten unge og umyndige, og to av dem i tillegg foreldreløse – det siste en kjent barnelitterær trope. Å være hjem- eller foreldreløs er også et vanlig trekk ved ungpikéboksjangeren (Birkeland, Risa og Vold 2018, 123), og jentene har åpenbart minimalt med formell makt og innflytelse. Likevel vises det tydelig at de bruker sitt engasjement og sin handlekraft der de kan. Romantikk står sentralt i handlingen, men blir også del av samfunnsdebatten – uten at det spares på følelsene av den grunn.

Samtidig er det også momenter som gjør bildet sammensatt. Karakterene er relativt økonomisk og sosialt privilegerte. Hagemann tolker i *Lisbeth* «[...] en stemning av angst på bunnen og fest på overflaten» (1974, 148), en kanskje noe unyansert framstilling, men det stemmer utvilsomt, som også Dysthe framhever, at «Miljøskildringa her er frå dei 'kondisjonerte' klassane [...]» (1977, 316). Selv om de, som alle andre, er preget av de dårlige tidene, skildres den rå nøden og sulten kun fra tilskuerperspektiv. De fattige får sjelden noen sentral plass. Et viktig unntak er jomfru Bech, som framstår som en slags morsfigur for Annabeth. Tjenestejentene i Tonias hjem beskrives som ubetydelige skikkelser: «Ane og Ingeborg var tvilling-søstre fra Numedal, og de tasset om bordet i ullsokker uten å mæle et ord» (Sommerfelt 1952, 19). At slike karakterers perspektiv ikke kommer mer fram, viser at romanene ikke helt kan kalles «history from the margins», for å vise til de Groots (2010, 148) begrep. For å nyansere det interseksjonelle bildet ytterligere, tilhører hovedkarakterene den normative majoritetsbefolkningen, og er ikke ofre for direkte diskriminering. På den andre siden er karakterene, i kraft av å være norske, i ett henseende minorisert, gitt Norges kolonistatus i tida romanenes handling foregår i. Her kan en kanskje også hevde at det daterte til en viss grad kommer til syne: Det elementet som de Groot (2010, 79) kaller for konservativ nasjonalisme, ville til en

viss grad kunne sies å være til stede hvis bøkene var skrevet i dag. Blikket på Norge som under angrep og underlegent, var mer aktuelt både på 1800-tallet og på 1940-tallet enn i dag, noe som gjør at karakterenes nasjonalisme får andre konnotasjoner og betydninger enn i dag, som Norge er et rikt og selvstendig land.

Romanene framstår i dag både som moderne og av en annen tid. De beskriver universelle menneskelige forhold, samtidig som de er tett på de historiske begivenhetene de skildrer. Sommerfelt gir en balansert framstilling av enkeltmenneskets plass i de historiske hendelsene, og spesielt av hvordan politikk og hverdagsliv påvirker hverandre. Krigens ødeleggende inngripen i menneskers liv var opplagt for lesere på 1940-tallet, men minner oss på at krig ikke bare er et fortidig fenomen. de Groot påpeker at det å trekke fram historiske romaner fra tidligere tider, skrevet av kvinner, har blitt en del av det å løfte fram det marginaliserte fra fortida (2010, 156). Slik sett er prosjektet med å løfte fram Sommerfelt i 2025, som en delvis glemte stemme fra fortida, også en del av de tre tidsplanene i spill. Fortida er slett ikke så fjern når vi bare kommer den i møte.

## Om forfatteren

**Silje Hernæs Linhart** er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Hennes faglige interesser inkluderer lesing og litteraturformidling, barne- og ungdomslitteratur, litteraturhistorie, affektteori samt litteratur og kjønn.

## Referanser

- Addey, Melissa. 2021. Beyond 'is it true?': The 'playframe' in historical fiction. *New Writing* 18 (4): 421–433.
- Alnæs, Karsten. 2014. *1814. Miraklenes år*. Oslo: Schibsted.
- Andersen, Anette Storli. 2014. «Forestillinger om det norske på dansk-norske teaterscener 1788–1814 – og deres betydning i grunnlovsarbeidet i 1814». *Arr. Idéhistorisk tidsskrift* 26 (1): 27–39.
- Bache-Wiig, Harald. 2006. «Slutten på et gutteideal? Krigens som motiv i noen bøker for barn og unge». I *På terskelen: Artikler om nordisk barne- og ungdomslitteratur. Festskrift til Åsfrid Svensen*, redigert av Harald Bache-Wiig. Oslo: Novus.
- Bemben, Alicia. 2014. Historical fiction: From historical accuracy to prosthetic memory. *Neohelicon* 51: 207–222. <https://doi.org/10.1007/s11059-024-00740-1>
- Ben-Ari, Nitsa. 1994. The historical novel for youth: in search of national identity via the adaption of a new genre. I *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess*, redigert av Hans-Heino Ewers, Gjertrud Lehnert og Emer O'Sullivan. Stuttgart: J. B. Metzler.

- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Breen, Else. 1988. *Slik skrev de: Verdi og virkelighet i barnebøker 1968–1983*. Oslo: Aschehoug.
- Brown, Joanne og Nancy St. Clair. 2005. *The Distant Mirror: Reflections on Young Adult Historical Fiction*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Cooper, Katherine og Emma Short. 2012. Introduction: Histories and heroines: The female figure in contemporary historical fiction. I *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, redigert av Katherine Cooper og Emma Short. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137283382>.
- Dalley, Hamish. 2013. Temporal Systems in Representations of the Past: Distance, Freedom and Irony in Historical Fiction. I *Reading Historical Fiction: The Revenant and Remembered Past*, redigert av Kate Mitchell og Nicola Parsons. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- de Groot, Jerome. 2010. *The Historical Novel*. Florence: Routledge.
- Dysthe, Olga. 1977. «Utviklinga av den historiske romanen for barn og ungdom i Norge». *Edda* (6): 307–317.
- Glenthøj, Rasmus. 2012. *Skilsmissen: Dansk og norsk identitet før og etter 1814*, 2. utg. Syddansk universitetsforlag.
- Gormsen, Jakob. 1979. *Elleve nordiske børnebogsforfattere*. København: Gyldendal.
- Hagemann, Sonja. 1974. *Barnelitteratur i Norge 1914–1970*. Oslo: Aschehoug.
- Huitfeldt, H.J. 1876. *Christiania Theaterhistorie*. Gyldendal.
- Lauritzen, Solvor Mjøberg. 2023. «Antisiganisme i Norge.» *Norsk sosiologisk tidsskrift* 7 (1): 23–40. <https://doi.org/10.18261/nost.7.1.3>.
- Lukács, Georg. 1983. *The Historical Novel*. Oversatt av Hanna Mitchell og Stanley Mitchell. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Nord, Ragnar. 1992. «Aimée Sommerfelt inn i skoleverket!». *Skoleforum* 91. Poulsen, Henriette Korsand. 2017. «... Vi har da oppnådd noe på den tiden», sa Åsta. *En komparativ analyse av kjønnsoverskridende jenter i tre ungdomsbøker*. Masteroppgave, Universitetet i Stavanger. <http://hdl.handle.net/11250/2447300>
- Power, Chandra L. 2003. Challenging the Pluralism of Our Past: Presentism and the Selective Tradition in Historical Fiction Written for Young People. *Research in the Teaching of English* 37 (4): 425–466.
- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rønning, Anne Birgitte. 1996. *Historiens diskurser: Historiske romaner mellom fiksjon og historieskriving*. Universitetsforlaget.
- Skjønsberg, Kari. 1995. Okkupasjonstiden og norsk barnelitteratur. I *Nazismen og norsk litteratur*, redigert av Bjarte Birkeland, Stein Ugelvik Larsen, Leif Longum og Atle Kittang, 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Slettan, Svein. 2020. Introduksjon: Om ungdomslitteratur. I *Ungdomslitteratur: Ei innføring*, redigert av Svein Slettan. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Sommerfelt, Aimée. 1943. *Lisbeth*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1948. *Annabeth*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1952. *Bare en jentunge?* Oslo: Tiden.
- Store norske leksikon*, s.v. «Grændsehaven», lest 24. august 2024, <https://snl.no/Grændsehaven>
- Telste, Kari (red.). 2023. *Tidsrom 1600–1914. Fortellinger om da Norge ble moderne*. Oslo: Press.
- Thyness, Paul og Magnus A. Mardal. «Envold de Falsen». I *Store norske leksikon*, lest 22. februar 2025, [https://snl.no/Envold\\_de\\_Falsen](https://snl.no/Envold_de_Falsen)
- Ørjasæter, Tordis. 1997. «Den norske barnelitteraturen fram til 1980». I *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen: B2: Inn i medietsalderen: 1965–1980*, redigert av Øystein Rottem. Oslo: Cappelen.



## KAPITTEL 4

# Tale og taushet når temaet er Holocaust: Etikk og estetikk i *Miriam* av Aimée Sommerfelt (1950 og 1960) og *Nærmere høst* av Marianne Kaurin (2012)

Kjersti Lersbryggen Mørk Norsk barnebokinstitutt

**Abstract:** Norwegian Holocaust novels for children and young adults are rare due to the challenge of aligning hopeful plots with the grim realities of genocide. *Miriam* by Aimée Sommerfelt (1950, 1960) and *Nærmere høst* [Almost Autumn] by Marianne Kaurin (2012) are notable exceptions. This chapter examines the ethical and aesthetic portrayal of the Holocaust in these novels through close readings of key passages and by contextualizing them within Holocaust research and testimony literature. It also discusses the intersection of children's literature and testimonial literature, which traditionally seem incompatible. Sommerfelt's novel features an omniscient narrator with a didactic role, explicitly condemning anti-Semitism, prejudice, and racism, while the harsh realities of the Holocaust are only hinted at. In contrast, Kaurin's novel lacks a didactic narrator and instead presents the story through various characters' perspectives, including survivors, victims, Nazi collaborators and a resistance fighter. *Miriam*, a unique testimony of its time, demonstrates a passionate commitment to bearing witness on behalf of the Jewish victims of the Holocaust. *Nærmere høst* revisits the history of the Holocaust over 60 years later, presenting the grim realities that were previously taboo for young readers. Both Holocaust novels balance an ethically challenging theme with hope, realism, and respect.

**Keywords:** the Norwegian Holocaust, testimony, young adult fiction, childhood, protect vs expose

Sitering: Mørk, K. L. (2025). Tale og taushet når temaet er Holocaust: Etikk og estetikk i *Miriam* av Aimée Sommerfelt (1950 og 1960) og *Nærmere høst* av Marianne Kaurin (2012). I M. Brovold, S. H. Linhart & I.-K. L. Vie (Red.), *Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner* (Kap. 4, s. 71–95). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/cdf.262.ch4>  
License: CC-BY 4.0

## Innledning<sup>1</sup>

Norske Holocaust-romaner for barn og unge er et sjeldent fenomen (Mørk 2017, 177). Barnelitteraturens<sup>2</sup> sterke krav til et håpefullt plott er trolig blitt oppfattet som uforenelig med folkemordets grufulle realiteter. Over en million jødiske barn ble drept under Holocaust (Bak 2010, 43; Lothe 2013, 20), og blant de 86 jødiske barna som ble deportert fra Norge var det *ingen* som overlevde (Bruland 2008, 35; Lothe 2013, 11). *Miriam* av Aimée Sommerfelt (1950 og 1960) og *Nærmere høst* av Marianne Kaurin (2012) er to usedvanlige romaner som forteller om Holocaust på vegne av og til unge mennesker. *Miriam* må betegnes som et pionerverk, utgitt få år etter andre verdenskrig, lenge før Holocaust ble ansett som et passende tema i barnelitteraturen. *Nærmere høst*, som ble utgitt over 60 år senere, aktualiserer historien om Holocaust. Disse Holocaust-romanene deler noen sentrale fortellegrep. Ei ung jødisk jente, bosatt i Oslo med familien, står i sentrum for begge fortellingene. Samtidig er det noen markante forskjeller i verkene som synes å representere et perspektivskift i barnelitteraturen: Beskyttelse av barneleseren er erstattet med eksponering ved mer eksplisitte skildringer av overgrep og ondskap.

I dette kapittelet vil jeg drøfte den etiske og estetiske framstillingen av nazistenes folkemord i romanene til Sommerfelt og Kaurin.<sup>3</sup> Holocaust betegner mord på mennesker i et omfang, i et system og med metoder som er svært utfordrende for den menneskelige erkjennelse. Hvilke fortellegrep blir brukt for å formidle (det norske) Holocaust til nettopp unge lesere? Analysen henter perspektiver fra vitnesbyrdlitteraturen (Agamben 2002; Felman og Laub 1992; Lothe, Suleiman og Phelan 2012), der forholdet mellom tale og taushet står sentralt. Både *Miriam* og *Nærmere høst* understreker vitnesbyrdets etiske imperativ: Vi må fortelle om urett og kjempe for fred, likeverd og medmenneskelighet. Budskapet i romanene til Sommerfelt og Kaurin er stadig aktuelt, dessverre, men verkene demonstrerer også

1 Jeg bruker stor forbokstav i ordet Holocaust i respekt for ofrene etter nazistenes folkemord. Språklig er dette også praksis ved HL-senteret og i Store norske leksikon. Språkrådet angir at ordet skal skrives med liten forbokstav under henvisning til generelle retningslinjer for navn på historiske hendelser, men jeg ønsker på denne måten å markere det særegne ved Holocaust.

2 Barnelitteratur er i dette kapittelet en samlebetegnelse for litteratur primært utgitt for barn og unge i alderen 0–18 år.

3 Dette kapittelet bygger på og er en videreutvikling av kapittelet «Voices from a Void: The Holocaust in Norwegian Children' Literature», publisert i antologien *Translating Holocaust Lives*, redigert av Jean Boase-Beier, Peter Davies, Andrea Hammel og Marion Winters. Antologien ble publisert på Bloomsbury i 2017. I dette engelskspråklige kapittelet skriver jeg også om Tor Fretheims Emil Alm-trilogi (1992, 1994, 1996), i tillegg til Sommerfelts *Miriam* og Kaurins *Nærmere høst*.

litteraturens styrke som grunnlag for opplevelse og refleksjon over etiske og eksistensielle spørsmål.

I sentrum for drøftingen i dette kapittelet står nærlesing av anslag og avslutning i *Miriam* og *Nærmere høst*. Etter min oppfatning uttrykker disse tekstpassasjene verkenes særegne fortellegrep i konsentrert form. Dette muliggjør detaljerte sammenligninger av verkenes skildring av Holocaust, der fortelleren og den implisitte leseren står sentralt. Før analysen vil jeg imidlertid kort presentere romanenes forfatter, handling og sjangertilhørighet. I tillegg vil jeg kommentere aktuelle perspektiver og problemstillinger fra Holocaust-forskning og vitnesbyrdlitteratur som grunnlag for drøftingen av Holocaust i primærverkene.

## **Aimée Sommerfelt og *Miriam* (1950 og 1960)**

Forfatterskapet til Aimée Sommerfelt (1892–1975) er presentert i de to foregående kapitlene i denne antologien. Her vil jeg derfor nøye meg med å kommentere nazismen som tema i hennes romaner for barn og unge. Foruten *Miriam* (1950 og 1960) skrev Sommerfelt om nazismen i den historiske romanen *Lisbeth* (1941) og i kollektivromanen *Ung front* (1945). *Lisbeth* handler tilsynelatende om den svensk-norske krigen (1807–1808), men inneholder skjult kritikk av nazismen (Skjønberg, 1995, 126). *Ung front* skildrer unge menneskers opplevelser under den andre verdenskrig, som frontkjemperen Egil og Ruth, hans jødiske kjæreste, som blir deportert.

Sommerfelts familie deltok i motstandsbevegelsen under den andre verdenskrig (Birkeland, Risa og Vold 2018, 237). Hun hadde altså førstehånds erfaring med nazismen i Norge. Bøkene hun skrev under og rett etter krigen inneholder implisitte og eksplisitte budskap om nazismens angrep på menneskeverdets ukrenkelighet. Slik framstår Sommerfelt som en tydelig og tydelig stemme om Holocaust, rettet mot den yngre generasjonen, formodentlig basert på et ønske om at vi må ta lærdom av denne historien.

Førsteutgaven av *Miriam* ble utgitt i 1950. Ti år senere kom det en ny utgave av romanen der Sommerfelt hadde skrevet om avslutningen. Handlingen i begge utgavene av *Miriam* (1950 og 1960) er ellers i stor grad identiske. Endringen i romanens avslutning er til gjengjeld av stor betydning for et sentralt spørsmål i dette kapittelet: Hvordan kan Holocaust framstilles for barn og unge? *Miriam* er fortellingen om den 16-årige jødiske jenta Miriam Fränkel som bor i Oslo sammen med pappa, lillebror Ole Jacob og storesøster Agda. Georg, som er forlovet med Agda, er også

en del av familien. Familien Frænkel blir tvunget til å forlate hjemmet sitt av nazistene, og huset blir overtatt av en annen familie. De nye beboerne har en datter, Hanne, som er på Miriams alder, og de to jentene blir venner. Miriams kjæreste, motstandsmannen Bård, hjelper Miriam, Ole Jacob og pappa å flykte rett før arrestasjonene av de norske jødene iverksettes. Nazistene tar imidlertid pappa til fange rett før de når den svenske grensen. Mens Miriam og Ole Jacob kommer seg i sikkerhet på svensk side av grensen, blir pappa, Agda og Georg deporterte til en konsentrasjonsleir. I førsteutgaven overlever pappa (Sommerfelt 1950, 132), mens han i andreutgaven møter den samme skjebnen som Agda, Georg og flertallet av jødene som ble deporterte fra Norge (Sommerfelt, 1960, 108, 126).

Sjangermessig er det åpenbare paralleller mellom *Miriam* og ungpikéboka, en populær sjanger i mellomkrigstida. Ungpikéboka hadde røtter i opplysningstidas eksempehistorier og dannelsesromanen, ifølge *Norsk barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa og Vold 2018, 122). Romantikk og spenning står sentralt innenfor sjangeren, men heltinnen er gjerne dydig framstilt, med egenskaper som ærlighet, flittighet, ansvarlighet og etter hvert også oppfinnsomhet (ibid. 123). Selv om Sommerfelt skrev romanen inn i en sjanger som i utgangspunktet hadde lav status (ibid. 139), viser resepsjonen av *Miriam* at romanen nettopp ble anerkjent på grunn av kombinasjonen av ungpikébookas fortellegrep og en tydelig etisk norm og stiltingen mot fordommer og antisemittisme (Brovold 2021, 161). Romanen fikk dessuten andreplass i Kirke- og undervisningsdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur i 1950 (Birkeland, Risa og Vold 2018, 237).

## **Marianne Kaurin og *Nærmere høst* (2012)**

Marianne Kaurin (1974–), lærer, redaktør og forfatter, debuterte med ungdomsromanen *Nærmere høst* i 2012. For boka vant hun både Kulturdepartementets debutantpris og Uprisen – årets ungdomsbok. Ifølge Aschehoug er *Nærmere høst* kommet i åtte opplag per mars 2025, og boka er oversatt til dansk, engelsk og tysk. I utgangspunktet har Kaurin ingen personlige erfaringer med krigen, da hun ble født over 30 år etter at andre verdenskrig brøt ut. Hun vokste imidlertid opp med bestemorens historier fra krigen. I tillegg til sitt eget virke som jordmor under krigen, da hun blant annet fikk tyn for å ta imot såkalte «tyskerunger», fortalte bestemoren om ektemannen, som var krigsseiler. Kaurins bestefar, som var maskinist på skipet Madrono, satt i den japanske konsentrasjonsleiren Omori i

nærmere tre år (Ottosen 2005, 324). Bestefaren hadde en rekke symptomer på traumatisering, men han snakket sjelden om sine opplevelser i Omori (Kaurin 2015).

Der Sommerfelt bygget sin roman på relativt ferske og førstehånds erfaringer fra krigen, er utgangspunktet for Kaurins roman et stort antall historier, både faktiske og fiktive. *Nærmere høst* er særlig inspirert av *Det angår også deg* av Herman Sachnowitz (1976) og *Boktyven* av Markus Zusak (2006) (Kaurin 2015). Mange norske elever leste tidsvitneskildringen til Sachnowitz på 1980-tallet, og historien gjorde et sterkt inntrykk på Kaurin. Da hun mange år senere leste *Boktyven*, oppsto ideen om å skrive en roman om det norske Holocaust. På grunn av temaets etiske alvor har det vært viktig for Kaurin å unngå spekulasjoner og overdramatisering. For å sikre at romanen skulle være så historisk korrekt som mulig, leste forfatteren aviser, tidsvitneskildringer og historiske verk om perioden (ibid.). *Nærmere høst* inneholder mange historiske kjensgjerninger fra det norske Holocaust, som den antisemittiske lovgivningen og registreringen, angrepene på jødiske butikker og hjem, foruten arrestasjonene og deportasjonene foretatt av statspolitiet med hjelp fra blant andre norske drosjesjåfører. Kaurin vitner altså om Holocaust på bakgrunn andres fortellinger, fortalt av familiemedlemmer, tidsvitner og forfattere av skjønnlitteratur, biografi og sakprosa. På bakgrunn av research i et stort og variert kildemateriale bidrar hun til at det kulturelle minnet om Holocaust formidles til nye generasjoner, ut fra vår tids forståelse av hva barn og barnelitteratur er og kan være.

*Nærmere høst* er fortellingen om den jødiske familien Stern, som bor i Oslo under den andre verdenskrig. Hovedpersonen er den 16-årige Ilse, som unngår å bli tatt av nazistene fordi hun etter en krangel med mor er dratt på en spontan skitur og overnatting i Maridalen med kjæresten Hermann. Mor, storesøster Sonja og lillesøster Miriam blir derimot arresterte og kjørt til havna i Oslo. Der møter de Isak, Ilses far, som ble arrestert en måned tidligere. Ilses familie blir deportert med skipet Donau. Ved ankomsten til Auschwitz blir hennes mor og søstre sendt rett i gasskammeret. Faren overlever seleksjonen, men må leve og arbeide i leiren under umenneskelige forhold. Ilse overlever ved å flykte til Sverige ved hjelp av Hermann og hans kontakter i motstandsbevegelsen.

Det autentiske tidsbildet og skildringen av det norske Holocaust gjør *Nærmere høst* først og fremst til en historisk roman. Ungpikeboka er imidlertid også en sjanger som delvis gjenspeiles i stil og innhold i Kaurins roman. Forelskelsesmotivet er formidlet i en dannet og respektabel form.

Samtidig bryter skildringen av gasskammerets og leirlivets grusomheter med ungpikébokas romantiske hovedintrige. Holocaust blir også skildret i dempet tone, uten utbrodert dramatik. Den knappe stilen, vektlegging av det usagte og en gjennomgående bruk av naturmetaforer gir Kaurins roman en sterk poetisk karakter.

## (Det norske) Holocaust

Holocaust er en betegnelse på det statsfinansierte, industrialiserte masse-mordet på de europeiske jødene i nazistenes konsentrasjonsleirer. Jødene var hovedmålet for nazistenes utrydningspolitikk – betegnet med eufemismen «Endlösung der Judenfrage» (Bruland 2008, 7; Hilberg 2003, 421) – men også politiske motstandere, krigsfanger, sinti og rom, Jehovas vitner, homofile og folk med nedsatt funksjonsevne var ofre i nazistenes folkemord (Lothe 2013, 23). Holocaust-ofrene inkluderer også mennesker som ble drept på Østfronten under nazistenes angrep på Sovjetunionen.

Det norske Holocaust er historien om skjebnene til de 772 deporterte jødene fra Norge, av en jødisk befolkning på omtrent 2100 personer (Bruland 2008, 7). De norske jødene ble sendt til Auschwitz. Bare 34 menn overlevde deportasjonen og oppholdet i dødsleiren (Bruland 2008, 35; Emberland og Kott 2012, 362; Lothe 2013, 11). Det norske bidraget til nazistenes folkemord var ikke unngåelig, noe jeg mener illustreres av den danske responsen på nazistenes krav til utlevering av jøder. Både Danmark og Norge var okkupert av nazistene fra april 1940 til mai 1945. Det var imidlertid stor forskjell på okkupasjonsstyrkene i de to landene. Mens Danmark inngikk et samarbeid med okkupasjonsmakten, ble oppfattet som nøytralt og fikk beholde sin danske regjering inntil august 1943, ble Norge styrt av et Reichskommissariat og et kollaborasjonsregime som var svært antisemittiske. Selv om okkupasjonsstyrkene var av ulik karakter, noe som delvis kan forklare forskjellen i norsk og dansk respons på kravet til utlevering av jøder, synes tallet på overlevende jøder i de respektive landene likevel å styrke inntrykket av at den danske befolkningen hadde en sterk solidaritet med jødene. Mens over en tredjedel av jødene i Norge ble deportert høsten 1942 og våren 1943, flyktet nesten 8000 danske jøder til Sverige høsten 1943 (Bak 2010, 34). 472 danske jøder ble arrestert og deportert av nazistene. Flesteparten av jødene fra Danmark fikk imidlertid bli i transitleiren Theresienstadt og unngikk dermed å bli sent til utryddelsesleirer som Auschwitz. Historikeren Raul Hilberg beskriver den danske responsen på nazistenes krav om å deportere jødene som

ekstraordinær, med en dansk administrasjon og befolkning som var «unanimous in its resolve to save its Jews» (Hilberg 2003, 591). Mens 90 prosent av de deporterte danske jødene overlevde (Fracapane 2011), var det færre enn 5 prosent av jødene fra Norge som overlevde Holocaust. Ingen av de overlevende jødene fra Norge var barn eller kvinner, hvilket betyr at deres historier aldri vil bli hørt (Lothe 2013, 7, 11).

Det var nazistenes plan for utryddelsen av jødene som resulterte i Holocaust, men folkemordet ble utført med lokal assistanse over hele Europa. I *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust* skriver Marte Michelet: «Hvert lands særegne Holocaust-historier blir viktige for å pusle sammen hele bildet av hvorfor og hvordan jødeutryddelsen kunne bli et så omfattende og uhyrlig effektivt fellesforetak for store deler av Europa» (Michelet 2014, 10). Jødene i Norge ble merket, arrestert og deportert med betydelig deltakelse av norske byråkrater, politi og drosjesjåfører (Bruland 2008, 12–13, 20–21).

## Barnelitteratur som vitnesbyrd

Analysene i dette kapittelet tar utgangspunkt i en forståelse av vitnesbyrdlitteratur basert på de teoretiske verkene *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Felman og Laub 1992), *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (Agamben 2002) og *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (Caruth 1996).

Agamben, Caruth og Felman og Laub understreker nødvendigheten av å vitne om overgrep, samtidig som de er særlig interesserte i vitnesbyrdets tomrom og det som ikke blir sagt (Agamben 2002, 14; Caruth 1996, 5; Felman og Laub 1992, 133, 152). Disse teoriene framhever *vitnesbyrdets paradoksale natur*; det nødvendige og samtidig umulige i å vitne fra innsiden av et traume som Holocaust. Agamben betegner dette fenomenet «Levi's paradox» (Agamben 2002, 82). Levi taler på vegne av «the true witness (...) the one who by definition cannot bear witness» (ibid.). Det virkelige vitnet har erfart Holocaust fra innsiden, har fått sin menneskelighet fullstendig ødelagt, og er dermed stemmeløs eller død. Paradokset består altså av en etisk forpliktelse til å fortelle om ondskap og overgrep på vegne av de tause ofrene, samtidig som det er umulig å formidle historien fra innsiden av en annens traume eller død.

Levis paradoks framstår som et premiss for vitnesbyrdlitteraturen, enten vi snakker om tidsvitneskildringer eller fiksjoner. Samtidig er det

såkalt uutsigelige også kjernen i kontroversene rundt denne litteraturen. Kritikken er hovedsakelig rettet mot en forståelse av at representasjon av traumer er umulig (Hareide 2022, 47, 51; Leys 2000, 17). Dette er etter mitt syn en viktig innvending fordi vi vet at ulike former for representasjon er mulig, også av traumatiske opplevelser, noe tidsvitnenes historier er overbevisende eksempler på. Når jeg likevel holder fast ved Levis paradoks som et utgangspunkt for drøfting av vitnesbyrdlitteratur for barn og unge, er det fordi paradokset peker på en karakteristisk og dynamisk forhandling mellom tale og taushet i denne litteraturen. Dette paradoksets litterære forhandlinger er et produktivt utgangspunkt for analysene. Kjernespørsmålet i vitnesbyrdlitteraturen er nettopp hvordan tidsvitner, forfattere og kunstnere kan fortelle om en ondskap av en karakter og et omfang som det kan være utfordrende å forstå.

Vitnesbyrdlitteratur og barnelitteratur kan synes som to uforenelige litterære kategorier. Barnelitteraturen har tradisjonelt skånet sine lesere for den ondskap og grusomhet som ligger til grunn for vitnesbyrdlitteraturen for voksne. En sentral årsak til dette er det sterke kravet til en lykkelig – eller i det minste en håpefull – avslutning på fortellinger for barn og unge, jamfør Løgstrups innflytelsesrike doktrine fra 1969. Teorier om vitnesbyrdlitteraturen er utviklet i forbindelse med litteratur og film for voksne. Det er ikke gitt at innsikt fra disse teoriene er direkte overførbare til tekster for barn og unge, men etter mitt syn er flere kjernespørsmål og kjennetegn felles for vitnesbyrdlitteratur, uavhengig av målgruppe.

All den tid barnelitteraturen stadig blir betraktet som iboende utopisk (Nikolajeva 2010, 73), er det langt fra overraskende at vitnesbyrdlitteratur og traumeteori kun i begrenset grad er representert innenfor barnelitteraturforskningen. Etter årtusenskiftet har det imidlertid vært en markant økning i traume- og vitnesbyrdlitteratur for barn, og i den anledning viet tidskriftet *Children's Literature* en egen del til temaet i 2005. I innledningen hevder redaktøren Katharine Capshaw Smith at vitnesbyrdlitteraturens kjernespørsmål også er aktuelle i møte med samtidas barnelitteratur. Vi gjenkjenner Levis paradoks når Smith understreker at «unspeakable stories must be spoken» (Smith 2005, 115), og hun argumenterer sågar for at paradokset er særlig velegnet for utforskning i barnelitteraturen (ibid. 117).

Temanummeret om traume- og vitnesbyrdlitteratur i *Children's Literature* inneholder artikkelen «'A' is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Children's Literature of Atrocity» av litteraturforsker Kenneth Kidd (2005). Sentralt i Kidds diskusjon står nettopp

spørsmålet «How, when, and why to speak the unspeakable, especially to and for and in the name of children?» (Kidd 2005, 142). Dette spørsmålet er etter min oppfatning grunnleggende for diskusjoner av barnelitteratur om krevende tema som ondskap og traumer. Kidd argumenterer for at framveksten av traumelitteratur for barn, med fortellinger om Holocaust og 9/11 som betegnende eksempler, innebærer et betydelig barnelitterært perspektivskift. Barnelitterære traumer synes å være en konsekvens av barndomsforestillinger i endring, og Kidd hevder at dagens barnelitteratur reflekterer et oppgjør med nødvendigheten av å beskytte det uskyldige barnet. I stedet gjenspeiler litteratur for barn i større grad en idé om å eksponere den unge leseren for krevende tema. «Presumably the exposure model became necessary because we no longer have the luxury of denying the existence of or postponing the child's confrontation with evil» (ibid. 120–121). Kidds forklaring på perspektivskiftet innenfor barnelitteraturen synes implisitt å hvile på en forståelse av at mediasamfunnet radikalt endrer forholdet mellom barn og voksne. Når tilgangen til informasjon i prinsippet er ubegrenset for alle samfunnsborgere uavhengig av alder, utfordres definisjonen av relasjonen mellom barn og voksne basert på forskjell i viten (Juncker 1998; Postman 1982). Uvitende og uskyldig synes å være en mindre adekvat beskrivelse av eller ideal for barnet i dagens samfunn.

I tillegg til Kidd vil jeg trekke fram litteraturforsker Anna K. Skyggebjergs artikkel «Vidnesbyrdlitteratur for børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgrep i aktuelle danske børnebøger» (2011). Hun argumenterer for å kategorisere bøker for barn som vitnesbyrdlitteratur – en type litteratur som ifølge Skyggebjerg ikke er knyttet til en bestemt litteraturhistorisk epoke eller sjanger, men som har til hensikt å gi nye generasjoner kunnskap om både historiske og potensielle overgrep (Skyggebjerg 2011, 248, 255). Artikkene til Kidd (2005) og Skyggebjerg (2011) framstår som banebrytende for diskusjonen av barnelitteratur som vitnesbyrd. Det er imidlertid skrevet flere verk med interessante perspektiver på hvordan og hvorfor Holocaust bør formidles til barn. Litteraturforskerne Hamida Bosmajians *Sparing the Child. Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust* (2002), Adrienne Kertzers *My Mother's Voice. Children, Literature, and the Holocaust* (2002), Lydia Kokkolas *Representing the Holocaust in Children's Literature* (2003) og Eric Tribunellas *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature* (2010) diskuterer en rekke etiske og estetiske problemstillinger i Holocaust-litteratur for barn og unge, inkludert et særlig fokus på det såkalt

uutsigelige. Flertallet av Holocaust-fortellinger for barn og unge er preget av håp og heltemot (Kertzer, 2002, 34; Kokkola 2003, 27; Tribunella 2010, 18), noe som blant annet innebærer å spare barnet for «the ultimate sites of atrocity such as the gas chamber or crematorium» (Bosmajian 2002, xv). Som vi skal se, inneholder Holocaust-romanene til Sommerfelt og Kaurin både håp og heltemot, men der Sommerfelt sparer leseren av *Miriam* (1950 og 1960) for Holocausts innside, løfter Kaurin fram denne grufulle siden av historien i *Nærmere høst* (2012).

I møte med Holocaust støter litteraturen, språket og meningsdannelsen på store utfordringer i skildringen av den ekstreme ondskaben som lå til grunn for og kom til uttrykk under nazistenes folkemord. Kertzer sier det slik: «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, 39). Selv om jeg ikke deler Kertzers syn på barnelitteratur som konstituert av et begrenset vokabular, adresserer hun nettopp problemet med å fortelle om Holocaust på en høvelig og fyllestgjørende måte. Også Bosmajian understreker hvordan selve betydningsdannelsen blir utfordret i Holocaust-litteraturen: «By definition, all Holocaust literature is metaphorical as it employs structures by which the tenor of the experience seeks to communicate itself, unsuccessfully» (Bosmajian 2002, xvii). Kokkola på sin side legger vekt på tekstens «informational gaps» og «framed silences» (Kokkola 2003, 25); en type stillhet som blir meningsfull idet leseren blir oppmerksom på dens eksistens. Kokkola understreker dermed et avgjørende aspekt ved vitnesbyrdlitteraturen: Leseren må gå i dialog med stillheten i teksten for å kunne realisere dens betydning. I et resepsjonsetetisk perspektiv vil det kunne innvendes at alle tekster er avhengige av at leseren fyller inn de tomme plassene (Iser 1978), men vitnesbyrdlitteraturen er kjennetegnet ved at stillheten gjerne er spesifikt knyttet til traumatiske erfaringer, noe som også innebærer et metaperspektiv på språkets tilkortkommenhet. Jeg vil betegne dette fenomenet som *markerte tomrom*.

## **Anslag i *Miriam* (1950 og 1960)**

Med utgangspunkt i teoretiske perspektiver og sentrale begreper fra vitnesbyrdlitteraturen vil jeg i det følgende nærlese henholdsvis anslagene og avslutningene i *Miriam* (1950 og 1960) og *Nærmere høst* (2012).

Hun traff ikke Miriam straks hun kom til Oslo, enda hun syntes hun løp på henne overalt i det store, gamle huset. Ja, over en av knaggene i forstuen var *Miriam* skåret inn med kniv, likesom for å slå fast at her hadde kåpen hennes hengt, og her skulle den henge en dag på ny. I det vakre rommet hennes oppå kvisten hvor Hanne nå skulle bo, var Miriam til stede som en skygge hun aldri fikk tak i, enda det kunne ikke være mange dagene siden hun hadde sittet i lenestolen ved sengen og gått på det tykke, lyse teppet som dekket golvet. Men hvem hun var og hvordan hun så ut, det visste ikke Hanne, og ingen kunne fortelle henne det. Når hun tenkte på sitt eget, trange kammer og sammenliknet det med det overdådig store rommet hvor en kunne skritte og gå, ikke bare sove og sitte, da kjente Hanne nesten et stikk i samvittigheten, som om hun skulle ha fordrevet den som rettelig hørte hjemme der. (Sommerfelt 1950, 5 og 1960, 3)

Begge utgaver av *Miriam* innleder med et ungt og undrende perspektiv på forordningene som fordrev de norske jødene fra hjemmene sine under andre verdenskrig. En ekstern, allvitende forteller introduserer leseren for hovedpersonen Miriam gjennom perspektivet til den jevngamle Hanne. Miriam, del av den jødiske minoriteten i Norge, er representert ved et markert fravær, mens Hanne, en representant for majoritetsbefolkningen, reflekterer over situasjonen der hun har kommet til å overta et rom i et hjem som noen har vært tvunget til å forlate nylig og i all hast. Hanne sammenligner den fordrevde Miriam med en skygge – fraværende, men med flere spor i huset som vitner om at dette var hennes hjem: navnet risset inn i veggen, en stilbok og et vakkert møblert rom på kvisten.

Det markerte tomrommet etter Miriam forsterkes også av det ikke finnes noen som kan fortelle Hanne om den forviste jenta. Dette tomrommet aktualiserer dessuten det faktum at ingen av de deporterte jødiske kvinnene eller barna fra Norge overlevde og kunne fortelle sine historier. Sommerfelts roman om Miriam er slik sett et vitnesbyrd om Holocaust, fortalt på vegne av ofrene som ikke kan fortelle.

Fortellingen om Miriam tar utgangspunkt i den norske majoritetens forestilte utenforstående blikk på og spørsmål om jødernes situasjon. Det naive og samtidig gryende kritiske blikket hvorfra Hanne beskriver sitt nye hjem, understreker også likheten mellom jentene og bereder dermed grunnen for romanens kritikk av den absurde og menneskefiendtlige logikken bak arrestasjonen og deportasjonen av de norske jødene. Her får leseren et glimt av den nazistiske ideologiens rasisme, hvis mål med den systematiske dehumaniseringen av jødene var deres totale utslettelse.

Allerede i anslaget etableres sentrale kontraster og likheter som understøtter romanens normsystem. Hjemmets og familiens grunnleggende

betydning for menneskets trygghet og omsorg blir satt opp mot forfølgelse og fordrivelse. Hanne er portrettert med empati og forestillingsevne, ei jente som stiller spørsmål ved en absurd politikk, som understreker likheten mellom seg og den jevnaldrende Miriam. Gjennom romanen utvikler Hanne og Miriam et sterkt vennskap, og Hanne, i utgangspunktet beskrevet som ignorant om jødernes prekære situasjon, viser etter hvert i ord og handling et sterkt engasjement for å hjelpe jødene generelt og Miriam spesielt. Sommerfelts roman handler om Miriam, de norske jødeforfølgelsene og Holocaust, men etter mitt syn er Hannes – eller det norske folks – dannelsesreise mot en anerkjennelse av det universelle menneskeverdet en like viktig del av fortellingen.

## Anslag i Nærmere høst (2012)

Sommeren er over. Bladene i de støvete gatene, tørre og sprukne, gule, røde, de ligger i hauger langs bygårdene og venter på å råtne. Lufta er skarp og full av noe, en lukt, en brist. Snart vil det blåse opp, snart vil regnet sile, tromme mot vinduene, mot asfalten, lage dype renner i grusen. Snart blir jorden fuktig og kald, full av krypdyr, av mark og biller som ivrig forsyner seg. Snart vil bakken bli hard og ugjennomtrengelig, snart kommer det snø. En hard hinne over vann som har frosset og gress som har stivnet, hvit og kjølig for å gi hvile til alt som er dødt.

Fortsatt er det sol, den er lav og svak, og nå faller lyset skrått over en port på Grünerløkka. Ut av porten kommer Ilse Stern. Hun går fort, hun smiler. Ute i Biermanns gate snur hun seg. Den grå bygården ligger som et tomt skall i det matte ettermiddagslyset, en sovende vegg av mur og lukkede vinduer. Utenfra ser den ut som en hvilken som helst bygård. Fire etasjer, mørke gardiner, en smijernsport som fører inn i et portrom med søppelkasser, og ut i en skyggefull bakgård. Det er stille i vinduene i tredje. Utenfra er det umulig å se alt som rører seg der inne, som puster og banker og lever.

Ilse forter seg rundt hjørnet, til Toftes gate. Hun har klart det. Hun har kommet seg ut av leiligheten uten at mor har stoppet henne med alt maset sitt. Ikke et ord om at hun bare tenker på seg selv, at hun ikke tar hensyn, ikke noe pass på ditt og pass på datt, og at hun har å være hjemme igjen før portforbudet. (Kaurin 2012, 5–6)

I *Nærmere høst* er zooming anslaget overordnede fortellegrep. Den allvitende, eksterne fortelleren innleder ved å skildre årstida og naturen, med høstens regn og forråtnelse, mark og biller, frost og død. Dernest blir stedet for handlingen angitt som Oslo og Grünerløkka, samtidig som leseren blir introdusert for hovedpersonen Ilse, på vei ut av bygården i Biermanns gate.

I det tredje avsnittet i anslaget etablerer fortelleren, gjennom perspektivet til Ilse, en konfliktfylt relasjon mellom ungjenta og hennes mor. Anslaget inneholder også henvisninger til mørke gardiner og portforbud, som blir markører for den tida som handlingen foregår i.

Det er høst, det er krig, vi er i Oslo og hovedpersonen er ei ung jente som sniker seg ut fra hjemmet sitt. Til tross for at leseren ennå ikke eksplisitt er introdusert for Iلسes jødiske bakgrunn, inneholder anslaget flere foruroligende frampek mot det norske Holocaust. Det er særlig det poetiske bildespråket, i første rekke knyttet til natursymbolikken, som sammen med bokas tittel varsler om den grusomme skjebnen til de norske jødene som ble deporterte høsten 1942. «Snart vil det blåse opp (...) og tromme mot vinduene», sier fortelleren, noe som hentyder til trakasseringen og forfølgelsen, samt de målrettede aksjonene mot og arrestasjonene av jødene. Krypdyrene som «ivrig forsyner seg» minner ikke kun om hvordan nazistene beslagla jødiske eiendeler, men også om det norske samfunnets manglende vilje til å innrømme og gjenopprette den (materielle) urett som jødene ble utsatt for under og etter den andre verdenskrig. Natursymbolene inkluderer også en mer direkte forventning om død, for eksempel blader som «venter på å råtne», vann som er «frosset» og gress som er «stivnet». Koblingen mellom vinter og død natur kulminerer i det første avsnittets siste setning med «hvit og kjølig for å gi hvile til alt som er dødt». Denne årtidssyklusen, om enn stillferdig skildret, peker mot jødernes tilintetgjørelse. Imidlertid inneholder anslaget også et håp om overlevelse. Selv om sola er lav og svak, så skinner den på Ilse idet hun går ut av porten. Sola bærer bud om liv, til tross for menneskeskapte redsler, lidelser og utslettelse.

En annen parallell av intertekstuell art er beskrivelsen av bygården og forholdet mellom mor og datter, som gir assosiasjoner til et vitnesbyrd om Holocaust skrevet av den unge jenta Anne Frank. Bygården i Oslo er beskrevet som «et tomt skall», som en «sovende vegg av mur og lukkede vinduer» – men likevel yrende av liv på innsiden, slik Ilse erfarer det. Anne Frank og familien levde i skjul for nazistene i Amsterdam, og i dagboka si skrev Anne blant annet om utfordringer i forholdet til mora. Den implisitte referansen til *Anne Franks dagbok* kan leses som et illevarslende frampek på skjebnen til de europeiske jødene, der barna ikke ble spart, men tvert imot var et sentralt mål for nazistenes utryddelsespolitikk.

Anslagene i *Miriam* og *Nærmere høst* er svært ulike, både i skrivemåte og motiv. *Miriam* er fortalt i fortid, mens *Nærmere høst* er skrevet i presens. Sommerfelts bruk av en tilbakeskuende forteller muliggjør et mer distansert, kritisk blikk på hendelser som er relativt samtidige med fortellehandlingen. Kaurins valg av tempus bringer imidlertid leseren nærmere det historiske temaet gjennom en illusjon av å være tettere på handlingene som utspilte seg for flere generasjoner siden. Slik søker romanen å levendegjøre historien og menneskene, og dermed sette fokus på tidløse og aktuelle problemstillinger som Holocaust spesielt og folke-mord generelt representerer.

Romanenes anslag representerer også to ulike innganger til fortellingene. Mens *Miriam* innleder *in medias res* med majoritetsperspektivet på et markert tomrom som representerer hovedpersonen Miriam, zoomer fortelleren i *Nærmere høst* inn på hovedpersonen gjennom poetiske skildringer av årstida og bygården, før fokaliseringen forankres i Illes sinn. Det anslagene imidlertid har til felles, er en faretruende følelse og en antydning om død og utslettelse – samtidig som kimen til frigjøring og overlevelse også ligger implisitt i disse tekstutdragene.

## **Avslutningene i *Miriam* (1950, 1960) og *Nærmere høst* (2012)**

I diskusjonen om avslutningene har jeg valgt flere tekstutdrag fra hver roman for å belyse sentrale sider ved problemstillingen. Utdragene illustrerer de ulike fortellegrepenes estetiske og etiske særpreg, som i konsentrert form viser romanenes fellestrekk og det som skiller dem ad. Fra avslutningene i de to utgavene av *Miriam* (1950 og 1960) har jeg valgt ut tekstpartier som skildrer brevet fra Hanne, der Miriam får beskjed om skjebnen til sin far i det nest siste kapittelet «Fred», samt skildringer av hjemmet «Gamlegarden» og Miriams reaksjon på historier fra Holocaust (farens og avisenes), hentet fra det siste kapittelet «Ikke bare fred».

### **Avslutning i *Miriam* (1950)**

Kjære Miriam, skrev hun. Det er kommet brev til deg fra fabrikken, og jeg har fått lov til å fortelle deg det, enda jeg nesten ikke vet hvordan jeg skal få sagt det. Det kom telegram fra Theresienstadt i Tyskland gjennom Røde Kors at faren din lever. Bare at han lever

og kommer hjem så fort han får billett. Det kan bli lenge til, sier far, men han lever helt sikkert. Nå må du og Ole Jakob også komme, far og mor sier dere kan bo her. Dette brevet er helt umulig, men jeg skriver det ikke om, jeg løper til postkontoret med det. Klem! din Hanne (Sommerfelt 1950, 132)

Brevet til Miriam er gjengitt i jeg-form, og som i romanens anslag er det Hanne som har perspektivet. En av romanens mest skjebnesvangre budskap blir altså formidlet i brevs form av et vennligsinnet, men likevel utenforstående perspektiv. Det gir mulighet for en viss distanse som kan dempe overveldende følelser både hos avsender og mottaker, både innenfor fiksjonen og fra implisitt forfatter til implisitt leser. Samtidig gir Hannes brev beskjedne gjennom et ungt og optimistisk språk, slik at utenfor-perspektivet, forstått som den norske majoritetsbefolkningen, her framstår som empatisk til tross for utbredte anti-semittiske holdninger i det norske samfunnet og manglende reell innsikt i jødernes prekære situasjon under den andre verdenskrig. Muligens blir Hanne et modell-perspektiv for romanens samtidige lesere; ungdom som i beste fall hadde varierende grad av kunnskap om det norske Holocaust. Sommerfelt balanserer imidlertid beskrivelsene av majoritetsbefolkningen, særlig gjennom skildringer av forholdet mellom Miriam og mora til Bård, Miriams kjæreste. Bårds mor er i utgangspunktet svært fordomsfull og kritisk til jødene, noe Miriam reagerer med stor skuffelse på. Avslutningene i Sommerfelts romaner viser imidlertid en (for barne- og ungdomslitteraturen karakteristisk) harmonisering av disse motsetningene.

Gamlegarden lå like stor og grå og ustelt, minnet mer enn noensinne om et uvasket ansikt. Fasaden skallet. Ingen spanderte maling på den, skulle jo rives straks det var materialer å få. Men i Miriams og Ole Jakobs øyne var Gamlegarden vakrere enn Stockholms slott. Og det kunne ta tid med materialer nå, krigen hadde forlenget livet på alle gamle hus. Dette at hjemmet deres var dødsdømt, så å si, med kroker og ganger og huslukten og alle minnene som satt fast i veggene, det gjorde dem enda gladere i det enn om det hadde vært nytt og flott og skulle leve lenge. Hagens to eneste epletrær sto i blomst, var alt begynt å drysse. De krokete stammene strakte seg inn i en hvit sky som det snedde fra. Høye hus rykket innpå fra alle kanter, der det før grodde krokus og aurikler. Men det var da noen igjen, og dessuten var det hendt før krigen alt, det gjorde ikke noe. Ingenting gjorde noe, de var hjemme. (Sommerfelt 1950, 133)

I Miriams øyne er Gamlegarden, til tross for sin konderbare kondisjon, stadig det elskede hjemmet. På et vis blir viktige deler av livet gjenopprettet ved muligheten for retur til barndomshjemmet, selv om det

er i Hannes families eie og familien Fränkel er prisgitt deres gode vilje. Miriams beskrivelse av Gamlegarden etter krigen står i kontrast til hvordan Hanne betraktet huset i anslaget. Mens Hanne identifiserte et hyggelig hjem, hvorfra nazistene hadde fordrevet de rettmessige eierne, er Miriam klar over at huset er i elendig forfatning. Beskrivelsene av det «dødsdømte» hjemmet som ingen har tatt ansvar og hatt omsorg for, der høyhusene stadig rykker nærmere og snart vil utslette den gamle gården med den lille eplehagen, speiler jødernes situasjon før, under og etter krigen. Slik lest er Sommerfelts roman en tidlig kritikk av nordmenns delaktighet i og medansvar for Holocaust. Nazistenes folkemord var ikke uunngåelig, men var forankret i norske holdninger og forordninger som legitimerte og muliggjorde dehumanisering, deportasjon og drap.

Miriam redde seng og gjorde i orden mens faren badet. Etterpå satt hun på sengekanten snakket med ham. Ingeniør Fränkel lå og så på henne. «Du likner ikke din mor lenger, men du er svært pen,» sa han. Og han tenkte at noe barn var hun ikke lenger, slik som Ole Jakob, hun var blitt en ung pike, selvhjulpen, rolig. Han fortalte henne om hjemturen, om at han var blitt flyttet til Theresienstadt, antagelig for å få leve. Tyskerne håpet vel å få bruk for kjemikunnskapene hans engang. Før han selv visste av det var han begynt å snakke om jødeleirene. Miriam reiste seg. «Pappa, du må ikke. Du får ikke sove på den måten. Du *skal* sove den første natten hjemme.» Hun kysset ham på pannen, la sovetablettene på nattbordet, rullet gardinet ned for den lyse kvelden. Hun ville ikke høre om det. Hun orket ikke, ikke ennå. Alle disse menneskene som de begge hadde kjent, hun *ville* ikke høre om dem. (Sommerfelt 1950, 139–140)

I utdraget over har Miriams far, overlevende etter Holocaust, nylig kommet hjem og blitt gjenforent med sine barn. I samtalen på sengekanten, der rollene mellom omsorgsgiver og omsorgstaker er omsnudd, ser vi at perspektivet bytter på å være forankret hos far og datter. Mens faren reflekterer over at Miriam synes å ha blitt voksen, noe som formodentlig gjør det mulig for ham å dele erfaringene fra «jødeleirene», blir hans fortelling stoppet av datteren fordi hun opplever det som *for* smertefullt for dem begge å snakke om. Bak setningen «disse menneskene som de begge hadde kjent» sikter Miriam formodentlig til søsteren og svogeren som er blant de norske Holocaust-ofrene. I utdraget synes det som distanse og fortrenghing er Miriams mestringsstrategi i konfrontasjon med tap av nær familie.

Utdraget synliggjør etter min oppfatning en tidstypisk avvisende holdning til å snakke om vonde og vanskelige tema. Miriam er ingen lytter, og faren insisterer heller ikke på å fortelle. Dermed blir farens vitnesbyrd om folkemordet kun delvis og implisitt realisert, både innenfor fiksjonsuniverset og som henvendelse til leseren. Holocaust blir et markert tomrom som indirekte vitner om nazistenes overgrep og ondskap, forutsatt at leseren kjenner til folkemordets historiske realiteter. Et slikt fortellegrep som vektlegger og rammer inn tausheten med antydninger, sikrer dessuten at de unge leserne blir skånet for folkemordets redselsfulle kjensgjerninger.

## Avslutning i *Miriam* (1960)

Kjære Miriam! Det er kommet brev til fabrikkens at de ikke kan vente faren din tilbake mer. Først ville de telegrafere til deg og spurte oss om adressen din, men jeg ba om å få skrive det til deg fordi jeg tror det er litt mindre vondt for deg og Ole Jakob å få vite det på denne måten. De har vært døde i over et år alle tre, og nå har jeg sagt det. Kjære, søte Miriam. Du må komme hjem til oss med én gang. Ole Jakob også. Dere må bo hos oss. Bo i Gamlegarden, det er jo hjemmet deres, møblene deres. Ja, for dere har jo ikke annen slekt enn oss nå. Pakk kofferten din og kom, jeg møter opp på hvert eneste tog fra i morgen. Når du kommer, skal vi gråte sammen, det er så leit å gråte alene. Din Hanne. (Sommerfelt 1960, 126)

I 1960-utgaven av *Miriam* er det i stor grad avslutningen som er skrevet om. I forhold til førsteutgaven, der Miriams far overlever Holocaust, er avslutningen i utgaven som gis ut ti år senere preget av Miriams sorg over tapet av far, søster og svoger. Det er stadig Hanne som meddeler Miriam det triste budskapet. Hanne reflekterer både et medmenneskelig ideal og en i sin tid radikal anerkjennelse av jødernes tap. Farens død synes å være en tekstrevisjon basert på et ønske om større grad av realisme, knyttet til skjebnen til de aller fleste deporterte jødene fra Norge, samt mulig endrede forestillinger om hvilke problemstillinger unge lesere kan forventes å håndtere. Det er flere som har pekt på denne omskrivningen av romanens avslutning som en mindre beskyttende og en mer realistisk representasjon av Holocaust for unge lesere (Birkeland, Risa og Vold 2018; Brovold 2021; Mørk 2017; Skjønberg 1996). Når familien til Miriam og Ole Jakob blir ofre for nazistenes utryddelsespolitikk, har de to gjenlevende søsknene heldigvis barndomshjemmet å vende tilbake til, besørget av «gode» nordmenn. Et stillas av framtidshåp er etablert rundt Miriam – og dermed leseren –

basert på Hannes omsorg og kjærlighetsforholdet til Bård. Endringen i avslutningen er dermed mer realistisk, men håpet til hovedperson og leser blir likevel ivaretatt.

Miriam lot Ole Jakob sitte med sitt kaminur, mens hun selv gikk ut og inn med auri-kler og blomstrende grener, mekanisk, uten noen større glede verken ved blomstene eller noe annet. Det var enda en time til Bård skulle komme. Ole Jakob kunne nok få kaminuret til å tikke innen den tiden. Bra å se ham så ivrig opptatt, så tenkte han ikke så mye på alt det fæle som sto i avisene. Om gasskamre. Om de 500 norske jødene som det bare var kommet 12 tilbake av. Det hjalp ikke å gruble, sa Hanne. Ingen ble levende igjen av det. (Sommerfelt 1960, 131–132)

Miriam og Ole Jakob vender også i 1960-utgaven tilbake til Gamlegarden, som stadig har egenskapene til et kjært barndomshjem, til tross for et ustelt ytre. Skildringen av huset er knappere, men gjennom besjeling understreker fortelleren at huset tar imot Miriam og Ole Jakob «med åpne armer» (Sommerfelt 1960, 126). Tekstutdraget over inneholder tre sentrale motiver som etter mitt syn er nært knyttet sammen: kaminuret, blomstene og avisene. *Kaminuret* har stoppet, og Ole Jakob er i gang med å reparere dette. Symbolsk kan tidas stans forstås i relasjon til folkemordet som den endelige skjebnen til millioner av de europeiske jødene. Samtidig strever Miriam og Ole Jakob med at livet og tida må gå videre. Ole Jakobs reparasjon blir både en symbolsk og en konkret handling, som i Miriams forståelse innebærer at lillebroren er sysselsatt med produktivt arbeid heller enn sorgtung grubling. *Blomstene* representerer Miriams eget forsøk på å holde motet oppe, omgi seg med det vakre og levende, beviset på at verden går videre. Imidlertid må hun medgi at de tunge tankene er vonde å fortrenge, og den automatiserte og gledesløse omgangen blomstene symboliserer også tap og forgjengelighet. Døden er så påtrengende til stede, både fordi Miriams nære familie er blant Holocaust-ofrene og fordi *avisene* stadig bringer budskap om nazistenes bestialske metoder og forbrytelsenes grusomme omfang.

Både faren og Miriam ønsker å skåne lillebroren for de forferdelige historiene fra Holocaust. I 1950-utgaven av *Miriam* er det en ordveksling mellom far og sønn som illustrerer dette: «Fortell, pappa!» ba Ole Jakob. ‘Nei, nå skal vi ha det hyggelig,’ sa pappa. Han var blitt annerledes, mer ordknapp, strømmen av vennlige, små setninger var borte» (Sommerfelt 1950, 137–138). I 1960-utgaven er denne strategien med taushet og fortren-ning tillagt Miriam, selv om hun synes å innse at det ikke er til å unngå at

Ole Jakob får med seg avisenes rapporter om Holocaust. Å komme videre i livet synes å være forbundet med unngåelse av temaet, både i tanker og i samtale. Det som imidlertid blir eksplisitt uttalt, er bokas norm, meddelt av den voksne, eksterne fortelleren: «For så merkelig er det i denne verden at skiller en seg ut, enten det er i språk eller rase, blir en plaget av alle de som likner hverandre» (Sommerfelt 1950, 46 og 1960, 42). Fortelleren uttrykker bokas norm relativt tidlig i romanen, formodentlig ment som forfatterens svar på samtidas, og især unge leseres, utfordringer med å begripe hva Holocaust var. Fremmedfiendtlighet og rasisme blir framstilt som både den sentrale årsaken til og som det foruroligende bindeleddet mellom den norske antisemittismen og nazistenes folkemord.

## Avslutning i *Nærmere høst* (2012)

Ilse er hovedperson i *Nærmere høst*, men romanen er fortalt fra perspektivene til flere karakterer. Dette muliggjør innblikk i flere sider ved det norske Holocaust, blant annet perspektivet til den norske drosjesjåføren Odd, nabo til familien Stern og delaktig i tvangstransporten av de norske jødene fra deres hjem og til kaia i Oslo. Tekstutdragene jeg har valgt ut fra avslutningen i *Nærmere høst* inkluderer perspektivene til Ilse i Oslo, samt storesøster Sonja og faren Isak i Auschwitz. De to sistnevnte forteller på vegne av de deporterte norske jødene om innsiden av Holocaust, den delen av historien som verken var tilgjengelig eller ansett som passende da Sommerfelt skrev sin ungdomsroman.

Ilse:

Vinteren er over. Alt. Våren. Sommer snart. Bladene har presset seg fram på grenene. Så prangende, insisterende. Som en hjertemuskel. Lufta er myk og full av noe, en lukt, en brist. Insektene surrer, dirrer.

Varmen fra sola legger seg over ansiktet, stekende, det er som om hun ikke har vært ordentlig varm på lenge, kroppen under et tynt lag med is, helt stille i beredskap, det har vart i flere år. (...)

Lyset faller skrått over porten. Bygården i det sterke sollyset. Et tomt skall, fire etasjeren vegg av mur og åpne vinduer. Porten står åpen. Portrommet der inne. (Kaurin 2012, 243)

Innledningen til det siste kapittelet i *Nærmere høst* er en parallell til anslaget, både med hensyn til fortellemåte og setting. Fortelleren zoomer inn

på årstid og natur, som kobles med Ilses sinnsstemning, før sollyset leder leseren inn i bygården. Vi er tilbake til utgangspunktet, men nå er det vår, kulda er i ferd med å slippe taket og stemningen er lettere. Det er fortsatt en brist i lufta, men vinduene og porten er åpne. Sirkelkomposisjonen synliggjør både det som er konstant og det som endret, noe som understreker at tunge tider går over, at livet går videre, til tross for overgrep, drap og sorg.

Sonja:

De går inn i garderoben, kler av seg, henger tøyet på knaggene. To ni syv tre. Sonja noterer seg nummeret. Inn i et avlangt rom. Veggene er hvitmalte, en rekke dusjhoder stikker ut. Det er en rar lukt her inne, intens og stram, ikke vond, bare underlig. Sonja klemmer Miriam inntil seg, den tynne, nakne kroppen, de små armene holder rundt livet hennes. Hun klemmer mor, hun puster tungt, den kalde huden lukter svette. (...)

Dørene går igjen med et smell. Det blir helt mørkt. De venter på vann. I lange sekunder. Flere roper. Skriker høyt. Sonja står stille. Munnen lukket. Miriams hode mot magen. Det myke håret. Fortsatt mørkt. Helt svart. Og umulig å trekke pusten. (Kaurin 2012, 201–202)

Denne rystende scenen fra gasskammeret, fortalt fra perspektivet til hovedpersonens storesøster, er et eksempel på hvordan litteraturen kan vitne på vegne av de stemmeløse ofrene (Felman og Laub 1992, 282). Romanen blir løsningen på Levis paradoks. Leseren følger Sonja, lillesøster Miriam og mor inn i døden. Til forskjell fra Sommerfelts Miriam blir navnesøsteren i Kaurins roman en representant for barna som ble drept av nazistene. Holocaust var nettopp konstruert for å tilintetgjøre vitnene til nazistenes fryktelige misgjerninger, sier Felman og Laub (1992, xvii), og *ingen* av de deporterte jødiske barna eller kvinnene fra Norge overlevde. Kaurins roman er et vitnesbyrd om deres skjebne. I tillegg leser jeg denne scenen fra gasskammeret som tegn på en endring i synet på hva som kan formidles til barn og unge. Selv om massedrapet på barn og kvinner er relativt nøkternt skildret i utdraget, trolig av respekt for temaets etiske alvor og lesernes unge alder, utfordrer scenen utvilsomt et tradisjonelt barnelitterært fokus på uskyld. Mens unge lesere tidligere ble spart for «the ultimate sites of atrocity such as the gas chamber» (Bosmajian 2002, xv), inneholder *Nærmere høst* skildringer som tyder på en utvikling i våre forestillinger om hva barnet kan og bør lese. Skildring av drap på barn i gasskammeret er etter mitt skjønn et pregnet eksempel på det Kidd betegner som barnelitteraturens perspektivskift fra beskyttelse til eksponering (2005, 120).

Isak:

Isak ble stående med kortet i hånda. Dette var altså ham, Isak Stern; førti år, ingen gulltenner, naken og barbert, en i mengden, noen tall på en underarm og det lille som fikk plass på en papirlapp. På høyre side sto det ett eneste ord: Død. Rubrikken sto åpen. (...)

Den tannløse munnen, fangen fra i går, ordene, han må huske dem. Si aldri at du er syk. Lat som du er frisk bestandig. Svar aldri ja. Aldri nei. Svar bare når det ikke er den minste sjanse til å slippe unna. Ikke løp, selv om du får ordre om å løpe. Løper du, skyter de deg for fluktforsøk. Glem hvor du kommer fra, hvem du er, glem at du en gang har vært menneske.

Han må bruke instinktene sine nå. Tenke med magen. Snuse seg fram. Jakte. Han må bli et dyr. (Kaurin 2012, 209–210)

Utdraget fra Isaks perspektiv er en konsentrert demonstrasjon av leirlivets dehumaniserende logikk og ekstreme lidelse. Det står åpent om Isak overlever i nazistenes leir, hvis motivasjon og produksjon er lidelse og død. Leseren får imidlertid aldri vite at han vender hjem igjen, noe som indikerer at han deler skjebne med det store flertallet av de jødiske fangene fra Norge. En relativt realistisk skildringen av leirlivet, som vi ser eksempel på i dette utdraget, ble først muliggjort etter publisering av tidsvitneskildringer fra Holocaust. Tekstutdraget inneholder også en intertekstuell forbindelse til Levis grunnleggende og formative tidsvitneskildring *Hvis dette er et menneske* (2020). Disse forbindelsene synes både å peke på dehumanisering som et absurd fenomen og å understreke viktigheten av at vitnesbyrdets etisk imperativ, *aldri mer*, er rettet mot oss som menneskehet. Lærdommen etter Holocaust er imidlertid ikke en eksplisitt formulert norm, men framkommer gjennom presentasjonen av de ulike karakterenes perspektiver. Selv om solidariteten er solid forankret hos jødene i romanen, er det i stor grad opp til leseren å trekke egne konklusjoner.

## Konklusjon

Sommerfelts og Kaurins romaner har flere likheter i sjanger, motiv, persongalleri og hovedintrige. De to utgavene av *Miriam* og *Nærmere høst* innleder og avslutter dessuten på samme sted, det vil si ved hjemmene til de unge hovedpersonene. Hjemmet som utgangspunkt og finale i litteratur minner både om barnelitteraturens såkalte sjangerdannende mønster «hjemme – borte – hjemme» (Nodelman 1997, 32), en struktur som for

øvrig også er å finne i dannelsesromanen (Rudd 2013, 100). Heller enn å hevde at all barnelitteratur følger dette mønsteret, eller at hovedpersonene har gjennomført en dannelsesreise, er poenget mitt at disse hjemmene med tilhørende naturskildringer utgjør en type sirkelkomposisjon som speiler livets forgjengelighet og fornyelse. Hjemmet understreker betydningen av familien for omsorg og trygghet, hvilket er under sterkt press i fortellingene om Miriam og Ilse. I Sommerfelts og Kaurins romaner er imidlertid hjemmet også knyttet til årstidene og naturens gang, der det sykliske ved liv og død understrekes. Det gamle må gi plass til det nye, enten det er bygninger, vekster eller mennesker.

Naturmotivene, særlig i *Nærmere høst*, synes forbundet med Holocaust-temaet ved både å speile karakterenes sinnsstemninger og tidsånden, jamfør også romanens tittel. I norsk barnelitteratur har naturen hatt ulike funksjoner, blant annet å forankre fortellingene i et spesifikt miljø eller med et nasjons- eller karakterbyggende formål (Ørjasæter 2010, 51), der nærhet til en røff og skiftende natur formodentlig har gjort nordmenn robuste og eventyrlystne helter, inspirert av Nansen og Amundsen (ibid.). Denne mytisk-heroiske selvforståelsen er i Kaurins roman erstattet av naturskildringer som tentative analogier for nazistenes grusomheter under Holocaust. Naturen advarer mot antisemittismens og rasismens sanne natur, blant annet som frampek i Kaurins anslag. Selv om naturen også representerer en ambivalent syklus av liv og død, så var Holocaust alt annet enn naturlig og uunngåelig, til tross for at nazistenes retorikk søkte å legitimere jødeutryddelsene på denne måten. Å representere et menneskeskapt folkemord med symboler fra naturen kan synes paradoksalt, men dette illustrerer også språkets ustabile status. Når vanlige ord ikke strekker til for å beskrive den nådeløse ondskapen som fant sted under Holocaust, kan poetiske og figurative uttrykksmåter forsøke å nærme seg det uenevnelige via analogier.

De mest påfallende forskjellene mellom *Miriam* og *Nærmere høst* aktualiserer etter mitt syn det nevnte perspektivskiftet innenfor barnelitteraturen (Kidd 2005), som i denne sammenheng er knyttet til ulikheter i fortellernes roller og skildringene av Holocaust. I Sommerfelts roman har den allvitende fortelleren en didaktisk rolle ved eksplisitte uttalelser mot antisemittisme, fordommer og rasisme. Samtidig som moralen blir uttrykkelig presentert, så er Holocausts grusomme realiteter kun antydnet overfor leseren. Det er ingen skildringer av arrestasjonen, deportasjonen eller livet og døden i konsentrasjonsleiren, kun vage hint fra fortelleren om skjebnen til Miriams storesøster Agda: «En uke senere ble hun arrestert og

med hundrer andre sendt den lange veien som så mange måtte dra, og så få kom tilbake fra» (Sommerfelt 1950, 114 og 1960, 108). I Kaurins roman er det ingen didaktisk forteller som gir leseren en tydelig forklaring på hendelsene. Isteden bygger historien på karakterenes ulike perspektiver på det norske Holocaust, som inkluderer overlevende, ofre, motstandsmannen og drosjesjåføren. Sistnevnte er Odd, naboen til familien Stern, og inkluderingen av hans synsvinkel utfordrer den norske heltefortellingen fra den andre verdenskrig. Ved å anerkjenne den norske deltakelsen i Holocaust blir romanen en del av en reforhandling av norsk historie og selvforståelse – selv om Odd ender med å slutte seg til motstandsbevegelsen.

Sommerfelts roman – et unikt vitnesbyrd i sin tid – demonstrerer et brennende engasjement for og et eksplisitt budskap om nødvendigheten av å vitne på vegne av Holocausts jødiske ofre til unge lesere. Kaurins ungdomsroman aktualiserer historien om Holocaust over 60 år etter folkemordet, blant annet ved å nærme seg Sommerfelts roman motivisk, tematisk og sjangermessig, samtidig som hun i en poetisk og likevel nøktern stil løfter fram grufulle realiteter som tidligere var tabu å formidle til barn og unge. Begge forfatternes Holocaust-romaner for unge mennesker balanserer et etisk krevende tema med håp, realisme og respekt. Hovedpersonene overlever Holocaust, mister nær familie, men finner kjærligheten. Romanene avslutter i tradisjonell håpefull stil, uten at det forringer fortellingenes kvalitet og aktualitet. Etter mitt syn representerer en samlesing av *Miriam* og *Nærmere høst* en bevisstgjøring om grunnleggende etiske og eksistensielle problemstillinger knyttet til både ondskapens karakter og menneskebarnets potensial. Fortellingenes forankring i det fellesmenneskelige innebærer også en tro på framtida der skillet mellom *oss* og *dem* er av mindre betydning. Det er i hvert fall lov å håpe.

## Om forfatteren

**Kjersti Lersbryggen Mørk** er førsteamanuensis og avdelingsleder for utdanning og forskning ved Norsk barnebokinstitutt. Hennes forskningsinteresser innenfor barnelitteratur inkluderer vitnesbyrd, traume og terror, migrasjon og flukt, humor og karnevalisme, bildeboka som sjanger og barnelitteraturens iboende barndomsforestillinger. Innenfor det pedagogiske feltet er Mørk opptatt av dialogisk litteraturformidling og -undervisning i tillegg til utforskning av forholdet mellom barnelitteraturteori, kunstnerisk utviklingsarbeid og aksjonsforskning.

## Referanser

- Agamben, Giorgio. 2002. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Oversatt av Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Bak, Sofie L. 2010. *Ikke noget at tale om. Danske jøders krigsoplevelser 1943–1945*. København: Dansk Jødisk Museum.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*, 3. utg. Oslo: Samlaget.
- Bosmajian, Hamida. 2002. *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust*. New York: Routledge.
- Brovold, Madelen. 2021. «Aimée Sommerfelts holocausttematiserende ungdomslitteratur». I *Minoritetsdiskurser i norsk litteratur*, redigert av Ellen Rees, Heidi Karlsen, Madelen Brovold og Ståle Dingstad, 157–177. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bruland, Bjarte. 2008. *Det norske Holocaust. Forsøket på å tilintetgjøre de norske jødene*. Oslo: HL-senteret.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Emberland, Terje og Matthew Kott. 2012. *Himmlers Norge*. Oslo: Aschehoug.
- Felman, Shoshana og Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Fracapane, Silvia G.T. 2011. *Jødene i Danmark – flukt, redning og deportasjon*. Oslo: HL-senteret. Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter. <http://www.hlsenteret.no/kunnskapsbasen/folkemord/folkemord-under-nazismen/holocaust/danmark/danmark.html>
- Frank, Anne. 2012. *Anne Franks dagbok*. Oversatt av Bodil Engen. Oslo: Aschehoug.
- Hareide, Irene. 2022. «Vondt, valdsamt, vedvarande. Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterære analyser av Herbjørg Wassmos *Huset med den blinde glassveranda*, Per Pettersons *I kjølevannet* og Brit Bildøens *Sju dagar i august*». Doktoravhandling, Universitetet i Agder.
- Hilberg, Raul. 2003. *The Destruction of the European Jews*. New Haven and London: Yale University Press.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Juncker, Beth. 1998. *Når barndom bliver kultur. Om børnekulturel æstetik*. København: Forum.
- Kaurin, Marianne. 2012. *Nærmere høst*. Oslo: Aschehoug.
- Kaurin, Marianne. 2015. Upublisert intervju av forfatter, Oslo, 26. mars 2015.
- Kertzer, Adrienne. 2002. *My Mother's Voice: Children, Literature, and the Holocaust*. Ontario: Broadview Press.
- Kidd, Kenneth B. 2005. «'A' is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma Theory, and the Children's Literature of Atrocity». *Children's Literature* (33): 120–149.
- Kokkola, Lydia. 2003. *Representing the Holocaust in Children's Literature*. New York/London: Routledge.
- Levi, Primo. 2020. *Hvis dette er et menneske*. Oversatt av Tommy Watz. Oslo: Dreyers forlag.
- Leys, Ruth. 2000. *Trauma. A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lothe, Jakob, Susan Rubin Suleiman og James Phelan. 2012. «Introduction». I *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, redigert av Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman og James Phelan, 1–22. Columbus: The Ohio State University Press.
- Lothe, Jakob, redaktør. 2013. *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*. Oslo: Gyldendal.
- Løgstrup, Knud E. 1969. «Moral og børnebøyer». I *Børne- og ungdomsbøyer. Problemer og analyser*, redigert av Sven Møller Kristensen og Preben Ramlov, 19–26. København: Gyldendal.
- Michelet, Marte. 2014. *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*. Oslo: Gyldendal.

- Mørk, Kjersti L. 2017. «Voices from a Void: The Holocaust in Norwegian Children's Literature». I *Translating Holocaust Lives*, redigert av Jean Boase-Beier, Peter Davies, Andrea Hammel og Marion Winters, 171–194. London: Bloomsbury.
- Nikolajeva, Maria. 2010. *Power, Voice, and Subjectivity in Literature for Young Readers*. London/ New York: Routledge.
- Nodelman, Perry. 1997. «Barnelitteratur som sjanger». Oversatt av Kari Marie Thorbjørnsen. I *Nye veier til barneboka*, redigert av Harald Bache-Wiig, 12–54. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Ottosen, Kristian. 2005. *Ingen nåde. Historien om nordmenn i japansk fangenskap*. Oslo: Aschehoug.
- Postman, Neil. 1982. *The Disappearance of Childhood*. New York: Delacorte Press.
- Rudd, David. 2013. *Reading the Child in Children's Literature. An Heretical Approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sachnowitz, Herman og Arnold Jacoby. 1976. *Det angår også deg*. Oslo: Cappelen.
- Skjønsberg, Kari. 1996. «Krigen i Norge sett gjennom norske barne- og ungdomsbøker i 50 år». I *Barnelitteratur og kvinnesak – eller omvendt. Kari Skjønsberg 1926–1996*, redigert av Inger Cathrine Spangen og Ingeborg Westerheim. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Skyggebjerg, Anna K. 2011. «Vidnesbyrdlitteratur for børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgrep i aktuelle danske børnebøger». I *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen*, redigert av Bjarne Markussen, Kaj Berseth Nilsen og Svein Slettan, 247–256. Kristiansand: Portal.
- Smith, Katharine Capshaw. 2005. «Forum: Trauma and Children's Literature». *Children's Literature* (33): 115–119.
- Sommerfelt, Aimée. 1941. *Lisbeth*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1945. *Ung Front*. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1950. *Miriam*, 1. utg. Oslo: Gyldendal.
- Sommerfelt, Aimée. 1960. *Miriam*, 2. utg. Oslo: Gyldendal.
- Tribunella, Eric. 2010. *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Zusak, Markus. 2006. *Boktyven*. Oversatt av Henning Hagerup. Oslo: Cappelen Damm.
- Ørjasæter, Kristin. 2010. «Barnelitteraturens bidrag til det nasjonale». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2010*, redigert av Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold. Oslo: Samlaget.



## KAPITTEL 5

# Kvisten som bøyer seg. Om verdier og litterær form i Aimée Sommerfelts *Veien til Agra* (1959)

Svein Slettan Universitetet i Agder

**Abstract:** The article analyses Aimée Sommerfelt's children's novel *Veien til Agra* [*The Road to Agra*] (1959), a story about two Indian children, Lalu and Maya, and their long journey to find medical help for Maya. The basis for the analysis is Sommerfelt's strong value orientation, and an emphasis on the close connection between values and literary form. The analysis examines features of three genre traditions in *Veien til Agra* – the heroic, the tragic and the humorous – and each of these genre traditions participates in the thematization of values in the novel. The novel has a character of heroic travel novel, in which a hero takes on an important mission, overcomes dangers and opposition and reaches a final victory and completion of the quest. But there is also a tragic element in the story, found in poverty and lack of life opportunities. The tragic element is so strong that the novel's happy ending appears as an almost miraculously fortunate turn of events for the children, who are compared to "two grains of sand on a sandy beach". Finally, *Veien til Agra* also has a humorous element, both from a carnivalesque tradition and from a more low-key, subtle form of humour. The three genre traditions contribute to a rich and varied value platform in the novel, which motivates reflection on social-ethical issues, as well as childrens' strength, courage and hope.

**Keywords:** children's novel, travel novel, heroism, tragedy, humour, India

## Innledning

Aimée Sommerfelt har ofte vært omtalt som en verdibevisst og verdiformidlende forfatter. I *Norsk barnelitteraturhistorie* blir hun framhevet som «holdningsskapende», og videre står det: «Med sine klare prosjekt, med sin appell om toleranse og global tenkning, utvidet hun barnebokas spillerom gjennom hele etterkrigstida» (Birkeland, Risa og Vold 2018, 239). Også Sonja Hagemann, i sin oversikt over barnelitteraturen i Norge, er inne på Sommerfelts bevissthet om verdier. Hun skriver om Sommerfelts mest kjente barnebok, *Veien til Agra* (1959): «Idégrunnlaget i boken er å lære barn å tenke globalt». [...] «Hvis de gjennom lesning skal oppfatte hva sult og nød, håp og fortrøstning er, hvis de skal bli engasjert, da må problemene være knyttet til barn som dem selv» (1978, 149).

«Verdi» kan tenkes som «en kvalitet, holdning, egenskap eller væremåte som anses av den som uttrykker tilknytning til eller forpliktelse overfor den, å være positiv og viktig» (Syse 2012, 20). Ut fra dette vil mye av det Sommerfelt har skrevet kunne sies å være verdiorientert. Forfatterskapet har en tydelig etisk norm, ofte som en innebygd appell til barneleseren om å se ut over seg sjøl, leve seg inn i andres nød og håp, og ta inn over seg de store forskjellene i levekår her i verden. En slik sosialetisk, globalt orientert tenkning, blant annet med basis i menneskerettighetene, begynte å utvikle seg til en overordnet samfunnsverdi i Norge på den tida Sommerfelt skrev *Veien til Agra*, fortellingen om to fattige indiske barn, Lalu og Maya, og deres lange vandring for å finne legehjelp til Maya. I 1952 ble Indiafondet etablert i Norge, og dette gikk i 1962 inn i det nystartede Norsk Utviklingshjelp, det seinere Norad (Simensen 2003). Sommerfelt var i takt med tida og kunne være med å påvirke holdninger gjennom litteraturen.

Verdiforformidling og holdningsskaping i barnelitteratur kan skje når den kunstneriske teksten treffer noe i barneleserens erfaringsverden, slik at det også sjøl er med på å skape den meningen det legges til rette for. Én side av dette, som vi ovenfor ser Sonja Hagemann er inne på, er identifikasjonen med mennesker barnet iallfall et stykke på vei kan forstå. Problemene blir engasjerende når de er knyttet til «barn som dem selv». En annen side av tilknytningen til barnas erfaringsverden gjelder kontakten med *litterære* mønstre som de kjenner, altså den litterære formens kraft til å engasjere. Menneskene og livsverdiene kommer jo til barneleseren støpt i litterær form, og tekstens verdinorm, det som gjerne kalles den impliserte forfatteren, stiger fram gjennom formmessige grep. Martha Nussbaum uttrykker

denne sammenhengen slik: «A view of life is *told*. The telling itself – the selection of genre, formal structures, sentences, vocabulary, of the whole manner of addressing the reader's sense of life – all of this expresses a sense of life and of value, a sense of what matters and what does not ...» (1990, 5).

Det er denne sammenhengen mellom verdiformidling og litterær form jeg vil legge vekt på i denne artikkelen, som er en analyse av *Veien til Agra*, rett nok med et par øyekast framover også til oppfølgeren *Den hvite bungalowen* (1962). Jeg vil undersøke hvordan tre større litterære formgrep bidrar til verdinormen i *Veien til Agra*. Disse formgrepene er tre sjangertradisjoner, det heroiske, det tragiske og det humoristiske, som er til stede i teksten, side om side. Sjangertradisjonene og deres funksjon i romanen behandler jeg i adskilte kapitler, før jeg kommer med en kort sammenfatning til slutt. Men før vi går inn på sjangertradisjonene, vil jeg si noe om handling og fortellemåte i romanen.

## Om handlingen og om fortelleren som leserens følgesvenn

*Veien til Agra* er fortellingen om den fattige indiske gutten Lalu fra landsbyen Katwa, som tretten år gammel legger ut på en lang vandring sammen med sin sju år gamle søster Maya. De går landeveien fra Allahabad til Agra, nærmere 500 kilometer, fordi Lalu har fått vite at det finnes et sykehus i Agra der det er mulig å bli helbredet for trakom, den farlige øyesykdommen som Maya lider av. Lalu tar på seg å dra med Maya, siden foreldrene må passe gårdsarbeidet og Lalus og Mayas småsøsken. Og de må gå, siden familien ikke har penger til togreise begge veier. Etter mange farefulle hendelser og møter med både slemme og snille mennesker, kommer barna seg til Agra, men blir avvist ved sykehusets port. Likevel vender lykken seg til slutt når de til alt hell møter noen helsearbeidere fra Indias helsevesen, UNICEF og Verdens helseorganisasjon, som blir grepet av skjebnen deres og sikrer legebehandling for Maya. Lalu får bo i den hvite bungalowen til én av de indiske helsearbeiderne, doktor Prasad, og får gå på en skole mens han venter på søsteren.

*Veien til Agra* har en særlig dynamikk og et avrundet forløp som reise-fortelling, og jeg konsentrerer meg altså i hovedsak om den romanen. Men det kan nevnes at vi i fortsettelsesfortellingen *Den hvite bungalowen* møter Lalu og Maya igjen tre år seinere, når de er tilbake i landsbyen. Et

spenningsmønster der er konflikten mellom en mulighet til legeutdanning som Lalu har fått av doktor Prasad, og de trange økonomiske rammene for familien, som gjør det vanskelig for ham å dra bort. Beretningen om Lalu slutter med at han velger å hjelpe familien hjemme og overlater studieplassen til Ram, en annen talentfull gutt fra landsbyen.

I *Veien til Agra* møter vi en tydelig og allvitende tredjepersonsforteller. Det er en voksen forteller som alt i fortalen i første bok markerer seg på barneleserens side gjennom å framheve en positiv egenskap ved barn:

Lalus magre kropp var seig som bambus, og føttene smale og senesterke. Da han gikk hjemmefra, sa hans Nani – bestemor – til ham: «Kvisten som bøyer seg, er bedre enn den som knekker.» Og med det mente hun at en gutt på tretten kan være vel så seig som en kar på tredeve, og at han, Lalu, kunne greie å slepe søsteren sin velberget til Agra uten å få noen knekk av den grunn.

De møtte snille mennesker og slemme mennesker og opplevde underlige ting. Og alt gikk annerledes enn de hadde ventet.

Hvorfor de gjorde det? Ja, det får du vite alt i neste kapittel. Og på siste side finner du en liste over vanskelige ord. (7–8)

Dette er en fortellerstemme vi kjenner igjen fra andre markante barnebokforfattere i samtida, slik som Astrid Lindgren og Anne-Cath. Vestly. Stemmen vender seg til barneleseren, søker fortrolig kontakt og vil opprette et tillitsforhold. Vivi Edström har omtalt Astrid Lindgrens bruk av en slik stemme i bøkene om Emil i Lönneberga som «samforståndsметоден» (1994, 68), altså en metode som etablerer en felles forståelsesgrunn mellom forteller og leser. Fortelleren er nær og vennlig og har samtidig en autoritet som voksen og en viss didaktisk agenda. Det didaktiske kan hos Sommerfelt ligge i en overføring av livsvisdom, slik som med ordtaket i sitatet ovenfor. Det kan også ligge i kunnskapsformidling. Boka trekkes noen ganger mot det dokumentariske, og i slike avsnitt er framstillingen mer avstandspreget:

Hinduene i India har én gud slik som vi i vesten. Men det er ikke en treenig gud, som hos oss. Deres gud har hundre navn og hundre skikkelser, og hver familie velger den de holder mest av. I Lalus og Mayas hjem var et helgenskrin viet skyggenes og barmhjertighetens gudinne Chaya, hun som – slik tror de – lar solen gå ned om kvelden, så jorden ikke brenner opp. (27)

Iallfall voksenlesere, men kanskje også noen barnelesere, vil nok i dag kunne kjenne på at fortelleren hos Sommerfelt i 1959 har basis i et forestilt fellesskap som i mindre grad eksisterer nå enn den gang. Det er et vestlig perspektiv som uttrykker annerledesheten ved India, *oss* og *dem*, en mentalitet som et stykke på vei er endret gjennom globalisering og flerkulturell erfaring.

Det er likevel styrken som ligger i fortellerens nærhet til barneleseren som er det tydeligste inntrykket i *Veien til Agra*. Med den positive framstillingen av kvisten som bøyer seg, anerkjenner Sommerfelts forteller barnet som et sterkt menneske, kanskje sterkere enn den voksne til og med. Fortelleren blir slik etablert som en innsiktsfull og livsklok venn, som legger til rette for at barneleseren kan identifisere seg med underdog-rollen til Lalu og Maya. Denne vennlige fortellerposisjonen kan sees som en del av barneperspektivet i romanen, det som er blitt kalt «den vaksnes måtar å alliere seg med barnet som lesar på» (Birkeland, Mjør og Teigland 2018, 28). Inntrykk av sansinger og følelser formidlet gjennom synsvinkelen til hovedpersonen Lalu, er også med på å skape tillit hos barneleseren. Fortelleren vet hvordan barnehelten har det og formidler det nært og engasjerende.

Wayne Booth satte en gang opp noen spørsmål han så for seg at en tilhører eller leser kunne møte en forteller med: «Should I believe this narrator, and thus join him? Am I willing to be the kind of person that this storyteller is asking me to be? Will I accept this author among the small circle of my true friends?» (1987, 39). Jeg tenker at fortelleren hos Sommerfelt tidlig er etablert som en slik venn i fortellingens verdisystem. Leseren kan stole på at fortelleren vil føre dem trygt gjennom det spennende og skremmende, og vende alt til det gode.

Så til de tre sjangertradisjonene i *Veien til Agra*, den heroiske, den tragiske og den humoristiske, og mitt inntrykk av dem – som barn og som voksen. Som barn møtte jeg fortellingen formidlet som hørespill i radioen. Det jeg husker, er spenningen knyttet til barnas farefulle reise framover mot målet, sammen med det eksotiske ved settingen. Jeg tenker at fortellingen resonerte med andre reisefortellinger jeg hadde møtt som handlet om barn i et fremmedartet miljø, som *Frendeløs* av Hector Malot. Slike spennende reisefortellinger der barn må være sterke og klare seg sjøl, fungerte som en type heltefortellinger. Det var en sjangertradisjon jeg også kjente fra eventyrene.

Når jeg nå leser *Veien til Agra* som voksen, gjør det heroiske ved de fattige barnas nesten håpløse prosjekt fortsatt inntrykk. Og gleden ved at det hele *lykkes*, mot alle odds, oppstår fremdeles. Men det oppstemte er blandet med en vemodig følelse. Det mørke og et stykke på vei tragiske sporet i teksten blir tydeligere nå. Kreftene som hindrer det gode som Lalu og Maya ønsker, er så sterke. Dystre inntrykk av livsmiljø og personer som de møter på reisa, blander seg også inn. Samtidig merker jeg spor av en tredje litterær sjangertradisjon i boka, og det handler om Sommerfelts evne til å blande letthet og lystighet inn i det mørke og ofte dramatiske handlingsforløpet. Humoren – både i burlesk og mer stillferdig, underfundig utgave – er med og balanserer det melankolske innslaget. Den finnes med i det som skaper fortrøstning og håp.

## Det heroiske – om kvisten som bøyer seg

La oss så gå inn i det heroiske sporet i fortellingene. Grunnmønsteret er kjent fra myter og eventyr. Kulturforskeren Joseph Campbell har sagt det slik i en klassisk formulering:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (1973, 30)

Heltens utvikling innebærer først et oppbrudd fra det hjemlige, som ikke er noe blivende sted. Det er preget av en uholdbar mangel, som bestemmer prosjektet. Så drar helten av gårde med en bestemmelse, på en eventyrlig reise – om den er magisk eller ikke – der det er store prøvelser. Til slutt kommer en avgjørende seier og tilbakevending til et hjem som vil bli beriket og ofte forandret på grunn av heltegjerningen.

Denne heroiske tradisjonen finnes som et sjangermønster i *Veien til Agra*. Rett nok får vi ikke en beretning om den endelige hjemkomsten til landsbyen før i oppfølgeren. Men det gode resultatet av den heroiske reisa til Lalu og Maya, «seieren», om en vil, er tydelig nok også i første bok, gjennom helbredelsen av Maya og gjennom Lalus mulige nye framtid.

Det kan ellers bemerkes at den heroiske reisa i Sommerfelts bok foregår i et realistisk univers, og ikke gjennom magiske eller helt fremmedartede omgivelser for hovedpersonene. Det heroiske spiller seg ut i det

gjenkjennelige. Som mange tidligere reisefortellinger følger mye av *Veien til Agra* det Mikhail Bakhtin har kalt *veiens kronotop*, en organisering av fortellingen i tid og rom som en fremadskridende bevegelse langs en stor vei, der hovedpersonene stadig møter nye mennesker. Og disse menneskene representerer hele det sosiale spekteret i deres eget land. Som Bakhtin skriver: «[T]he road is always one that passes through *familiar territory*, [...] it is the *sociohistorical heterogeneity* of one's own country that is revealed and depicted» (1981, 245). Det eventyrlige ved reisa har ikke minst med denne «heterogeniteten» å gjøre, og alle utfordringene eller mulighetene som de skiftende relasjonene fører med seg.

Det heroiske i *Veien til Agra* treffer noe viktig hos barneleserne. Fortellinger der barn framstår heroiske, mestrer vanskeligheter og prøvelser og når sine mål, er tiltrekkende for hovedmålgruppa her, lesere i 9–13-årsalderen. Litteraturpedagogen Joseph Appleyards karakteristikk av denne lesergruppa i boka *Becoming a Reader* er ofte sitert, «The Reader as Hero and Heroine». I denne karakteristikken ligger det at barnelesernes mestringsstrev i eget liv naturlig knyttes til interesse for mestring i heroiske fortellinger: «Something in the way they imagine the world responds to the organization of action in a story», skriver Appleyard (1990, 64). Vi kan trygt si at norske barnebokforfattere har hatt blick for denne sammenhengen, gjennom en lang tradisjon med fortellinger om sterke og kompetente barn som gir seg i kast med store utfordringer og vinner fram med sine prosjekter (jf. Ommundsen, 2017). *Veien til Agra* føyer seg inn i tradisjonen; barns mestringssevne er i høy grad en verdi som uttrykkes hos Sommerfelt.

Hvordan utvikles så det heroiske gjennom romanen? Det er nærliggende å tenke at hovedpersonen, trettenåringen Lulu, er den sentrale helten. Det heroiske ved ham vises fram alt i starten. Han tar på seg å «slepe», som det står (8), den sjuårige søsteren Maya den lange veien til Agra. Lulu er imidlertid ikke en helt uselvsk helt. Han har tatt ut på reisa vel så mye for sin egen del som for Mayas. For hvis hun blir frisk, vil hun beholde en skoleplass hun har fått, og Lulu kan da lære å lese gjennom å tilegne seg hennes kunnskap og hennes bøker. Men som det ofte skjer i slike reisefortellinger i barnelitteraturen, modnes hovedpersonen gjennom alle prøvelsene. Vivi Edström sier det slik: «Strukturen hem-äventyr-återkomst har i berättelser av denna typ gärna en [...] moralisk implikation. Resan bort får en fostrande betydelse» (1994, 26). Slik er det også i *Veien til Agra*, der omsorgen for Maya etter hvert blir det viktigste for Lulu: «Hun hadde fått plass på skolen. Jeg tenkte jeg skulle lure meg til å lære bokstavene

samtidig. [...] Men ettersom vi gikk og gikk, ble det slik at jeg tenkte mest på øynene til Maya. Jeg ville ha henne slik som andre barn. Ikke som tiggerne ved stasjonstrappene» (152). Det er altså en verdiutvikling i Lalu, mot mindre egennytte.

Men *Veien til Agra* er likevel ikke en endimensjonal fortelling om en stadig stigende stjerne. Lalu gjør feil, han svikter sin oppgave flere ganger, og han har også motløse perioder der det mest er slumpen som gjør at reisa fortsetter. Det blir dermed tydelig at Lalu ikke kan bære det heroiske prosjektet alene. Hele reisegruppa trengs – også søstera Maya og hunden Kanga. De har det felles med Lalu at de er små i verden, men passer inn i bestemor Nanis bilde av den bøyelige kvisten: «Den tynne kvisten som bøyer seg er sterkere enn den tykke som brekker» (20). Lalu, Maya og Kanga blir heroiske gjennom sin elastisitet, sin nysgjerrighet, kvikkhet og evne til å komme seg fram der de store må gi tapt. La oss se på noen eksempler.

Lalu på sitt beste er en kvikk og rådsnar gutt, som finner løsninger der det ser mørkt ut. Og mørket møter dem alt i starten, i byen Allahabad, dit de er kommet med en oksekjerre fra landsbyen. De drukner nærmest i folkemengden som flommer gjennom gatene til markedet. Maya blir skadet av en soldat som trækker henne på foten; det er krise allerede før de har begynt vandringa. Men så går ei ku foran dem, og folkemengden deler seg. Lalu griper spontant muligheten:

Lalu snudde resolutt, tok sikte på de forgylte hornene til den hellige kua som gikk så rolig mot strømmen som om den var alene i verden, og klemte seg vei med den gråtende Maya hengende etter. Med bylten på hodet fikk han ene hånden fri, tok tak i halen på kua og tviholdt til de var ute av verste ståket. (43–44)

Lalus kvikkhet og evne til å gripe muligheten kommer også godt med når de er i livsfare foran en kobra i en hule:

Uten å vite hva han gjorde, grep Lalu sovematten og slengte den over slangen, slik han hadde sett slangefangere gjøre når de i regntiden gikk på jakt etter slangeskinn. Så grep han Maya i armen og styrket i blinde opp de høye trinnene. Skriket lå igjen etter dem som et ekko. (66)

Også Maya har barnets bøyelighet og evne til å komme seg fram. I en avgjørende situasjon der de sitter sperret inne i påvente av å bli hentet av

politiet – for en forbrytelse de er urettmessig anklaget for – er det Maya som redder dem:

- Ser du den gluggen der oppe, Lalu?
- Ja, hva med den?
- Tror du jeg kunne klemme meg gjennom? Jeg er blitt magrere enn før, vet du. [...]  
Du kunne stå på eslet, Lalu. Og lempe meg opp. [...]
- Får jeg bare skuldrene igjennom på skrå, så går det, sa Maya og ålte seg inn i vindusnisjen i muren med bena først. (86–87)

Og Maya presser seg gjennom: «Hun lignet en liten snegl, halvt ute av sneglehuset» (87). I denne intense frigjøringsscenen er Maya, som ellers ofte framstår som underordnet, like viktig som broren. De er to fattige, magre barn som kjemper sammen for en bedre tilværelse i en ugjestmild verden.

Den magre hunden, tisper Kanga, som en gang har vært sirkushund, virker ikke mye tress i starten av romanen og må bli hjemme. Men hun springer etter og finner dem igjen flere ganger, sjøl om hun må bryte seg ut av fangenskap. Igjen er det bøyeligheten, elastisiteten, som gir gevinst:

Jo, det var virkelig Kanga [...] som endelig hadde greidd å pine hodet sitt ut av det halsbåndet hun sto tjoret i, som hadde virret rundt til hun kom inn på veien igjen og fikk teften av Lalu. Kanga, magrere, skitnere og lykkeligere enn noensinne. (91)

Kanga blir helt nødvendig for Lalu og Maya. Hennes mest heroiske gjerning er når hun redder den sovende Maya, som Lalu ikke passer på, fra sjakalene:

Han hadde nesten oppgitt alt håp da han med ett støtte voldsomt sammen med Kanga, en forpjusket, pipende Kanga som hoppet høyt opp på ham. [...] Med ett hadde han hånden full av blod. [...]

- Kanga, du har vært i slagsmål. Du har slåss med sjakalene! [...]
- Hunden har berget dette barnet, sa Asha. (112, 114)

De små og tilsynelatende ubetydelige, barn og dyr, bærer det heroiske fram i fortellingen, i fellesskap. I dette finnes en verdimerking: De små kan klare så mye med sine særegne egenskaper. Og belønningen kommer til

slutt, når de får hjelp. Det er nemlig inntrykket av det heroiske ved barnas lange reise som til syvende og sist får helsearbeiderne til å yte ekstra og få Maya på sykehus: «Jeg synes disse to har gjort en innsats som fortjener hjelp, hvor vi nå skal ta den fra. Det *må* finnes en utvei» (147).

Det heroiske sporet føres til endes i *Veien til Agra* ved at motivet med den bøyelige kvisten hentes fram igjen. Lalu ber doktor Prasad skrive til guruen i landsbyen hjemme at Maya har fått plass på sykehuset, og at de om noen måneders kommer hjem: «Når guruen forteller det hjemme, vet far at alt er bra. Og Nani vet at Lalu, den tynne kvisten Lalu, ikke knakk på veien» (151).

## Det tragiske – fattigdommens mørke

Det tragiske som sjangertradisjon i litteraturen forteller oss i det store perspektiv at det finnes ødeleggende krefter i verden som bryter ned det gode og meningsfylte som mennesker søker etter. I sin studie av Bibelen og litteraturen, *The Great Code*, skriver Northrop Frye om tragedien som uttrykk for «a final separation between an idealized and happy world and a horrifying an miserable one» (1982, 73). Det tragiske som organiserende mønster i litteraturen gir innhold og form til de destruktive kreftene i dette evige konfliktforholdet.

I *Veien til Agra* finnes det et sterkt preg av uavvendelig tragisk skjebne knyttet til fattigdom. Den som er født fattig, forblir fattig, og får sjelden hjelp når nøden rammer. Noen, som Lalu og Maya, kan være heldige, men til enhver tid er det så uendelig mange andre som ikke får oppfylt grunnleggende behov. Lalu og Maya er for helsearbeiderne «bare to av mange millioner underernærte, indiske barn som de bare kunne hjelpe noen få av. To sandkorn på en sandstrand» (140–141). Doktoren summerer opp slik: «Min mening, sa doktor Prasad, – er at India er verdens ulykkeligste land som ikke kan hjelpe sine egne barn» (146).

Dette har nettopp preg av tragisk erkjennelse, og den har en innebygd appell til leseren: Ta inn over deg denne realiteten, at nøden er så stor, og at de nødlidende ikke får den hjelpen de burde fått, på grunn av sviktende fordeling både lokalt og globalt. Det siste setter én av helsearbeiderne fra Verdens helseorganisasjon, en danske, ord på: «Å tenke seg at hjemme i mitt mette land fins det mennesker som mener at vi ikke har råd til å hjelpe andre enn oss selv!» (146). At det finnes en tragisk dimensjon i det større kultur- og samfunnsbildet som Lalus og Mayas skjebne inngår i, samsvarer

med en forståelse av tragedien som Raymond Williams formulerer i boka *Modern Tragic*: «Tragedy rests not in the individual destiny [...], but in the general condition, of a people reducing or destroying itself because it is not conscious of its true condition» (1966, 162). De fattige som får sine livsprosjekter brutt ned uten å forstå hvorfor de holdes nede og hva de kan gjøre for å forandre de sosiale og økonomiske forholdene, lever sine liv som del av en samlet, stor tragedie. Og denne tragedien bidrar de rike til, de som kunne ha hjulpet.

Mørket over livet til de fattige barna, lagt over dem av tilsynelatende overmektige livsrammer, gjør seg stadig synlig for leseren og preger romanens grunnstemning. Vi ser det alt i starten av romanen, der det er noe desperat over prosjektet til Lalu, og der utreise til barna har noe skjebnetungt over seg, signalisert gjennom Lalus inntrykk av faren: «Hvorfor sto faren så stille uten å vinke? Hvorfor så han så bedrøvet ut?» (40). Som Clifford Leech uttrykker det i en framstilling av tragedien: «In almost every tragedy the atmosphere is one of doom from the beginning» (2002, 39).

Det aller meste av motgangen Lalu og Maya får på veien til Agra, kommer av fattigdom. Siden de mangler penger, må de gå landeveien i stedet for å ta toget, og dermed blir de utsatt for mange farer – fra lurendreiere til livsfarlige dyr. Lenge forfølges de av politiet, som anklager dem for tyveri. Det er en grunnløs påstand som også på en måte kommer av fattigdommen. Før reisa må Lalu og faren gå til en grisk pengeutlåner for å få midler til reisa, og denne pengeutlånerens kone beskylder i ettertid Lalu for å ha tatt smykker som hun ikke finner. Rett som det er truer motgang og ødeleggelse, stemningen vippes over fra håp til fortvilelse: «Hva gagn var det i å trække denne fortærende tørre veien til Agra, den førte ikke til sykehus likevel, den førte lukt i fengsel, det tvilte han ikke på lenger. Var det ikke bedre å snu. Komme hjem og få hjelp?» (90). Og søsteren gripes av samme følelse: «Når Lalu satte seg midt i solsteiken og ga opp, da ramlet hele verden for henne. Hun strøk ham tafatt over armen. – Kom, så tar vi toget hjem, Lalu» (91).

Slutten av romanen har også en tragisk dimensjon, på tross av det positive som finnes der. Når Lalu og Maya endelig når fram til Agra, er de ved enden av de heroiske prosjektet. Men det som møter dem der, er en overveldende skuffelse. De siste pengene deres har noen voksne kjeltringer lurt fra dem. En grandonkel som de hadde håpet å få hjelp av i byen, er flyttet langt bort. Og endelig blir barna avvist ved sykehusporten, som «uvedkommende» (133). En skjebnens ironi er det at Lalu ikke kan lese, og derfor

ikke får med seg det som står om visitt-tider på en plakate, en mulighet de kunne hatt til iallfall å komme seg inn i sykehusbygningen og muligens fått medfølelse der. Nå blir det mangedobbelt klart at prosjektet baserte seg på overmot. Den brutale voksenverdenen spiller dem ut over sidelinja. Lalu fortvilte og skyldbetyngede bønn inne i gravpalasset Taj Mahal, før han begynner vandringa tilbake igjen, summerer opp tragedien: «Hjelp oss, du, Chaya, skyggens og barmhjertighetens gud! Kanskje er det min skyld at Maya ikke kom inn på sykehuset. Jeg ville jo bare få henne frisk for min egen skyld. Hjelp oss, du, for Mayas skyld!» (138).

Som en voksen leser kan jeg ikke unngå å tenke at det som følger etter dette i romanen, er en nærmest mirakuløs sekvens, føyd til fordi det er *for* hjerteskjærende å la to barns framtidshåp ende i tragedie i en barneroman. Dermed hentes helsearbeiderne inn, de som tilfeldigvis ser Lalu og Maya stå i en melkekø ved landeveien og blir rørt av synet og historien deres. Det er en overraskende inngripen, som i antikkens teater: *deus ex machina* – gud fra maskinen. Knytter vi an til Northrop Frye igjen, kan en slik brå *happy ending* sees nærmest som et innslag fra komediens sjangertradisjon: «tragedy reflects the human situation as it is, and comedy normally attains its happy ending through some mysterious and unexpected twist in the plot» (1982, 156). Den gode slutten kommer også i møte med barneleserens konvensjonelle forventning om at hovedpersonenes prosjekt skal lykkes, og kan som vi har sett knyttes til det heroiske sporet i romanen.

Kaster vi et blikk på *Den hvite bungalowen*, ser vi at en tragisk dimensjon finnes der også. Lalu er fylt av sitt nye prosjekt, det han fikk som en gyllen mulighet av doktor Prasad i den hvite bungalowen i Agra: å få plass på legestudiet i Mumbai, så han kan bli en av doktorene som reiser rundt i India og hjelper syke i landsbyene. Det er som en ny vandring mot et håpefullt mål, nå med nesten sikkert positivt utfall. Han har «sittet på verandaen i den hvite bungalowen og hørt mennesker som var halvt guder, snakke om fremtiden» (60). Men så innhentes han av fattigdommen igjen. Drar han fra familien og landsbyen, vil ikke hans nærmeste klare seg. Å følge sin drøm er å svikte de andre. Det er et forferdelig verdidilemma. Hva skal han legge mest vekt på? Som i begynnelsen av første bok, blir den livskloke bestemora viktig; hun viser ham at skyldigheten mot de nærmeste må telle mest. Å ta inn over seg denne erkjennelsen er heroisk, men slutten er likevel bitter:

Fordi han hatet Katwa med sin halvsult og evige tørke, med sine gribber og døde dyr. Med sin gjeld og fattigdom. Han hadde sett noe annet og bedre.

Det var engang da han likte arbeidet i Katwa. Likte å gå i morgenbrisen bak langsomme okser og åpne plogfure etter plogfure i den gjenstridige jorda. Likte å høste, fylle krukker og fôrhus, ta tunge løft, være sterk. Men det var lenge siden, før han hadde sittet i den hvite bungalowen. (129–130)

Aimée Sommerfelt gir ikke etter for det som kunne være fristende ved slutten av storfortellingen om Lalu, nemlig å la ham vinne fram med sin drøm. Realismen setter seg gjennom, og helten forblir i landsbyen. Det finnes et mulig moralsk budskap i dette: Hva du evner, kast av i det nærmeste krav. Men det Lalu lengtet etter for seg sjøl, tas fra ham. Han kan nok få familien et stykke opp fra den verste fattigdommen, men nytt korn og nye driftsmåter kan aldri gi ham det han drømte om.

## Det humoristiske – frihetstrang og paradokser

Humor er nok ikke det første en tenker på i møte med *Veien til Agra*. Likevel finnes det et lyst, humoristisk spor gjennom teksten, og noen ganger gir det et glimt fra seg og skaper oppstemthet og lettelse. Humoren er koblet med håp og fortrøstning, som vi innledningsvis så Sonja Hagemann pekte på som del av romanens positive formidling.

Humoren finner jeg særlig i to aspekter ved teksten. Det ene dreier seg om det Mikhail Bakhtin har gjort kjent som den karnevaleske tradisjonen i litteraturen. Her ligger humoren i en burlesk impuls til å snu vedtatte autoritetsforhold på hodet, både når det gjelder ideologi og sosial og økonomisk makt. Bakhtin skriver om den karnevaleske humorens kraft til å vise fram «the gay relativity of prevailing truths and authorities» (1984, 11). Den andre humoristiske kvaliteten ved teksten er mer lavmælt, og finnes som en underfundig, smilende livsinnsikt, gjerne med en ironisk tvist.

Den karnevaleske humoren dukker opp innledningsvis, der den uregjerlige hunden Kanga lager kaos i den rike og sjøltilfredse pengeutlånerens hus. Kanga representerer her på karnevalesk vis det provoserende *frie* og det *lave*. Faren og Lalu er kommet til pengeutlåneren for å få midler til Agra-reisa. Kanga har de satt i bånd hjemme. Men så kommer hunden stormende. Hun har slitt seg løs fra snora hun var bundet i, og «i sin glede over friheten hadde hun rullet seg i gjødsel og luktet lang vei» (36). Snart lurur hun seg inn i huset, spiser det nymalte melet til pengeutlånerens kone og får den maktfulle til å falle:

Akvi rev til seg en kjepp som sto mot veggen, og kom hufsende over gulvet for å jage Kanga på dør. Men sint som hun var, snublet hun i et av sine egne tepper, langet ut etter bordkanten for å få støtte, men fikk bare tak i den røde silkeserien og trakk både den og smykkene med seg i fallet. (35–36)

Kanga har i det hele tatt noe befriende karnevalesk ved seg som figur i romanen. Hun blir presentert som en «egensindig hund» (10) med en eiendommelig bakgrunn: «Som hvalp var hun blitt dressert i et sirkus. Seinere ble hun stjålet av en mann som ville tjene penger på henne, men Kanga ville ikke danse etter mannens pipe, hun bet ham i beinet og stakk av» (9–10). Hun er noe for seg sjøl og går på tvers av de sosiale skillelinjene. Med en språklig vri heter det et sted: «Den oppførte seg ikke som folk, hverken hos fyrster eller på landeveien» (74–75). Gjennom romanen representerer Kanga viktige verdier som frihetstrang og sjølstendighet, og også den mulige styrken til de undertrykte og marginaliserte: «– Den vesle pariabikkja har reddet en unge fra sjakalene. Har du hørt det?» (114).

Den karnevaleske humoren har noe avautomatiserende ved seg. En vitalitet som går på tvers av alle slags hemmende livsrammer, trenger seg fram, og denne viljen til å bryte med skikk og bruk, skaper en lystig stemning. Det er dette Simon Critchley peker på når han i boka *On Humour* skriver at komikken «lets us see the familiar defamiliarized, the ordinary made extraordinary, and the real rendered surreal» (2002, 10). I evnen til å snu det konvensjonelle opp ned ligger det også en mulig trang til forandring av maktforhold.

Noe av det avautomatiserende finnes også i den andre humoristiske dimensjonen i Sommerfelts tekster, den mer lavmælte og underfundige, ofte paradoksale. Et eksempel finnes i et eventyr som Lalu forteller til Maya før reisa til Agra, for at hun skal få noe underholdende og håpefullt å glede seg over. Eventyret handler om en gutt, Nanak, som blir overrasket av en vill elefant i jungelen og firer seg nedover i en forlatt brønn for å gjemme seg, ved hjelp av luftrøttene fra et banyantree:

Under ham vrimlet det med slanger, og over ham brølte elefanten. En svart og en hvit mus gnagde på luftrøttene han hang i, så han når som helst kunne ramle ned til slangene.

Men oppe i banyantreet hang en diger honningstokk, og når elefanten ristet treet, rant honningen ned, og Nanak slikket den i seg. [...] Den gjorde ham sterk og tålsom, så han holdt ut, helt til elefanten ble lei av å brøle og ruslet inn i jungelen igjen. Da

hogg han tak i brønnveggen og klatret opp og jaget den svarte og hvite musa som gnog på røttene han hang i. Uten å ense biene stakk han honningstokken ned i sekken han hadde på ryggen og gikk hjem. [...] Nanak glemte aldri honningen som hadde dryppet i munnen på ham da alt var som verst. For om vi får det aldri så ille, er det noe som er godt, om ikke annet enn et honningdrypp. (25)

Eventyret fungerer som en lett humoristisk eksempelfortelling som elegant fører sammen det skrekkelige på den ene siden og det overraskende positive på den andre. Slike livsbejaende humoristiske fortellinger virker oppløftende og styrker håpet.

Det finnes i det hele tatt en rekke «mindre» humoristiske situasjoner og formuleringer spredd utover i teksten, gjerne hånd i hånd med motgang og store utfordringer, og ikke så sjelden med en ironisk sveip. Det er ikke lett å sette en merkelapp på denne formen for humor, som også finnes i fortellingen om Nanak og honningen. I noen tilfeller kan *galgenhumor* være dekkende, men humoren kan også ha et litt åpnere og lunere preg. Barbara Stengel skriver om humor i pedagogisk sammenheng, og bruker der uttrykket «laughter that is sparked by what is difficult» (2014, 200). Denne komikken «diffuses difficult affect» (2014, 201), og kan slik virke frigjørende, på en måte. Kan hende er dette tilfellet for en barneleser også, i møtet med en litterær tekst der det er mange mørke hendelser og tanker.

Den underfundige komikken finnes allerede i utgangspunktet for reisa. Første kapittel i *Veien til Agra* har fått tittelen «Lalu kommer i skade for å ta en beslutning». Dette refererer til en hendelse der landsbykvinnene truer med å melde fra til læreren at Mayas øyne er syke, slik at hun kommer til å miste skoleplassen. Her får Lalu avverget trusselen foreløpig ved å si at han skal gå med Maya til Agra og få henne kurert der. Det er noe heroisk over dette, men tittelen på kapittelet undergraver det opphøyde ved beslutningen. Lalu snubler nærmest inn i avgjørelsen, og tidligere i kapittelet har vi lest om at Mayas svaksynthet tilsynelatende ikke har bekymret ham så sterkt på grunn av genuin omsorg for *henne*, men mer fordi han hadde en plan om å få del i den lærdommen Maya ville bringe med seg fra skolen. Den smilende ironien i tittelen får tingene ned på jorda og viser oss mennesket som sammensatt og ikke alltid like høyverdig.<sup>1</sup>

Spørsmålet om motivasjonen for reisa dukker opp flere ganger gjennom *Veien til Agra*, for eksempel når Lalu og Maya møter én av sine viktigste

1 Se kapittel 6 om hvordan denne kapiteltittelen ble behandlet i oversettelser av boka.

hjelper, den fattige kameldriveren Ahmed. Kameldriveren har hatt mye motgang, men er omsorgsfull og livsklok. Han understreker at det er Mayas behov som må være det viktigste og ikke det Lalu vil skaffe seg gjennom Mayas skoleplass: «Er det for din egen skyld, er det en dumdristig reise, og Gud vil ikke hjelpe deg. Profitt og heder rommes ikke på samme tallerken» (54). Dette er tilsynelatende uangripelig, men Sommerfelt lister inn en liten ironisk markering – igjen er det en slags glede i romanen å pirke borti det høytidelige og litt for sjøltrygge: «Lalu svarte ikke på dette. Han hadde aldri likt moralprekener» (54). Flere formuleringer av samme type finnes, også for eksempel i starten av romanen der Lalus kamerat Kamak kommer med den viktige nyheten om at det er mulig å behandle øyesykdom i Agra. Sjøl om det gir håp, tenker Lalu på alle hindringene, og den tørre, lakoniske humoren i fortellerens framstilling av Lalu og Kamak bærer i seg realitetsorienteringen: «andres vansker er ikke tunge å bære, og selv fattigfolk er rike på råd» (11). Lalu har «fått nok av gode råd for en stund» (12). Den irriterende Kamak har likevel satt noe i gang i ham, og Agra-reisa blir etter hvert virkelighet.

Humoren med en viss ironisk virkning kan dukke opp som en slags *comic relief* etter sterke spenninger i teksten. Da Kanga har berget Maya fra sjakalene, og Lalu og Maya har fått losji og mat hos en omsorgsfull kvinne, Asha, heter det for eksempel: «I to dager ble de hos Asha. Maya lekte med landsbybarna som syntes hun var fin og merkelig fordi hun nær var blitt spist av sjakaler» (115). Også avskjeden med den eigode Asha får en lett komisk virkning, når de magre fattigbarna får rollen som trøstere: «De takket pent for hjelp og gjestfrihet og trøstet Asha med at nå var det ikke langt til Agra, og i Agra var slekt og kjentfolk» (115). Og endelig markerer slutfasen av romanen, møtet med helsearbeiderne, komisk lettelse, først og fremst uttrykt gjennom dansken Pelles robuste galgenhumor, som når han kommenterer biltransporten tilbake til Agra og sykehuset: «– De får sitte på kneet. De veier jo ikke så pass som et overvektig dansk brev. For den saks skyld kunne vi så menn godt sende dem i posten» (147).

Humoren slik vi her har sett den i *Veien til Agra*, har en frihetstrang i seg og er på parti med de underlegne og marginaliserte. Videre har humoren en avautomatiserende og ofte nyanserende funksjon, som gjerne reduserer det opphøyde og sjøltilfredse. Dette kommer fram i berøringen med den karnevaleske tradisjonen, men også i en mer lavmælt og ironisk form for humor som viser seg i glimt gjennom romanen.

## Konklusjon

*Veien til Agra* er en rik og flerdimensjonal bok. Én måte å se den på, er å følge sjangerspor i den, slik vi har gjort med det heroiske, det tragiske og det komiske. De tre sjangersporene kan sees som verdibærere; det estetiske former det etiske i kunstneriske tekster. Fra det tragiske kommer en appell om engasjement når det gjelder urettferdighet i verden. Fra det heroiske og det humoristiske kommer en tro på barns mestringssevne og en framheving av optimisme og håp. Med dette oppfyller Aimée Sommerfelt et ønske som Roni Natov uttrykker i en bok om barnehelter i barnelitteratur: «I am seeking a literature of encouragement, a philosophy embedded in children's books that inspires children to imagine. Children need encouragement to develop their own courage» (2018, 1).

Reisefortellingen om Lalu, Maya og Kanga ble laget på en klar verdiplattform, av en forfatter som var engasjert av et ønske om å formidle til barnelesere i Norge noe om barns vanskelige kår i fattige deler av verden, og at det finnes håp. Globaliseringen i tiårene som fulgte endret i noen grad de kulturelle rammene som boka var skrevet innenfor, og det India vi møter i romanen er et India i en annen tid enn vår. Men uansett er det klart at *Veien til Agra* har krav på klassikerstatus i barnelitteraturen som en engasjerende litterær framstilling av barn som kjemper for et verdig liv. Her berører Aimée Sommerfelt oss, og tematikken er fremdeles aktuell.

## Om forfatteren

**Svein Slettan** er professor ved Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder. Han har arbeidet mye med lærerutdanning og har særlig skrevet om barne- og ungdomslitteratur.

## Referanser

- Appleyard, J.A. 1990. *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel». I *The Dialogic Imagination. Four Essays*, redigert av Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. 3. utg. Oslo: Samlaget.
- Birkeland, Tone, Ingeborg Mjør og Anne-Stefi Teigland. 2018. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. 4. utg. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Booth, Wayne. 1988. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Campbell, Joseph. 1973. *The Hero with a Thousand Faces* [1949]. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. London: Routledge.
- Edström, Vivi. 1994. *Barnbokens form*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Frye, Northrop. 1982. *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovic Publishers.
- Hagemann, Sonja. 1978. *Barnelitteratur i Norge 1914–1970*. Oslo: Aschehoug.
- Leech, Clifford. 2002. *Tragedy*. London: Routledge.
- Natov, Roni. 2018. *The Courage to Imagine. The Child Hero in Children's Literature*. New York: Bloomsbury Academic.
- Nussbaum, Martha. 1990. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press.
- Ommundsen, Åse Marie. 2017. «Competent Children. Childhoods in Nordic Children's Literature from 1850 to 1960». I *Nordic Childhoods 1700–1960. From Folk Beliefs to Pippi Longstocking*, redigert av Reidar Aasgaard, Marcia Bunge og Merethe Roos, 283–302. London: Routledge.
- Simensen, Jarle. 2003. *Norsk utviklingshjelps historie 1. 1952–1975: Norge møter den tredje verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sommerfelt, Aimée. 1959. *Veien til Agra*. Oslo: Damm.
- Sommerfelt, Aimée. 1962. *Den hvite bungalowen*. Oslo: Damm.
- Stengel, Barbara S. 2014. «After the Laughter». *Educational Philosophy and Theory* 46 (2): 200–211.
- Syse, Henrik. 2018. «Hva er egentlig verdier? Tanker etter 22. juli.» I *Norge etter 22. juli. Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*, redigert av Henrik Syse, 15–26. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Williams, Raymond. 1966. *Modern Tragedy*. London: Chatto & Windus.

## KAPITTEL 6

# Veien til Agra – en tekstreise gjennom oversettelser

Siri Først Skogmo Universitetet i Innlandet  
Bente Christensen litteraturviter og oversetter

**Abstract:** *Veien til Agra* [*The Road to Agra*] by Aimeé Sommerfelt has been translated into several languages and was also reissued in Norwegian for over 20 years after its publication in 1959. The narrative in this influential children's book highlights various cultural issues like poverty, child labour, and solidarity. In this chapter, we examine selected text extracts from four translations of *Veien til Agra* – into German, English, Swedish, and French – revealing how the translators' choices reflect cultural norms and didactic intentions, illustrating various approaches to conveying the original's educational perspective to different audiences. These four translations illustrate how a book about a culture foreign to both source and target culture is approached in translation, showing perhaps fewer changes than if the story had been about Norway. The translated texts still reveal subtle shifts, offering insight into how the Norwegian perspective on solidarity and Eastern cultures in *Veien til Agra* was communicated to children in Germany, England, Sweden, and France during the 1960s.

**Keywords:** *The Road to Agra*, translation of children's literature, shifts in translation, translation strategies, cultural adaptation

## Innledning

Aimée Sommerfelts bok *Veien til Agra* er i en særstilling når det gjelder oversettelse av norsk barnelitteratur. Boka er oversatt til 29 språk, og kom også ut i nye opplag på norsk i mer enn 20 år. Allerede året etter den norske utgivelsen i 1959 kom *Veien til Agra* ut på dansk og finsk, og kun ett år senere, i 1961, kom boka også ut på tysk, engelsk (utgitt både i London og New York), og nederlandsk. I 1962 kom boka ut i svensk og polsk oversettelse, og i 1963 også på fransk og portugisisk og deretter på flere europeiske språk, og japansk og vietnamesisk.

Boka handler om storebror Lalu og lillesøster Maya som legger ut alene på en lang reise gjennom India for å komme til et sykehus der Mayas alvorlige øyensykdom kan behandles. På veien møter de utfordringer, og forfatteren trekker gjennom beskrivelsene av ferden frem flere kulturelle forhold som for eksempel fattigdom, barnarbeid og dyrevelferd. I bokas nest siste kapittel, etter at barna har kommet frem til sykehuset og blitt avvist av portvakten, beskrives UNICEFs arbeid for barn i India. Boka har også et forord som henvender seg direkte til leseren, hvor forskjellene mellom kulturen som beskrives og barneleserens norske kultur fremheves.

Aimée Sommerfelt var involvert i internasjonalt arbeid gjennom ektemannen, språkforskeren Alf Sommerfelt. Det er tydelig at hun var interessert i flerspråklig kommunikasjon, siden hun valgte å bli autorisert translator, og i perioden 1930 til 1960 oversatte hun i tillegg femten skjønnlitterære bøker, hovedsakelig voksenbøker fra engelsk og fransk.<sup>1</sup> Som oversetter viste Aimée Sommerfelt seg som dyktig og kvalitetsbevisst, men vi vet ikke om hun ble konsultert når det gjelder de mange oversettelsene av hennes egen tekst.

Vi skal i dette kapitlet se nærmere på fire oversettelser av *Veien til Agra*: til tysk (*Der Weg nach Agra*), til engelsk (*The Road to Agra*), til svensk (*Vägen til Agra*) og til fransk (*Maya aux yeux bleus*). En oversettelse forteller mye om målkulturen gjennom hvordan teksten har blitt tilpasset en ny litterær og kulturell tradisjon, og gjennom noen nedslagspunkter i tekstene sammenligner vi oversettelsesvalg og kommenterer hvordan disse valgene viser hvordan oversettere (og forleggere) forholder seg til den norske boka.

1 Oversetterproduksjonen var altså ikke så stor, men den besto overveiende av lodig litteratur. Blant titlene kan nevnes Madame de La Fayette's *Fyrstinnen av Clèves* (1931) og John Galsworthys *Sølvskjeen* (1933). Hun tilrettela også Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop* for ungdom, med tittelen *Nelly og hennes bestefar* (1941).

Disse oversettelsesvalgene, mener vi, illustrerer forskjellige syn på originalens didaktiske innretning og tilnærminger til det norske blikket på en fremmed og eksotisk verden.

## Etterkrigstidens barnelitteratur

Norsk barnelitteratur blomstret på femti- og sekstitallet, med store, norske forfattere som Anne-Cath. Vestly, Alf Prøysen og Thorbjørn Egner. Alle disse tre nådde også ut over landets grenser: Thorbjørn Egners *Kardemomme by* og *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen* ble oppført i en rekke andre land, Anne-Cath. Vestly ble oversatt til 15 språk og Alf Prøysens *Teskjekjerringa* fikk internasjonal berømmelse. I tillegg til den hjemlige barnelitteraturen, var det norske barnebokmarkedet preget av sterke impulser fra utlandet. Amerikanske seriehefter med «cowboyer og indianere» – og naturligvis Donald Duck – ble oversatt til norsk. For dem som likte kriminalhistorier ble de amerikanske Hardy-guttene og *Frøken Detektiv* faste følgesvenner, og oversatte pikebøker hadde et stort marked av lesere som ønsket seg romantikk. Særlig to nordiske forfattere fikk stor innflytelse og mange lesere i denne perioden: Astrid Lindgren og Tove Jansson. Forlagene ga også ut utenlandske klassikere, som Jonathan Swifts *Robinson Crusoe*, Jules Vernes *En verdensomseiling under havet* og Mark Twains *Huckleberry Finn*.

*Veien til Agra* fikk stor oppmerksomhet og mange lesere. Boka ble sendt som hørespill i 1960 med manus av Ebba Haslund. Hørespillet ble sendt på nytt flere ganger i tiårene etter, og ligger fortsatt tilgjengelig på NRKs nettsider. En av grunnene til at *Veien til Agra* ble så populær i Norge, var at den fortalte norske barn – og foreldre – om et fjernt og eksotisk land, med seder, skikker og leveforhold som var helt annerledes enn i det homogene norske etterkrigssamfunnet. I tillegg beskrev boka modige og selvstendige barn, som ikke vek tilbake for farer og strabaser.

Boka er det vi kan kalle *engasjert litteratur* (Sartre 1948); den oppfordrer norske barn eksplisitt til å vise solidaritet med barn som lever under andre og mye dårligere forhold enn dem selv. Dette ser vi blant annet i hvordan UNICEFs virke beskrives i det nest siste kapittelet, av en av hjelpearbeiderne:

Langt, langt herfra finnes det et land hvor det er få mennesker og mye mat, ikke som her i India, mange mennesker og lite mat. Hvis nå et eller annet barn i disse landene

finner ut at i dag vil de ikke kjøpe iskrem, men gi pengene til UNICEF i stedet – det er det vi kaller oss som stiller med dette arbeidet – så får du et glass bøffelmelk. Forstått? (Sommerfelt 1979, 179)

Her blir perspektivet snudd, det er den norske leseren, det norske barnet, som blir eksotisk og annerledes. Det er nettopp denne perspektivvendingen som blir spesielt interessant i oversettelsene av *Veien til Agra*. Hvordan forholder oversetterne seg til at Østen skildres med et norsk blikk, mens Vesten («land hvor det er få mennesker og mye mat») skildres fra Østen? I vår undersøkelse av oversettelsesvalg har vi funnet frem passasjer som illustrerer dette doble perspektivet på forskjellige måter.

## Øversettelse av barnelitteratur

Skjønnlitterær oversettelse, og dermed også oversettelse av barnelitteratur, er aldri nøytral. Det vil alltid være en grunn til at akkurat den boka er valgt ut for oversettelse – og ikke minst utgivelse; og man kan anta at den anses som verdifull og nyttig for målkulturen på en eller annen måte. Oversettelsesteoretikeren Toury påpekte at oversettelser styres av kulturen de oversettes for (1995, 29), en påstand som banet vei for en ny måte å undersøke oversatte tekster på: Ikke som preskriptive, ideelle modeller med originalteksten som utgangspunkt, men som forhandlinger mellom flere faktorer som spiller inn på oversettelsen av en tekst. I denne studien følger vi Toury i ønsket om å beskrive oversettelser slik de faktisk fremstår, ikke som idealer, og gjennom å undersøke oversettelsesvalg ser vi på oversettelser som en forhandling mellom kilde- og målkultur.

Oversetterens valg, hvordan det litterære repertoaret som er tilgjengelig for oversetteren brukes, vil gi indikasjoner på hvilke normer og ideologier som anses som viktige i målkulturen, eller i målkulturens litterære system (se for eksempel Even-Zohar 1990, 46; O'Sullivan 2013; Shavit 1981). En oversatt tekst avslører altså like mye om målkulturen som om kildekulturen, og dette er kanskje spesielt synlig i oversettelse av barnelitteratur, hvor for eksempel oversettelsesvalg som utelatelse og nedtoning av banning tydelig viser hva som anses som passende for barn i målkulturen (se for eksempel Alvstad 2010; Klingberg 1986; Shavit 2006). Barnelitteratur blir ofte tilpasset i oversettelse for å gjøre teksten «passende og nyttig for

barnet»<sup>2</sup> etter målkulturens oppfatning av hva dette er, eller for å passe inn i målkulturens modeller for barnelitteratur (Shavit 1981, 172).

Det er kanskje spesielt to aspekter ved oversettelse som er interessante når vi ser på oversettelse av barnelitteratur. Det ene er at adaptasjon eller tilpasning av teksten må ses i lys av tanken om en oversettelse som trofast, eller «faithful», mot originalen (Newmark 1988). Balansegangen i trofasthet i oversettelse av barnelitteratur involverer ikke bare forfatter, oversetter og leser, men også en asymmetri mellom voksne (forfatter og oversetter) og barn (leseren) og hva den voksne anser som passende, enten i innhold eller i tekstkompleksitet (se for eksempel O’Sullivan 2013). Det andre er spenningen mellom hjemliggjøring (tilpasning til målkulturen på flere måter) og fremmedgjøring (å ikke normalisere det fremmede i teksten) (se for eksempel Venuti 1995, 18–22). I barnelitteratur vil hjemliggjørende strategier gjerne gjenspeile en holdning om at (barne)leseren ikke kan forholde seg til for store forskjeller mellom egen kultur og det som beskrives i boka, mens fremmedgjørende strategier kan begrunnes med et ønske om at barnet nettopp skal lære om andre kulturer.

Den svenske barnebokforskeren Göte Klingberg understreket at et av målene med oversettelse av barnelitteratur må være å «fremme den unge leserens internasjonale perspektiv og internasjonale forståelse»<sup>3</sup> (1978, 86). For *Veien til Agra* er konflikten mellom disse to hensynene – å være trofast mot originalen eller å møte barneleseren i målkulturen – ikke helt som for mange andre barnebøker. Her er det allerede en «fremmedgjøring» i originalteksten, boka handler jo slett ikke om norske forhold, men om en kultur som er fremmed også for de norske leserne. Mye er dermed både forklart og presentert allerede i originalen, og oversetterne har ikke hatt det samme behovet for å tilpasse teksten for barnelesere i målkulturen. Unntakene, eller eksemplene på oversettelsesvalg, blir dermed spesielt interessante.

Man kan si at skjønnlitterære oversettelser inngår i et globalt litterært system hvor oversettelse kan være mer eller mindre viktig eller anerkjent i det lokale litterære systemet, og hvor forskjellige språk eller land spiller mer eller mindre sentrale roller (se for eksempel Even-Zohar 1990). Engelsk språk (litteratur fra for eksempel Storbritannia og USA) spiller en «hyper-sentral» rolle i oversettelse av litteratur i Europa, hvor mer enn halvparten

2 «appropriate and useful to the child» (vår oversettelse til norsk)

3 «further the international outlook and the international understanding of the young readers» (vår oversettelse til norsk)

av bøkene som blir oversatt, originalt er skrevet på engelsk. Fransk og tysk følger etter, men med vesentlig lavere markedsandel enn engelsk (Heilbron 2020, 137). For de sentrale språkene engelsk, fransk og tysk ser man også at oversettelser ikke spiller en stor rolle i det lokale litterære systemet, altså at færre bøker blir oversatt *til* språket (Heilbron 2020, 140), og den lavere statusen kan for eksempel føre til større tilpasninger, hjemliggjøring, av de oversatte verkene.

Fra mindre sentrale språk (som de skandinaviske) vil færre verk bli oversatt til andre språk. Men man har sett at hvis en bok er oversatt til et sentralt språk, gjerne ved et anerkjent forlag, er det også mer sannsynlig at den vil oversettes til flere språk, også mindre sentrale (Heilbron 2020, 140; se også Sapiro 2010). *Veien til Agra* er oversatt til et stort antall språk, både sentrale og mindre sentrale, og er et spesielt tilfelle av oversettelse fra det lite sentrale språket norsk. Men også denne boka ble først oversatt til engelsk og tysk, og disse oversettelsene banet sannsynligvis veien for oversettelser til andre, mindre sentrale språk.

Til vår studie valgte vi ut fire oversettelser: en oversettelse til et skandinavisk språk (svensk) og oversettelser til de tre språkene som regnes som mest sentrale i det globale oversettelsesmarkedet. Dette er også språk vi kan, slik at vi kan se nærmere på oversettelsesvalg i de fire tekstene. Svensk kan regnes som så nært opptil norsk både språklig og kulturelt at man kan forvente lite endring i den oversatte teksten – det er ikke stort behov for hverken grammatisk eller kulturell tilpasning. For de sentrale, og dominerende, språkene engelsk, tysk og fransk kan man normalt forvente større tilpasninger både tekstuell og kulturelt.

## Utgivelser og oversettere

Det er to utgaver av *Veien til Agra* på norsk, den første illustrert av Ulf Aas, utgitt av N.W. Damm & Sønn i 1959 med nytt opplag i 1967 og 1990, og den andre illustrert av Egil Torin Næsheim, utgitt av Bokklubbens Barn i 1979 med nytt opplag i 1998. Boka har et forord, innholdsfortegnelse, kapittel-inndelinger uten nummerering, og en ordliste til slutt (nevnt i forordet).

Den tyske oversettelsen *Der Weg nach Agra* kom ut i 1961 på Schwabenverlag i Stuttgart, et tradisjonsrikt, i utgangspunktet kristent forlag. Boka er en enkeltstående utgivelse, ikke del av noen bokserie. Boka er oversatt av Margarete Petersen-Heilandt (1898–1983), en erfaren oversetter av nordisk barnelitteratur med bøker av blant andre Anne-Cath.

Vestly, Bjørn Rongen og Evy Bøgenes. Boka har illustrasjoner i svart-hvitt av Kurt Wendlandt (1917–1998), en polskfødt fremtredende maler og illustratør inspirert av Käthe Kollwitz (Kurt Wendlandt Lichtgrafik 2025). At forlaget har valgt å bestille nye illustrasjoner av en kjent kunstner tyder på en ærgjerrig forlagspraksis, men bildene er realistiske og litt dystre, og barna fremstilles som eldre enn i de norske illustrasjonene av Ulf Aas og illustrasjonene i den franske oversettelsen. Inntrykket blir mer som for en realistisk ungdomsroman, men oversettelsen kom i nytt opplag i 1965, så vi må regne med at boka solgte ganske bra.

Den engelske utgaven, *The Road to Agra*, kom ut samme år både i London ved University of London Press og i New York ved forlaget Criterion Books, og mottok to viktige priser: The Josette Frank Award i 1961 og Jane Addams Children's Book Award i 1962. Begge prisene vektlegger litteratur som gir barn innblikk i globale problemstillinger og fremmer positive relasjoner, fred og rettferdighet. I 1962 kom det en ny amerikansk utgave av *The Road to Agra* i The Weekly Reader Children's Book Club og i 1964 ble det utgitt en ny utgave av Scholastic, et forlag som spesialiserer seg på pedagogisk litteratur. Oversetteren av den engelske utgaven var Evelyn Ramsden (1886–1968), og selv om mange andre oversettelser har egne illustratører, valgte Criterion å beholde illustrasjonene av Ulf Aas. Evelyn Ramsden bodde i Sverige som barn og oversatte fra dansk, svensk og norsk til engelsk. I tillegg til barnelitteratur (for eksempel forfattere som Bjørn Rongen, Hans Faye-Lund, Leif Hamre og Astrid Lindgren) oversatte hun også flere titler av Sigrid Undset, Henrik Ibsen og Sigurd Hoel.

*Vägen til Agra* kom ut i 1962, tre år etter originalutgivelsen, og var oversatt til svensk av Margareta Schildt (1916–2001). Boka inngikk i serien «Önskeböckerna», og også her har forlaget, Bonniers Förlag i Stockholm, valgt å beholde illustrasjonene av Ulf Aas. Bonniers serie «Önskeböckerna» kom ut mellom 1939 og 1970 og var en serie med kvalitetslitteratur for barn og unge til en overkommelig pris. Forlaget forklarte at «på grund av storleken och den höga kvaliteten har priset måst hållas relativt högt och många ungdomar ha därför beklagat att de icke kunnat skaffa sig 'önskeböcker' så snabbt som de slukas. Förlaget har därför försökt lösa problemet att sänka priset utan att samtidigt sänka kvaliteten.»<sup>4</sup> Schildt jobbet som redaktør for Bonnier for kjente barnebokforfattere som Gunnel Linde, Maria Gripe og Max Lundgren, og hun oversatte flere barnebøker, i tillegg til Aimée

4 Baksidetekst på Önskeböckerna 1, Sigge Strömberg: *Två tjuvpojars äventyr*

Sommerfelt blant annet Thorbjørn Egner og Finn Havrevold. En ny pocket-utgave av oversettelsen kom ut i 1980 i Litteraturfråmjandets serie «En bok för alla», denne gangen uten illustrasjoner.

Den franske oversettelsen av *Veien til Agra* kom ut i 1963 som *Maya aux yeux bleus*, på forlaget Les Editions G.P., et forlag som eksisterte fra 1959 til 1980. Boka kom ut i en kvalitetsserie for barne- og ungdomsbøker, «Collection Spirale», som inneholdt i alt 300 titler. Oversetterne var Jane Veil og Marguerite Gay (1883–1974), sistnevnte en produktiv og respektert oversetter fra særlig skandinaviske språk, ofte i samarbeid med den norskfødte oversetteren Gerd de Mautort. Gay hadde tidligere oversatt Estrid Ott, Zinken Hopp og Titt Fasmer Dahl innenfor barnebokfeltet. Av kjente skandinaviske forfattere hadde hun oversatt Pär Lagerkvist, Karin Boye, Knut Hamsun og Johan Falkberget. Hun hadde også oversatt *Moby Dick* av Herman Melville, en krevende oversetteroppgave. *Maya aux yeux bleus* var påkostet, den var illustrert med tegninger – i svart-hvitt og farger – av Luce Lagarde, en kjent og meget produktiv bokillustratør.

I motsetning til de fleste andre oversettelsene av boka, har ikke de franske oversetterne valgt å gjengi tittelen rett frem; på fransk heter boka altså *Maya aux yeux bleus* – «Maya med de blå øynene». Tegningen utenpå er også av Maya, med røde, indiske klær og knallblå øyne. Å gjøre lillesøster Maya til hovedperson er en tydelig endring av fokus, for originalteksten fremstiller først og fremst storebror Lalu som aktiv hovedperson. Også det å fremheve Mayas blå øyne er nok ment å vekke oppmerksomhet i Frankrike, der denne øyenfargen er relativt sjelden. Det er også et poeng at uten behandling vil trakom, øyensykdommen som Maya lider av, gjøre de vakre blå øynene hennes matte og hvitaktige. At strategien med å skifte fokus lyktes, kan vi se av en leseruttalelse der en kvinnelig leser sier at hun som liten pike levde seg inn i Mayas skjebne – den stakkars lille piken som holdt på å bli blind. Hvorvidt dette gjorde at småguttene valgte bort boka, vet vi ikke, men ifølge en anonym lesers omtale av boka i et internettforum, ga franske lærere denne boka i premie til dyktige elever – den hadde et «riktig» budskap. I en oversiktsartikkel over barne- og ungdomslitteratur for året 1963, «Les livres pour les jeunes», roser Marc Soriano boka. Han nevner et par andre bøker med en «rørende, blind heltinne», og sier at den mest vellykkede er Sommerfelts bok, som han kaller «fantastisk» («merveilleux»). Han mener at denne boka, som fremstiller «den tredje verdens elendighet», er «et mesterverk av diskrete følelser.»<sup>5</sup>

5 «Un chef d'œuvre d'émotion discrète» (vår oversettelse til norsk)

Som tidligere nevnt er originalteksten delt opp i kapitler, som står oppregnet i en innholdsfortegnelse med kapitteltitler. Den tyske og den engelske oversettelsen har beholdt den samme innholdsfortegnelsen og kapittelinnstillingen som i den norske teksten. Den engelske oversettelsen har i tillegg nummerert kapitlene, den franske har utelatt innholdsfortegnelsen, men bevart kapittelinnstillingen, og i den svenske utgaven fra 1980 kommer innholdsfortegnelsen helt til slutt.

Kapitteltitlene er stort sett nøyaktig gjengitt i alle fire oversettelsene, bortsett fra i noen få tilfeller. Meningen i den første tittelen, «Lalu kommer i skade for å ta en beslutning», er ikke helt nøyaktig gjengitt i noen av de fire oversettelsene. Uttrykket «kommer i skade for» betyr at Lalu dels av vanvare bestemmer seg for dette dristige vågestykket – fordi han blir provosert av landsbykvinnene som setter spørsmålsteget ved at Maya med sine dårlige øyne opptar en skoleplass. I den tyske oversettelsen står det ganske enkelt at Lalu fattet en beslutning: «Lalu fasst einen Einschluss.» De tre andre oversettelsene får med seg tvangsaspektet i «Lalu is forced to make a decision», «Lalu est forcé de prendre une décision» og «Lalu tvingas att fatta et beslut», men ikke det litt humoristiske skråblikket som ligger i uttrykket «kommer i skade for».

## Didaktiske grep

Vi har sagt at *Veien til Agra* er en tekst som vil formidle et budskap om kulturforskjeller og solidaritet, og dette ble fremhevet i for eksempel priser og omtaler av den engelske og den franske oversettelsen. Gjennom teksten ser vi at hovedpersonene, barna, møter og overvinnet forskjellige utfordringer og motstår fristelser – eller oppdager at å ikke motstå fristelser får konsekvenser. Det oppdragende aspektet, også i formidling av en fremmed kultur, kommer til uttrykk gjennom forskjellige didaktiske grep fra forfatterens side.

I den norske kapitteloverskriften «En baoli» finner vi et navn som kan antas å være ukjent for norske barnelesere, istedenfor å bare kalle den «en giftslange». At dette er en type slange, er ikke åpenbart for en norsk leser før man har lest kapittelet. I den franske og den svenske oversettelsen har valget falt på å beholde samme tilnærming, med bare navnet på slangen, mens den engelske oversettelsen har lagt til en preposisjon – og et frempek – med «In a baoli». I den tyske oversettelsen har man valgt kapitteloverskriften «Eine Giftschlange», og lar dermed ikke leseren oppdage dette selv, eller lære om indiske typer slanger.

En annen tydelig didaktisk tilnærming ser vi i forordet, som tidligere nevnt. Her forbereder forfatteren den unge leseren på hva som venter, og setter tonen for historien ved å vise til at selv små mennesker kan utrette store ting. Fortelleren henvender seg direkte til den unge leseren og bruker pronomenet «du», som skaper en fortrolighet allerede fra starten av teksten. Forordet peker også på at tilværelsen for barna i historien skiller seg fra livet til leseren av boka, blant annet hvordan «[i]ndiske barn er vant til å døyve mye og ta imot de gleder som byr seg langs en støvet landevei» og avslutter med:

De møtte snille mennesker og slemme mennesker og opplevde underlige ting. Og alt gikk annerledes enn de hadde ventet.

Hvorfor gjorde de det? Ja, det får du vite alt i neste kapitel. Og på siste side finner du en liste over vanskelige ord. (Sommerfelt 1979, 8)

Dette forordet er utelatt i den tyske utgaven, og siden teksten er relativt kort, er det lite sannsynlig at dette har skjedd av plasshensyn. Valget om å ikke inkludere denne direkte henvendelsen til leseren gir en annen, mindre fortrolig og mindre didaktisk inngang til teksten i denne oversettelsen.

Den franske oversettelsen følger derimot opp det didaktiske aspektet, og tar det enda lenger, ved å utvide forordet og komme med flere opplysninger enn det vi får i originalen. For eksempel får vi vite at den trettenårige Lalu er sønn av en fattig indisk bonde, en opplysning som mangler i det norske forordet. Det som imidlertid utgjør den største forskjellen mellom originalens forord og det franske, er at de franske oversetterne har funnet det opportunt å sette inn et helt langt avsnitt, der forskjellene mellom indisk og vestlig tro og levemåte understrekes, og der doktrinen om metempsykose – sjelevandring – forklares for de unge leserne. I den tyske oversettelsen har man altså ikke ønsket å legge vekt på den didaktiske vinkelen, mens man i den franske har gjort det opplærende aspektet enda sterkere enn i den norske originalen.

Som man ser av sitatet fra forordet over, har Aimée Sommerfelt også valgt å bruke et didaktisk grep gjennom en ordliste, et glossar, bakerst i boka, der «vanskelige ord» blir forklart i den rekkefølgen de dukker opp i teksten, ord som *guru*, *rupi*, *sahib* og *brahman*. Noen av ordene er kursivert i teksten, men de fleste er ikke markert på noen måte. Dette glossaret fremstår litt forskjellig i alle oversettelsene.

I den tyske og den svenske oversettelsen er glossaret nesten identisk med det norske. Den tyske har ett eneste tillegg, ordet *sari*, og tre utelatelser, *sjakal*, *maharaja* og *Taj Mahal*, uten at det går klart frem hvorfor akkurat disse ordene er lagt til og tatt bort. I den svenske utgaven er *maharaja* blitt *maharadja*, og *sjakal* og *memsahib* er utelatt. Det virker som om disse utelatelsetene kanskje er tilfeldige, ettersom det ikke er noen grunn til å tro at svenske barn skulle forstå *memsahib*, men ikke *sahib*, som fortsatt står oppført. I den svenske ordlisten har oversettelsen av *Nani* som «bestemor» blitt til «farmor», siden man på svensk må spesifisere slektskapet.

Det engelske glossaret skiller seg ganske vesentlig fra det norske, her er flere navn på trær og planter lagt til, *acacia tree*, *banyan tree*, *betel leaves*, *mango tree* og *tamarind tree*, men også *leper*, *sari*, *siva* og sist – men ikke minst – UNICEF kommer i tillegg, mens *sjakal*, *sjapati*, *tunika*, *horoskop*, *kobra*, *hindi*, *baldakin*, *turban* og *Taj Mahal* er utelatt. Kanskje man antok at engelskspråklige barn forsto disse ordene, siden for eksempel «chapati», «hindi» og «baldachin» er registrert på engelsk allerede før 1900 (jf. Oxford English Dictionary). Storbritannias kolonihistorie har nok her påvirket hvilke ord og fenomener man antok at engelske barn hadde kjennskap til.

Den franske oversettelsen har også bevart ordforklaringene, men ordlisten er alfabetisert. I likhet med den engelske oversettelsen har den franske versjonen utelatt mange ord, nemlig *sjakal*, *sjapati*, *tunika*, *horoskop*, *kobra*, *baldakin* og *turban*. Også her er de samme trærne og plantene tilføyd som i den engelske oversettelsen: *acacia*, *banyan*, *betel*, *tamarind* og også UNICEF. Der den engelske oversettelsen ganske kort forklarer UNICEF som «The United Nations Children's Fund», får franske barn en mer utførlig beskrivelse:

FNs barnefond (UNICEF er den engelske forkortelsen). Det dreier seg om en FN-organisasjon, som har som oppgave å hjelpe barn på hele jordkloden. I samarbeid med WHO arbeider den særlig for å kjempe mot sult i verden.<sup>6</sup>

I disse tilfellene er altså fokus på den fremmede kulturen til stede i alle fire oversettelsene, kanskje aller sterkest i den engelske og den franske, som

---

6 U.N.I.C.E.F. «Fonds des Nations UNies pour l'enfance» (U.N.I.C.E.F. est l'abréviation de ce titre en anglais). Il s'agit d'un organisme dépendant de l'O.N.U. et don't le rôle est de secourir l'enfance sur la terre entière. En collaboration avec l'O.M.S., il s'efforce en particulier de lutter contre la faim dans le monde» (vår oversettelse til norsk)

også har lagt til informasjon om indisk flora. At så mange utelatelser, og ikke minst tillegg, er felles for den engelske og den franske oversettelsen, kan tyde på at den engelske teksten har dannet grunnlaget for de franske oversetterne.

## Øversettelsesvalg i teksten

Når vi går inn i selve teksten, ser vi at alle de fire øversettelsene i det store og hele ligger ganske nær opp mot kildeteksten og er det vi kan kalle «trofaste» i sin tilnærming. Dermed blir det desto mer interessant der hvor øversettelsene avviker fra den norske teksten, og vi vil se nærmere på nedslagspunkter hvor noe er endret, utelatt eller tilføyd, uten at det kan forklares med forskjeller mellom språkene.

Vi har sagt at *Veien til Agra* er engasjert litteratur, at Aimée Sommerfelt vil komme med et solidaritetsbudskap til norske barn og foreldre, noe som kommer til syne i beskrivelsen av UNICEF som er vist tidligere. Forfatteren vil også lære sine lesere noe om andre kulturer, om andre seder og skikker og andre måter å tenke på, som vi ser eksplisitt i teksten både i forordet og i nest siste kapittel. I tillegg finner vi også relativt grundige beskrivelser av detaljer som ikke er sentrale for selve handlingen, som for eksempel i forbindelse med religionsutøvelse. Som vi skal se, er mange av punktene i teksten hvor øversettelsesvalg – som for eksempel utelatelser eller tillegg – kommer til syne, nettopp i sammenheng med bokas oppdragende eller didaktiske perspektiv.

## Religiøse kommentarer

Et eksempel på både utelatelse og tillegg i øversettelsene finner vi i dette avsnittet fra tidlig i boka, som handler om hvordan Lalu og Mayas familie driver religionsdyrkelse:

Hver morgen når familien hadde vasket seg – og vaskingen var en del av andakten – samlet de seg foran helgenskrinet mens Nani ringte med en liten tempelklokke. – Velsignet være du, lyd, den første siden skapelsen, sa Nani med bøyd hode. Og alle ba til Chaya, skygenes og barmhjertighetens gudinne. (Sommerfelt 1979, 33)

Den tyske øversettelsen har like godt sløyfet en hel setning: «Velsignet være du, lyd, den første siden skapelsen, sa Nani med bøyd hode.» Kanskje

oversetteren tenkte at det ble for merkelig og lite håndgripelig å velsigne en lyd.

Jeden Morgen, wenn die Familie sich gewaschen hatte – und diese Waschungen waren ein Teil ihrer Andakt –, versammelten sich alle vor dem Heiligenschrein, während Nani eine kleine Tempelglocke läutete. Und dann beteten alle zu Chaya, der Göttin des Schattens und der Barmherzigkeit. (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 27)<sup>7</sup>

Der den tyske oversettelsen har utelatt hele replikken fra Nani, har den engelske beholdt «Blessed be thou», et gammelmodig uttrykk. Men heller ikke i den engelske oversettelsen kommer det frem at det er selve lyden som velsignes, og «thou» kunne også referere til en guddom eller til familien. Den engelske oversettelsen har også sløyfet Chayas attributt, «skyggenes og barmhjertighetens gudinne», og avslutningen i den engelske teksten er et tillegg som ikke finnes eller antydes i den norske originalen: «asking her to help them during the day».

Every morning when the family had washed themselves – and the washing was part of their worship – they all gathered around the holy shrine while Nani rang a little temple bell. “Blessed be thou,” said Nani, her head bowed, and then they all prayed to Chaya, asking her to help them during the day. (Sommerfelt/Ramsden 1961, 33)

I den svenske oversettelsen er lyden med, og oversettelsen ligger tett opp mot den norske originalteksten:

Varje morgen när familjen hadde tvättat sig – og tvättningen var en del av andakten – samlade de sig framför helgonskrinet medan Nani ringde med en liten tempelklocka. – Välsignat vare du, ljud, det första sedan skapelsen, sa Nani med nedböjt huvud. (Sommerfelt/Schildt 1962, 26)

De franske oversetterne har også utelatt den direkte referansen til lyden som velsignes. Og også her, som i den engelske oversettelsen, er det lagt til «de ba henne om å være til hjelp gjennom den påbegynte dagen».

Le matin, après les ablutions qui font elles-mêmes partie du culte, la famille se réunissait autour de l'autel sacré, tandis que Nani agitait une clochette. – Bénie sois-tu, disait Nani en inclinant la tête. Tous alors invoquait Chaya, la priant de venir à leur aide durant la journée commencée. (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 34)

---

7 Alle sidetall for de fire oversettelsene refererer til utgavene som er oppgitt i litteraturlisten.

Bortsett fra i den svenske oversettelsen har altså oversetterne valgt å utelate et element som kan virke fremmed for leseren – å skulle velsigne en lyd. Situasjonen er selvfølgelig like fremmed for den norske leseren, så oversettelsesvalget, selv om det er en liten detalj, gir en slags nøytralisering av fremmedhet i forhold til den norske originalen, som tvert om legger vekt på å vise frem en ukjent kultur og religion.

I dette utdraget ser vi også igjen en sammenheng mellom den franske oversettelsen og den engelske teksten som kan tyde på at de franske oversetterne støttet seg til den engelske. Der utelatelser kan være resultat av to helt adskilte oversettelsesprosesser, er det vanskelig å forestille seg at tillegg som er nesten identiske, og som ikke har noen klar korrespondanse i originalteksten, skal ha oppstått helt tilfeldig uten at de franske oversetterne har latt seg påvirke av den engelske oversettelsen.

## De små veverne og bjørnetrekkerens sønn

Flere ganger i løpet av *Veien til Agra* vises leseren hvordan barna i India må bidra til sin egen og familiens overlevelse. I kapitlet «De små veverne» møter vi barnearbeidere, et fenomen vi er vant til å ta sterk avstand fra, men som her nyanseres ved at forfatteren viser at vi ikke umiddelbart kan fordømme det vi ikke er vant til og ikke liker. Leserens får for eksempel beskrevet forskjellen mellom en gruppe barn som jobber som vevere, med relativt gode arbeids- og levevilkår og yrkesstolthet, og unggutten Ramdas, sønn av en bjørnetrekker, som blir hundset og plaget og lever et liv på eksistensminimum.

Veveriet lå i en hage, full av hvite, blomstrende busker, og lyset fra vevstuene strømmet gjennom åpne dører ut over plenene. Hagen så trygg og innbydende ut med høye murer som stengte sjakalene ute. [...]

Lalu hadde aldri sett noe så ivrig som de tynne gutterryggene på vevskamlene, og heller ikke hadde han sett noe finere enn de gullskimrende brokadene de satt bøynd over. Noen voksne menn gikk til og fra, bøyde seg over gutterryggene og roste arbeidet eller rettet på det. Men de maste eller skjente ikke. Lalu skjønte at det var fedrene eller bestefedrene til veverne. I India går yrkene i arv fra far til sønn. (Sommerfelt 1979, 119–120)

Alle de fire oversettelsene har tatt vare på detaljene og nyansene i denne teksten, som viser respekt for tradisjoner og yrkesstolthet hos barna. Også i avsnittet der en av de små veverne viser Lalu og bjørnetrekkerens sønn Ramdas et stoff han har laget, ser vi at alle de fire oversettelsene følger den

norske kildeteksten med den positive holdningen til de arbeidende barnas prestasjoner:

Han kom med et stykke tøy og rullet det opp for øynene på begge guttene. De ble stående på dørhellen og se på det uten å si noe. For det var som om all verdens rikdom var samlet i det vesle tøyestykket. Det lyste i farger og glitret i gull og sølv, et eventyr å se på. (Sommerfelt 1979, 122–123)

I den norske utgaven står det altså bare at de to guttene blir stående og se på stoffet «uten å si noe», og dette er direkte overført i den svenske teksten. I den tyske oversettelsen har dette blitt til at de ikke finner ord, og i den engelske og franske betegnes tausheten som respektfull; en tillagt tolkning av tausheten som understøtter Sommerfelts positive fremstilling av at disse småguttene må arbeide i stedet for å kunne gå ut i hagen og leke.

Han kom med et tygstykke og rullade ut det framför ögonen på de båda pojkarna. De blev ståande på tröskeln og tittade på det uten at säga något. För det var som om all världens rikedom var samlad i detta lille tygstykke. Det lyste av färger och glittrade av guld och silver, det var som en saga. (Sommerfelt/Schildt 1962, 99–100)

Er holte einen Ballen Stoff und rollte ihn vor der Augen den beiden Jungen ab. Sie blieben unbeweglich im Türrahmen stehen und fanden keine Worte; denn auf diesem Stück schien aller Reichtum der Welt zusammengetragen zu sein. Es leuchtete in den prächtigsten Farben und glänzte von Gold und Silber. Wie ein Märchen. (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 102)

He brought a piece of material and unrolled it in front of the two boys. They looked at it in silent awe for it was as though all the riches in the whole world had been woven into that one little piece of material. It shone with color and glittered with gold and silver. Just looking at it was an adventure. (Sommerfelt/Ramsden 1961, 118)

Il apporta un morceau de tissu et le déroula devant les deux garçons. Ceux-ci le regardèrent dans un silence respectueux, car c'était comme si toutes les richesses du monde avaient été rassemblées dans ce morceau d'étoffe aux brillants coloris, rehaussé d'or et d'argent. (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 114)

Som kontrast til barnarbeidet hos veverne, som altså blir sympatisk fremstilt, nærmest som et laugsvesen man kommer inn i fra ung alder, står yrket som såkalt «bjørnetrekker» – å gå rundt på markedene med en bjørn man får til å danse. Bjørnetrekkerens sønn, Ramdas, beskrives på følgende måte: «Det var en mørk, radmager kar med sammenfiltret hår, noen år eldre enn Lalu. Han hadde bare ett øye» (Sommerfelt 1979, 121). Vi får vite at

det er bjørnen som har revet ut guttens øye, i et anfall av sinne, og vi blir også fortalt at i motsetning til de små veverne, som er stolte over å overta fedrenes yrke, ser ikke Ramdas frem til å fortsette i farens spor:

Gå fra marked til marked. Rope meg hes for å få folk til å se på. Rykke bjørnen i nesetauet til han danser. Krabbe på alle fire for å samle opp penger av skitten. Spise meg halvmett og trække videre. (Sommerfelt 1979, 121)

Her ligger alle oversettelsene nær opp til kildetekstens beskrivelse av et tungt liv og ydmykende liv for både dyr og mennesker, med stort sett bare endringer som styres av språklige forskjeller. I den franske oversettelsen har man valgt å føye sammen flere av de korte setningene fra den norske teksten, og heller understreke elendigheten ved hjelp av utropstegn.

Aller de foire en foire, s'égosiller pour attirer les gens. Ensuite, tirer sur l'anneau que l'ours a dans le nez pour le faire danser, ramasser à quatre pattes et dans la boue l'argent que les gens nous jettent! Ne pas manger à sa faim! (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 113)

Ramdas far fremstilles som en brutal mann, og Lalu ender opp med å skjelle ham ut: «– Du sønn av en hund! Du bærer deg jo som et udyr! Plager livet av både dyr og mennesker! Var det noe greie på deg, ga du både bjørnen og gutten fri. Og ikke ville de sakne deg heller.» (Sommerfelt 1979, 127). På tysk og svensk er de harde ordene oversatt nokså ordrett:

Du Hundesohn! Benimmst dich wie ein wildes Tier! Schindest Tiere und Menschen zu Tode! Wäre auch ein gutes Haar an dir, så gäbest du sowohl den Bären als auch deinen Sohn frei. Sicherlich würde keiner von beiden dich vermissen! (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 105)

Du son av en hund! Du är et riktig odjur. Plågar livet ur både djur och människor! Vorde det nogon reda med dig gav du både björnen och pojken friheten. Och inte skulle de sakna dig heller. (Sommerfelt/Schildt 1962, 103)

Men i de engelske og franske tekstene har «sønn av en hund» blitt tonet ned, selv om det fortsatt ligger tydelig kraft i omtalen som «monster» istedenfor «udyd» i den påfølgende setningen.

What right do you have to hit me? You act just like a monster! If you had any courage you'd set the bear and your son free. They'd both be better off! (Sommerfelt/Ramsden 1961, 121)

– N'avez-vous pas honte? dit-il. Ce que vous faites est monstrueux! Si vous aviez pour deux sous de courage, d'ailleurs, vous rendriez la liberté à l'ours et à votre fils! Ils ne s'en porteraient que mieux! (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 18)

Igjen ser vi at også tegnsetting av og til avviker fra den norske teksten, og den franske oversettelsen tar også her igjen litt av intensiteten ved å bruke utropstegn etter de begge de to siste setningene. Og igjen ser vi at den franske oversettelsen følger den engelske tett i valget av «monster» og «monstrueux» istedenfor «udyrr».

## Vesten sett fra Østen

I det nest siste kapitlet, «Den grå elefanten», beskrives solidaritet og det didaktiske formålet – å lære norske barn om fremmede kulturer, og hvordan Vesten kan hjelpe Østen – mest eksplisitt. Her får leseren lære om arbeidet som Verdens helseorganisasjon og UNICEF gjør i det vi i Vesten tidligere kalte «utviklingsland». Det er også her vi får et perspektivskifte, ved at vestlig kultur beskrives fra den indiske konteksten. Vi møter fem hjelpearbeidere fra ulike land: en sykepleier fra Norge (Astrid), en UNICEF-ansatt fra Danmark (Pelle) og en fra USA, og i tillegg to leger, en «svarthudet» fra Afrika og en «kvinnelig [...] i hvit sari» fra India.

Lalu, Maya og hunden Kanga er på vei hjem fra Agra, etter å ha blitt avvist på sykehuset der de håpet at Mayas øyne skulle helbredes. De møter hjelpearbeiderne og får bøffelmelk, også hunden, av sykepleieren fra Norge. Astrid kommer nemlig ifølge teksten «fra et land der det er mat nok til hundene» (Sommerfelt 1979, 180). Hjelpearbeiderne opplever et dilemma når de får vite om Mayas sykdom, for hjelpebehovet er så stort, og de har ikke nok ressurser. Det avgjørende argumentet kommer fra den amerikanske helsemedarbeideren, som mener at de to barna har gjort en innsats som fortjener å belønnes. Dette synes å være i tråd med bokas tematikk: De som jobber hardt, som verne, går det bedre med enn de som prøver å lure til seg fordeler.

Kapittelets tittel spiller på et budskap Lalu har fått fra en guru før barna la ut på reisen. Guruen ber ham om å være oppmerksom på en grå elefant, som skal bringe dem lykke. De møter virkelig en grå elefant på veien, i form av en ung maharajas elefant, som de får lov til å ri på – mot å selge maharajaen hunden Kanga. Men det viser seg at det ikke er denne elefanten som skal bringe dem lykke, de får bare ri et kort stykke, og Lalu angrer bittert på at han har solgt sin kjære hund. Da Lalu ser at deres redningsmenn og -kvinner kjører i en stor, grå jeep, skjønner han at det er dette som er «elefanten», og sier:

- Det var ikke en grå elefant som hjalp oss. Det var en grå jeep!
- Blir jeg noensinne klok på folk i Østen, sa Pelle. (Sommerfelt 1979, 185)

Den siste setningen, Pelles replikk om Østen, er sløffet i både den tyske, engelske og franske oversettelsen, kanskje av frykt for at det skal virke nedsettende eller for fremmedgjørende. I den svenske oversettelsen er replikken gjengitt med «Om jag någonsin kunde bli klok på folk här i östern» (Sommerfelt/Schildt 1962, 151).

I dette kapittelet finner vi, i motsetning til resten av boka, til dels store avvik fra originalteksten i flere av oversettelsene. På norsk starter kapittelet med et avsnitt som henspiller på guruens spådom: «Lalus og Mayas skjebne var underveis, rett i ryggen på dem, langs den landeveien de for annen gang hadde gitt seg i kast med. Ikke i form av en støvet, grå elefant, som guruen hadde sagt, men i form av en støvet, grå jeep på vei til en helsestasjon» (Sommerfelt 1979, 175). På svensk, engelsk og fransk er dette avsnittet beholdt i oversettelsene, men i den tyske har man valgt å fjerne hele referansen til det guruen har sagt. Her ser vi igjen at elementer som understreker kulturelle forskjeller – som overtro – men ikke har noe å si for selve handlingen, blir utelatt i den tyske teksten.

Den tyske og den svenske oversettelsen følger resten av det norske kapittelets struktur, med en allvitende forteller som ser jeepen med helseteamet nærme seg helsestasjonen og gir en grundig beskrivelse før vi igjen kommer tilbake til barnas synsvinkel etter noen sider. Lalu og Maya presenteres først som «en gutt og en pike med en radmager, enøret landsbyhund mellom seg» (Sommerfelt 1979, 178), men så skifter synsvinkelen tilbake til barna og vi får vite at «Maya [...] ikke kunne skjønne at det gikk an å si så meget vanskelig om et krus melk» (Sommerfelt 1979, 179).

I den engelske og den franske oversettelsen endres synsvinkelen allerede etter det første avsnittet ved at en side av teksten flyttes frem, og helsestasjonen introduseres og beskrives før jeepens passasjerer. Her beskrives helsestasjonen gjennom barnas øyne, ved at det er lagt til «Lalu and Maya saw it ahead of them» (Sommerfelt/Ramsden 1961, 169) og «Lalu et Maya l'aperçurent devant eux», (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 169), og oversetterne overtar for forfatteren i et par avsnitt og legger til tekst som ikke finnes i den norske originalen. Her beskrives hvordan Lalu, selv om han ikke liker å omgå spedalske, henvender seg til en gutt og spør hva alle venter på:

Lalu had no idea what health workers were, but since he and Maya were both very hungry, they decided to wait. They hadn't had anything to eat since leaving Agra the night before and they had a long day of hard traveling ahead if they meant to reach Asha's village before nightfall. (Sommerfelt/Ramsden 1961, 170)<sup>8</sup>

Lalu n'avait aucune idée de ce que pouvait signifier une équipe sanitaire, mais, comme ils avaient très faim tous les deux, ils décidèrent d'attendre. Ils n'avaient rien mangé depuis leur départ d'Agra, le soir précédent, et ils avaient une longue journée de voyage pénible devant eux, s'ils voulaient arriver au village d'Asha à la tombée de la nuit. (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 169)

Som nevnt tidligere, er det ganske sjelden at en oversetter velger å legge til tekst som ikke på noen måte finnes eller antydes i originalteksten, og et slikt inngrep tyder på at det har blitt oppfattet som viktig for at oversettelsen skal fungere i målkulturen. Her er det sannsynlig at oversetterne har måttet tilpasse teksten slik at avsnittene som er flyttet, passer bedre inn. Etter disse tilføyde avsnittene vender også den engelske og den franske oversettelsen tilbake til originalteksten, med den allvitende fortellerens beskrivelse av jeepen og helseteamet.

Sommerfelts presentasjon av helsearbeiderne er klisjémessig sett med dagens øyne: dansken Pelle er jovial og morsom, afrikaneren er «svart-hudet» på norsk. Dette er på tysk oversatt med «ein afrikanischer Neger» (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 149), et ord som tydeligvis ikke var tabu i Tyskland på sekstitallet, og på svensk er legen «en svarthyat afrikan» (Sommerfelt/Schildt 1962, 143). I den engelske oversettelsen er han bare «an

8 «Lalu ante ikke hva helsearbeidere betydde, men fordi han og Maya begge var veldig sultne, bestemte de seg for å vente. De hadde ikke spist siden de dro fra Agra kvelden før, og de hadde en lang dags strevsomm reise foran seg hvis de ville komme frem til Ashas landsby før det ble mørkt.» (vår oversettelse til norsk)

African doctor» (Sommerfelt/Ramsden 1961, 170). Afrikanerens hudfarge kommer også frem senere i den norske teksten, i avsnittet der han undersøker Mayas øyne med «de mørke følsomme fingrene» (Sommerfelt 1979, 182). I den tyske og den svenske teksten er det fortsatt «seinen feinfühligem, dunkelhäutigen Fingern» (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 154) og «de mörka, känsliga fingrarna», men på engelsk og fransk er det fortsatt mer fintfølede med «his sensitive fingers» (Sommerfelt/Ramsden 1961, 177) og «– ses doigts au toucher sensible.» (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 175)<sup>9</sup>

*Pelle* er blitt til *Per* i den engelske og franske teksten, noe som indikerer at den engelske oversetteren kjente til den skandinaviske kallenavnstradisjonen, og som blir særlig viktig på fransk siden «pelle» betyr «spade». I den norske originalen snakker Astrid og Pelle sammen på norsk og dansk. Dette forblir uendret i den tyske og den svenske oversettelsen, hvor Astrid fortsatt snakker norsk. I den engelske oversettelsen begynner hun plutselig å snakke dansk. Den franske oversettelsen avviker her fra den engelske, ved at Astrid kunne snakke med Pelle uten å bli forstått av barna – uten at språket er spesifisert.

Hun vendte seg til sin danske kollega, som hun kunne snakke norsk med, uten at noen skjønnte hva hun sa. (Sommerfelt 1979, 178)

Sie wandte sich ihrem dänischen Kollegen zu, mit dem sie norwegisch sprachen konnte, ohne dass jemand verstand, was sie sagte. (Sommerfelt/Petersen-Heilandt 1961, 153)

She turned to her Danish colleague, to whom she could speak in Danish without the children understanding it. (Sommerfelt/Ramsden 1961, 174)

Hon vände sig til sin danska kollega, som hon kunde tala norska med utan at någon forsto vad hon sa. (Sommerfelt/Schildt 1962, 146)

Et, se tournant vers son collègue danois, avec qui elle pouvait s'entretenir sans être comprise des enfants. (Sommerfelt/Gay og Veil 1963, 172)

Den engelske oversetteren har altså ment at det var nødvendig å endre fra norsk til dansk, med antakelsen at en engelsktalende leser ikke ville vite at norsk og dansk er så like språk at talerne ville forstå hverandre.

9 «de følsomme fingrene hans» (vår oversettelse til norsk)

Etter beskrivelsen av helseteamet finner vi i originalteksten et kommenterende avsnitt der det blir understreket hvor stort behovet er for hjelp til de indiske barna – Lalu og Maya var «bare to av mange millioner underernærte indiske barn som de bare kunne hjelpe noen få av. To sandkorn på en sandstrand» (Sommerfelt 1979, 176). Dette avsnittet mangler helt i den tyske oversettelsen, i likhet med den indirekte henvendelsen til de unge leserne som man finner i den norske teksten – hvis de lar være å kjøpe is en dag, kan de heller gi pengene til UNICEF, slik at de sultne indiske barna får mat (se s. 117–118). Igjen ser vi at den tyske oversettelsen utelater informasjon eller beskrivelser som ikke har direkte med handlingen å gjøre. På engelsk, svensk og fransk finner man avsnittet med referansen til iskjøp og UNICEF relativt uendret.

## **Hvordan har *Veien til Agra* reist til tysk, svensk, engelsk og fransk?**

*Veien til Agra* er en fortelling om en lang reise som ender godt, og det samme kan vi si om selve tekstens vei ut i verden. Boka er oversatt til mer enn 20 språk, og har nådd lenger enn noen annen norsk barnebok. Den har et viktig tema, er velskrevet og er blitt tatt alvorlig: Den har fått priser, er blitt omtalt og er gitt ut på solide forlag i utlandet. I de fire oversettelsene vi har undersøkt, ser vi at det er brukt erfarne oversettere som (stort sett) behersker norsk og har valgt å følge den norske teksten ganske tett.

Det er imidlertid ett unntak, og det er den franske oversettelsen. Etter det vi kan se, er det ikke noen tvil om at den baserer seg på den engelske, som kom ut to år før: Det er helt usannsynlig at de forandringene vi ser i kapittelet «Den grå elefanten» skulle være identiske i to ulike oversettelser. Dette er desto mer merkelig ettersom Marguerite Gay, den ene av de to franske oversetterne, helt sikkert behersket norsk godt nok til å oversette direkte. Kan det være den andre oversetteren, Jane Veil, som har påtatt seg oppgaven, og valgt en snarvei? Det er umulig å svare på det, for Jane Veil har sunket ned i anonymitetens rekker. I alle fall gir forordet og den alfabetiserte ordlisten en pekepinn på at forlaget har tatt teksten alvorlig, så det er mulig at redaktørene ikke har vært klar over at den seiler under falskt flagg når de skriver: «traduit du norvégien» – «oversatt fra norsk».

For den svenske oversettelsen er det lite overraskende at den holder seg til den norske originalen på de fleste punkter. Som nevnt tidligere kunne vi forvente lite behov for tilpasninger både språklig og kulturelt. Det er

likevel interessant at den didaktiske tilnærmingen til fremmede kulturer og solidaritet åpenbart også ble ansett som viktig i den svenske målkulturen.

I den engelske oversettelsen ser vi at selv om noen kulturelle aspekter ved teksten tones ned, er både didaktiske grep som ordforklaringer og introduksjoner til kulturelle fenomener stort sett bevart, og noen ganger til og med forsterket. Disse trekkene gjentas i den franske teksten, hvor spesielt tilleggene som er felles for de to oversettelsene kan tyde på at den franske oversettelsen i alle fall har vært inspirert av den engelske oversettelsen i tillegg til den norske originalteksten.

Den tyske oversettelsen, som kom samme år som den engelske, er kanskje mer opptatt av selve historien og mindre didaktisk, og kommentarapparatet er tonet ned. Det synes å være et gjennomgående trekk ved den tyske oversettelsen at den i stor grad kutter ut det som ikke hører til selve handlingen i boka, selv om dette er punkter i teksten hvor den didaktiske vinkelen og kulturelle forskjeller kommer tydelig til syne.

Gjennom disse eksemplene ser vi hvordan *Veien til Agra*, en norsk barnebok om en fremmed kultur, blir tilpasset til både lokale konvensjoner for barnelitteratur og målkulturens holdninger til hva som er passende for barn. Fordi den beskriver en kultur som allerede presenteres som fremmed for leseren, finner vi kanskje færre tilpasninger enn om det hadde vært en norsk bok om norske forhold som skulle formidles til tyske, engelske, franske og svenske barn. Men likevel finner vi noen talende endringer i oversettelsene som viser enkelte ideologiske «shifts» eller forskyvninger, og som åpner for en interessant diskusjon om hvordan det norske blikket på Østen og solidaritet (anno 1959) ble formidlet til barn i Tyskland, England, Sverige og Frankrike på sekstitallet.

## Om forfatterne

**Siri Fürst Skogmo** har en doktorgrad i oversettelsesvitenskap, og jobber som førsteamanuensis i engelsk ved Universitetet i Innlandet. Hennes forskningsinteresser spenner fra litterær oversettelse til kontrastiv lingvistikk.

**Bente Christensen** er litteraturviter og oversetter. Hun har oversatt både fag- og skjønnlitteratur fra fransk og engelsk til norsk, og har forfattere som Simone de Beauvoir, Amin Maalouf og Jules Verne på merittlisten. Hun har også skrevet *Norsk oversetterleksikons* artikkel om Aimée Sommerfelts virke som oversetter.

## Referanser

- Alvstad, Cecilia. 2010. «Children's Literature and Translation.» I *Handbook of Translation Studies: Volume 1*, redigert av Yves Gambier og Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem.» *Poetics Today* 11 (1): 45–51.
- Heilbron, Johan. 2020. «Obtaining World Fame from the Periphery.» *Dutch Crossing* 44 (2): 136–144.
- Klingberg, Göte. 1978. «Words of Welcome.» I *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*, redigert av Göte Klingberg, Mary Ørvig og Stuart Amor. Uppsala: Almqvist & Wiksell International.
- Klingberg, Göte. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translator*. Lund: CWK Gleerup.
- Kurt Wendlandt Lichtgrafik. 2025. «Biography». <https://kurtwendlandt.com/en/biography>
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook on Translation*. Upper Saddle River: Prentice-Hall International.
- O'Sullivan, Emer. 2013. «Children's Literature and Translation Studies.» I *The Routledge Handbook of Translation Studies*, 451–463. London: Routledge.
- Sapiro, Gisèle. 2010. «Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translations in the US and in France.» *Poetics* 38 (4): 419–439.
- Sartre, Jean Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard.
- Shavit, Zohar. 1981. «Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem.» *Poetics Today* 2 (4): 171–179.
- Shavit, Zohar. 2006. «Translation of Children's Literature.» I *The Translation of Children's Literature: A Reader*, redigert av Gillian Lathey. London: Routledge.
- Sommerfelt, Aimée. 1961. *Der Weg nach Agra*. Oversatt av Margarete Petersen-Heilandt. Stuttgart: Schwabenverlag.
- Sommerfelt, Aimée. 1961. *The Road to Agra*. Oversatt av Evelyn Ramsden. New York: Criterion Books.
- Sommerfelt, Aimée. 1962. *Vägen til Agra*. Oversatt av Margareta Schildt. Stockholm: Bonniers Förlag.
- Sommerfelt, Aimée. 1963. *Maya aux yeux bleus*. Oversatt av Marguerite Gay og Jane Veil. Paris: Les Editions G.P.
- Sommerfelt, Aimée. 1979. *Veien til Agra*. Bokklubbens Barn.
- Soriano, Marc. 1963. «Les livres pour les jeunes.» *Enfance*, 16 (4–5): 389–390.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.

## Øversettelser av *Veien til Agra*

Språk	År	Tittel	Øversetter	Illustrasjoner	Forlag
Dansk	1960	<i>Vejen til Agra</i>	Aase Lehm-Laursen	(Ulf Aas)	Branner og Korch
Finsk	1960	<i>Matka Agraan</i>	Kristiina Kivivuori	(Ulf Aas)	WSOY (Werner Söderström OY)
Engelsk	1961	<i>The road to Agra</i>	Evelyn Ramsden	(Ulf Aas)	University of London Press / Scholastic Publishers
Nederlandsk	1961	<i>De weg naar Agra</i>	Johan Winkler	(Ulf Aas)	H.P. Leopolds Uitgeversmij
Tysk	1961	<i>Der Weg nach Agra</i>	Margarete Petersen-Heilandt	Kurt Wendlandt	Schwabenverlag
Polsk	1962	<i>Droga do Atry</i>	Józef Giebuttowicz	Andrzej Strumitko	Nasza Księgarnia
Svensk	1962	<i>Vägen til Agra</i>	Margareta Schildt	(Ulf Aas)	Albert Bonniers Förlag
Fransk	1963	<i>Maya aux yeux bleus</i>	Jane Veil & Marguerite Gay	Luce Lagarde	Editions G.P.
Portugisisk	1963	<i>A estrada de Agra</i>	Celma Vieira Cenamo	Barbara Schubert	Editoria Polígono
Hebraisk	1964	הרגאל הדרך	Dalia Ravikovitz	(Ulf Aas)	Am Oved
Serbisk	1964	ПУТ У АГРУ / Put u Agra	Olga Moskovljević	Mihailo Pisunjak	Prosveta
Slovakisk	1964	<i>Cesta do Átry</i>	Jaroslav Kaňa	Dagmar Kočišová	Mladé Letá
Ungarsk	1964	<i>Országúton, Indiában</i>	Margit Beke Görög	Reich Károly	Móra Ferenc Könyvkiadó
Italiensk	1965	<i>La strada per Agra</i>	Ingrid Næss	(Ulf Aas)	Editrice Janus – Bergamo
Islandsk	1966	<i>Á leið til Agra</i>	Sigurlaug Björnsdóttir	(Ulf Aas)	Ísafoldarprentsmidja h.f.
Japansk	1966	アキラへのぼうけん旅行	Tomoko Nakayama	Motoichiro Takebe	Akane Shobo
Slovensk	1966	<i>Pot v Agro</i>	Janko Moder	Cita Potočnik	Mladinska Knjiga
Makedonsk	1967	<i>Патот за Агра / Patot za Agra</i>	Alekso Kicuroski		Detska radost
Rumensk	1968	<i>Drumul la Agra</i>	Lazăr Iliescu (oversatt fra tysk)		Tineretului
Vietnamesisk	1974	<i>Trên đường tìm ngọc</i>	Minh Quân & Mỹ Lan (oversatt fra fransk)		Minh Dáng

## KAPITTEL 7

# Når verden kommer nærmere! En studie av det nære og det fjerne i Aimée Sommerfelts *Lesebok* (1970)

Inger-Kristin Larsen Vie Universitetet i Innlandet

**Abstract:** The chapter focuses on Sommerfelt's contribution to the textbook genre and includes an analysis of *Lesebok* [*Reading Book*] (1970/1971), which she published together with Sigvald Asheim. The study primarily explores the textbook's position compared to earlier and contemporary textbooks, with particular emphasis on the international perspective in the second part of the book. I argue that Sommerfelt and Asheim's textbook contains a stronger focus on encounters between the unknown (a poor Mexican boy named Manuel) and the familiar (Uncle Ole) than in previous textbooks, which has implications for the book's ideological foundation. The descriptions of these encounters share several similarities with travel literature, which I demonstrate through a close reading of the second part of the textbook. However, even though the book's travel narrative is dominated by an unequal power dynamic between the adult white man and the poor child, the child does not appear as a powerless being dependent on the adult's authority. Instead, the child is described as strong and proactive, which emphasizes that the child is taken seriously.

**Keywords:** reading books, international perspectives, power

Sitering: Vie, I.-K. L. (2025). Når verden kommer nærmere! En studie av det nære og det fjerne i Aimée Sommerfelts *Lesebok* (1970). I M. Brovold, S. H. Linhart & I.-K. L. Vie (Red.), *Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner* (Kap. 7, s. 139–155). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/cdf.262.ch7>

License: CC-BY 4.0

## Innledning

Selv om Aimée Sommerfelt er mest kjent for sine barne- og ungdomsromaner, har hun også utgitt bøker med en tydelig pedagogisk drivkraft. På begynnelsen av 1970-tallet markerer hun seg som en produktiv lesebokforfatter, blant annet ved å utgi *Lesebok* sammen med Sigvald Asheim. *Lesebok* kommer ut i en bokmålsversjon i 1970 og nynorskversjon i 1971. I samme periode (1970–1972) publiserer hun *Boka om Petter og Ram* (1970), *Boka om Manuel* (1970) og *Boka om Tavi og Marik* (1972), som hun forfatter alene, og som i flere sammenhenger omtales som lettlestbøker (Henriksen 1975; Kvistad 1982). I tillegg gir Asheim og Sommerfelt ut en ABC-bok med en veileder for lærere, og et arbeidshefte til ABC-boka i samme serie. Alle bøkene er illustrerte av Vivian Zahl Olsen. I dette kapittelet fokuserer jeg på *Lesebok* i bokmålsversjonen fra 1970. Jeg trekker også inn de tre andre lesebøkene fra samme periode, fordi de har noen felles motiviske og tematiske trekk. Det som særlig karakteriserer *Lesebok* og de øvrige nevnte bøkene, er hvordan forfatterne gjennom beskrivelser av barn og deres liv i fjerne land bringer barneleseren nærmere den store verden enn tidligere lesebøker. Dette gjør *Lesebok* til et viktig bidrag i norsk lesebokhistorie.

I min studie utforsker jeg hvordan Asheim og Sommerfelts lesebok skilddrer møtet mellom det nære og kjente, og det fjerne og ukjente, med et særlig søkelys på det internasjonale perspektivet i lesebokas andre del. Leseboka som sjanger er både språklig, visuelt og tematisk tilrettelagt for en spesiell målgruppe, og bygger på et bestemt syn på læring og en holdning til hvordan elever lærer best (Mortensen-Buan & Solstad 2008). Jeg argumenterer for at Sommerfelt og Asheim legger mer vekt på beskrivelser av kulturmøter (mellom en fattig meksikansk gutt med navnet Manuel og onkel Ole, en voksen norsk mann) enn det som har vært vanlig i norske lesebøker, noe som signaliserer oppfatninger om hva barn bør lese om og kjenne til. Man kan si at leseboka inngår i en større transnasjonal sammenheng, der litteraturen representerer en «kontaktsone» (Pratt 2008; Vold 2019, 20–21) hvor holdninger til verden og maktstrukturer kommer til uttrykk gjennom tematikk, illustrasjoner og formspråk. Kulturmøter er et gjentakende motiv i flere av Sommerfelts barneromaner (for eksempel *Den farlige natten* fra 1971) og gir assosiasjoner til reiselitteraturen, noe jeg kommer tilbake til i nærlesninga av del to i leseboka. I min lesning har jeg et fokus på det jeg oppfatter som en ambivalens i beskrivelsene av møtet mellom onkel Ole og

Manuel: Den hvite, vestlige mann fremstilles som en reddende skikkelse som hjelper det fattige barnet ut av nød. Men det fattige og eksotiske barnet er på ingen måte et offer som gir inntrykk av å være svakt og uten håp. Tvert imot er det fattige barnet fremstilt som et selvstendig individ med egenvilje og kraft. Dette får konsekvenser for hvordan barneleseren opplever fremstillinga av det fremmede, eksotiske barnet, og det får noen ideologiske implikasjoner for den leserposisjonen som boka etablerer.

## I tradisjonen etter Rolfsens og Egners lesebøker

Sommerfelts lesebøker føyer seg inn i en lang tradisjon av lesebøker ment for undervisning. Ei lesebok er ifølge Dagrud Skjelbred ei «bok som benyttes etter at barnet har blitt lesekyndig, og har knekket lesekoden» (2017, 61). Leseboka har en tydelig pedagogisk forankring og består av tekstsamlinger med ulike tekstsjangre og tilhørende oppgaver. Imidlertid har det tidvis vært stor uenighet om de norske lesebøkernes funksjoner, ikke minst på slutten av 1800-tallet, da mange representanter for kirkemiljøene i Norge stilte seg kritiske til den verdslige vendingen som man mente karakteriserte de nye lesebøkene (Hvenekilde 1992, 4). I forlengelsen av diskusjonene om lesebokas religiøse forankring, har uenighetene også dreiet seg om hvilke tekster og forfattere som skulle være representerte i skolens lesebøker. En av de mest sentrale lærebokforfatterne var Nordahl Rolfsen og hans lesebøker som ble utgitt i perioden 1892–1895, og i reviderte utgaver frem til 1950-tallet. En av Rolfsens ambisjoner var å tilfredsstille barnas vitebegjær, fantasi og følelsesliv ved hjelp av bearbejdede utdrag av klassiske tekster med illustrasjoner (Vie 2020). Bildene og tekstene skulle engasjere leseren, og målet var å introdusere tekster for barneleseren hvor det barnlige og det poetiske møttes – altså en lesebok som møtte barneleseren på leserens premisser. Et gjentakende motiv var barnet, hjemmet og nasjonen, noe som også karakteriserte andre samtidige lesebøker, deriblant Andreas Austlids lesebøker fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet (Ørjasæter mfl. 1981, 49). Hjemmet ble beskrevet som det trygge og nære, mens den store verden var både eksotisk og fjern. Ifølge Rolfsen skulle «barna kunne oppleve nasjonen som et ståsted som ga både trygghet og sjølrespekt og ny evne til å se kulturelle sammenhenger ut over

landegrensene» (Ørjasæter mfl. 1981, 49). Rolfsens bøker fikk en sentral rolle i det nasjonsbyggende prosjektet i siste halvdel av 1800-tallet og frem til andre verdenskrig (Skjelbred 2024, 49). Samtidig introduseres leseren for et variert utvalg tekster; ikke bare skjønnlitterære tekster skrevet av våre mest anerkjente forfattere, men også sakprosaetekster og historisk stoff med varierende tematikk (Skjelbred 2024, 48–49).

Thorbjørn Egners lesebøker på 1950-tallet representerer en vending mot barnets behov og den store verden. Emnevalgene var i tråd med barnets utvikling, og lesebøkene for de yngste inneholdt hovedsakelig hans egne tekster som han hadde utviklet for å nå målgruppa. Ifølge Anne-Beathe Mortensen-Buan og Trine Solstad var Egners ambisjon å skape «interesse, leselyst og leseglede» (2008, 83). Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom bokas visuelle utforming og gjenkjennelige hverdagsbeskrivelser. I den første av *Småskolens lesebøker* fra 1950 møter vi de to hovedkarakterene Petter og Kari. Her er det de nære forhold som handlingen springer ut av, og som involverer skolegang, tur til butikken og fødselsdager. Barnekarakterene blir i neste omgang et bindeledd til andre miljøer og personer som presenteres i leseboka, deriblant Kari i mjølkebutikken og lillebror Brumle. Barnekarakterene skaper en mulighet for identifikasjon for barneleseren fordi beskrivelsene er så hverdagslige, noe som bidrar til en følelse av relevans hos leseren (Ørjasæter mfl. 1981, 52).

Mens lesebøkene for de tre første trinnene beskriver de nære forhold, som by og bygd, er det i Egners lesebok for fjerde skoleår at verden introduseres for den unge leseren. Lesebokas tittel, *Verden er stor*, forespeiler en orientering mot fremmede land og kulturer, inkludert eksotiske dyr og mennesker. Boka er tematisk organisert og inneholder blant annet tekster hentet fra nasjonale og internasjonale forfattere. Egner selv er en av flere illustratører, og bokas tekster representerer ulike sjangre (fortellinger, dikt, eventyr og så videre). Flesteparten av tekstene omhandler hverdagen for barn i ulike kulturer, beskrevet gjennom en allvitende fortellerstemme, og i enkelte sammenhenger følges teksten av noen spørsmål som leseren skal svare på. Verden utenfor Norge og de konflikter og utfordringer som preger fjerne land, blir særlig tematisert i en av Egners siste lesebøker, *Tidens tale* fra 1970, gjennom tekster som omhandler krig/fred-problematikk, fordommer og generasjonsmotsetninger. Ifølge Tordis Ørjasæter og medforfattere kommer de internasjonale perspektivene til uttrykk gjennom «korte fortellinger fra landets egen barnelitteratur eller skrevet av

folk som kjenner miljøet godt» (1981, 54). Det er hjemlandet (Norge) som først og fremst utgjør omgivelsene i de tidligere lesebøkene, og i særdeleshet landlige omgivelser (Bjørnsrud 1982, 9). Likevel gir Egners lesebøker verden en større plass, noe som får konsekvenser for tekstutvalget i bøkene hans. Dette må ses i sammenheng med en generell trend, ifølge Ørjasæter og medforfattere: «Andre kulturer har mye å gi oss, og vårt personlige ansvar omfatter også mennesker på den andre sida av kloden. Dette var en ny holdning som krevde nye tekster, både norske og utenlandske, og mer samtidslitteratur enn i tidligere leseverk» (1981, 56). Lesebøkene får altså en tydelig humanistisk appell.

## Mønsterplan for grunnskolen og lesebøkernes rolle

Det er svært sannsynlig at Egners lesebøker og det internasjonale perspektivet som dominerer i disse, har en innflytelse på Sommerfelt og Asheims arbeid med å utvikle læringsressurser. Men også grunnskoleloven kan ha vært en viktig faktor. Der står det blant annet at elevene skal få kunnskap om samfunnet, og at kunnskapsorienteringen etter hvert må «utvides til å gjelde de større og fjernere grupper og samfunn, slik at elevene ikke bare lærer om sitt eget hjemsted og sitt eget land, men om hele det verdenssamfunn de går i møte» (1969, 12). Litteraturundervisninga er viktig i så måte, for den skal «ta sikte på å utvikle elevenes evne til å oppfatte og oppleve estetiske og etiske verdier, stemninger, miljøer og mennesker» (Kirke- og undervisningsdepartementet 1971, 102). Kanskje hang en slik oppfatning sammen med at man i etterkrigstida var opptatt av å bevare verdensfreden, og at «ein greidde å læra borna å tenkja globalt. 'Vi er alle brør'-motivet finn ein att i ei rekkje barnebøker desse åra» (Thorsen 1979, 175). Samtidig skyldes det internasjonale perspektivet i Sommerfelts lesebøker også hennes eget pedagogiske prosjekt. Sonja Hagemann omtaler Sommerfelts lesebøker og enkelte av romanene på følgende måte:

For Aimee Sommerfelt har det vært en hjertesak å lære sine unge lesere å tenke globalt. Norges barn skal vite om kårene for sine små vergeløse og rettsløse brødre og søstre under andre himmelstrøk. [...] Ingen annen norsk barnebokforfatter har så helhjertet og med så megen kunnskap og innsikt gått inn for å vise barn hva det innebærer at verden er én. (Hagemann 1974, 151)

På den ene siden understreker Hagemann Sommerfelts sentrale rolle som barnebokforfatter og hennes evne til å invitere barneleseren inn i en verden som for mange er ukjent. På den andre siden indikerer hun at litteraturen kan fungere som øyeåpner til andres lidelse, og en inngang til å utvikle empati for barn og unge som lever under dårlige levekår. At Sommerfelts barnelitterære skikkelser er «vergeløse og rettsløse» kan diskuteres i forbindelse med *Lesebok*, for som jeg skal komme tilbake til, fremstår ikke barnekarakteren Manuel som noen av delene i Sommerfelts beskrivelser.

Sommerfelts fokus på livsvilkår for barn og unge i både leseboka og andre deler av forfatterskapet bør også ses i sammenheng med at barnelitteraturen på 1970-tallet blir mer politisk. Else Breen (1995) poengterer at barnelitteraturen går fra å være moralsk belærende overfor det enkelte individ til å kommunisere en politisk, kollektivistisk tenkning. Dette får ifølge Breen motiviske og komposisjonsmessige konsekvenser, og et fast mønster etablerer seg i mange litterære tekster: «Barnet treffer en sympatisk voksen som har de riktige synspunktene. Den voksne får fortrolig kontakt med barnet, rydder opp i dets vrangforestillinger, leder det fram til riktig standpunkt og derfra til politisk handling» (66–67). Evnen og viljen til å handle med hjelp fra en voksen er altså et gjentakende motiv i skjønnlitteraturen på denne tiden, og det er sannsynlig at dette også blir fremtredende i lesebøkens skjønnlitterære tekster.

I det følgende ser jeg nærmere på *Lesebok*, og hvordan forholdet mellom det nære og det fjerne beskrives. Jeg fokuserer særlig på onkel Oles fortelling om reisen han gjør til Mexico, og møtet med gutten Manuel.

## Lesebok med trekk fra reiselitteraturen

*Lesebok* er et av Sommerfelts få bidrag til sjangeren<sup>1</sup> og består av 38 tekststykker, hvorav fire dem er skrevet av andre forfattere<sup>2</sup> enn Sommerfelt og Asheim. Boka er tilpasset de yngste skoleelevene både visuelt, tematisk og språklig. Alle tekstene henger mer eller mindre sammen og utgjør hovedsakelig en sammenhengende fortelling om søskenparet Anne og Jon. Tekstene er korte og har et oppsett som ligner lyriske tekster. Zahl Olsens

1 Imidlertid har utdrag fra hennes litterære produksjon vært utgitt i andre lesebøker, som for eksempel i *Gyldendals lesebøker for den 9-årige skolen. 6: Sjetten skoleåret* fra 1966 (nynorskversjon i 1967), redigert av Anna Aas Bakke og Johannes Farestveit. Der finner vi tekstutdragene «Pablo» og «India i går og i dag».

2 Disse er Alf Prøysen, Margareth Skåren, Nils Slettemark og Berit Brønne.

illustrasjoner omkranser de verbaltekstlige innslagene i leseboka og har et realistisk uttrykk. Mens de første fire sidene består av illustrasjoner farget med okergult, har størsteparten av bokas illustrasjoner grønn-toner (9–32), mens den okergule fargen igjen dominerer illustrasjonene på de siste sidene (33–40). Fargeskiftet synes å være tilfeldig, for de visuelle endringene følger ikke omdreininger på handlingsplanet. Etter hvert tekststykke følger en oppgave til barneleseren, og disse varierer både i innhold og omfang. De til sammen 27 oppgavene minner leseren om at leseboka har en pedagogisk funksjon ut over å skulle invitere til leseropplevelser. Det er usikkert hvem som har utarbeidet disse oppgavene, men det er sannsynlig at Asheim har hatt ansvar for oppgavene mens Sommerfelt har skrevet hovedteksten. Denne antatte ansvarsdelingen skyldes at Asheim har lang erfaring med å utvikle arbeidsbøker med oppgaver til bruk i skolen, mens Sommerfelt først og fremst har forfattet lesebøker.<sup>3</sup>

Boka består av tre narrativer. I del 1 møter leseren søskenparet Anne og Jon som bor på ei øy ute i havgapet. Mens foreldrene i Egners lesebøker om Petter og Kari er tilstedeværende, er foreldrene i Sommerfelts lesebok tilnærmet fraværende, noe som er i tråd med barnelitteraturens fokus på barnelitterære karakterer og deres opplevelser og erfaringer av verden (Nodelman 2008, 18). I stedet for foreldrene er det den bereiste og enslige onkel Ole som får en fremtredende rolle. Tre av tekstene i del 1 beskriver Anne og Jons hverdag hjemme og på skolen, mens de tre andre tekstene er humoristiske eller lyriske tekstpassasjer som bryter med den øvrige narrative fremstillinga. To av tekstene har tilhørende arbeidsoppgaver. Del 2 har et internasjonalt tilsnitt, og den får ekstra oppmerksomhet i den videre analysen av leseboka. Fortsatt følger leseren Anne og Jons hverdag på skolen og på fritiden, men denne delen omhandler i større grad onkel Oles reiseskildringer. Gjennom reiseskildringene beveger barnekarakterene og leserne seg vekk fra det lille, norske øysamfunnet og til et land på et annet kontinent. I så måte fungerer de narrative skildringene av Anne og Jons tilværelse som en rammefortelling for onkel Oles reiseskildring. Den flyverutdannede onkelen besøker Mexico og blir kjent med gategutten Manuel, og etter sterke oppfordringer fra en reiselysten Anne, gjenforteller han møtet med den fattige gutten. Denne delen avsluttes med en lyrisk tekst som kan leses som en påminnelse til leseren om at selv om man tilhører

3 I de letteste lesebøkene som Sommerfelt har utarbeidet for skolen er det ikke lagt til noen arbeidsoppgaver.

ulike kulturer, er det mange likhetstrekk mellom oss mennesker, og at det å få omsorg er viktig for alle barn uavhengig hvor man bor.

Del 3 beskriver overgangen Anne og Jon opplever når de flytter fra øya og inn til byen. Mens Anne ser frem til å flytte til byen og raskt tilpasser seg, erfarer Jon at det å flytte til et nytt sted ikke er så enkelt. Søsknene løser overgangen på ulike måter, men tilpasser seg begge avslutningsvis.

Leseboka inneholder altså tre parallelle hendelsesforhold: først de nære forhold – et kjent motiv i lesebøker, som involverer Anne og Jons liv på den lille øya, reisen de foretar når de flytter og utfordringene dette bringer med seg. I neste del beskrives fjerne forhold, representert ved onkel Oles gjengivelse av reisen til Mexico. Onkelens fortellinger fungerer som et avbrekk for de to barna som opplever store endringer i livet sitt (å flytte, få nye venner og begynne på en annen skole). Avslutningsvis er det igjen de nære forhold som blir omtalt, og de to barnas situasjon på et nytt sted. Lesebokas hovedmotiv er reisen og den reisendes opplevelser av den verden han trer inn i, og leseboka har dermed mange fellestrekk med reiselitteraturen. Ifølge Arne Melberg er reiselitteraturen en «frimodig form for litteratur som beveger seg over et større felt og som gir forfatteren uante rom for eksperiment og litterær utvikling» (2005, 14). Selv om Melberg først og fremst forholder seg til den moderne reiselitteraturen, kan hans perspektiver om sjangeren kaste lys over enkelte egenskaper ved Sommerfelts lesebøker. Til en viss grad kan man si at Sommerfelt utfordrer etablerte motiviske trekk i lesebøkene (for eksempel Rolfsens tekster om nasjonale forhold) ved å la reisemotivet få en så fremtredende plass gjennom boka, bare avbrutt av enkelte lyriske innslag som enten fungerer som avbrekk i den narrative fremstillinga, eller som utdyper den stemninga som ellers preger teksten. Et annet karakteristisk trekk ved reiselitteratur er ifølge Melberg at «denne litteraturen gir sitt bidrag til det moderne menneskets forståelse av verden og av seg selv i verden» (2005, 9).<sup>4</sup> I møte med Sommerfelts lesebok får barneleseren erfare en annen virkelighet enn den vante, noe som bidrar til en gryende bevissthet om den store og ukjente verden som befinner seg utenfor det lokale og kjente. Samtidig avsløres fortellerens syn på den verden og den kulturen som vedkommende besøker; reiseberetningen er «en slags allegori nettopp over jegets tolkende og perspektiviske tilegnelse av verden» (28).

Å lese Sommerfelt og Asheims tekst i lys av reiselitteraturens egenskaper tydeliggjør hvor viktig reisen er, og hva det er som karakteriserer

---

4 Med moderne reiselitteratur viser Melberg til litteratur som er skrevet etter 1930

de møtene som utfolder seg i leseboka. Men en slik tilnærming til det hendelsesforholdet som involverer onkel Oles reise, kan også bidra til å avsløre maktposisjoner som kommer til uttrykk gjennom kommunikasjonen mellom karakterene, maktforhold som har preget reiselitteraturen til ulike tider. Å lese teksten i lys av et postkolonialistisk perspektiv kan ifølge Tonje Vold tydeliggjøre «hvordan verdenshistoriske fenomener preger litteraturens representasjonsformer, hvordan litteratur speiler maktfaktorer som klasse, kjønn, rase eller etnisitet, og hvordan litterære tekster formidler eller yter motstand mot det bestående» (2019, 26). Reisen som motiv i litteraturen har bidratt til en europeisk forestilling om at de fjerne land er noe spennende og farlig, og en «arena for utfoldelsen av hvit maskulin erobring» (64). Ifølge Mary Louise Pratt (1992) er reisen det strukturerende prinsippet i reiselitteraturen, der fortelleren, det vil si den reisende, er en fremmed som kartlegger og skildrer det han ser – et fenomen som omtales som *mapping* i postkolonial teori. Den fremmede er i mange litterære sammenhenger «Den hvite mann», et litterært fenomen som ifølge Edward Said representerer den vestlige arroganse (2003). «Den hvite mann» representerer Vesten og «oss», mens representanter fra den fremmede og ukjente verden fremstilles som «dem» – noe ukjent og eksotisk.

Den eldre reiselitteraturens underliggende maktskjevhet mellom «oss» og «dem» gjenspeiles ifølge Perry Nodelman i barnelitteraturen og det åpenbart skjeve maktforholdet mellom barnelitteraturen og barneleseren. Blant annet er det den voksne som avgjør hva barnet skal lese, basert på de forventninger som voksne har til barndom og de erfaringene voksne har med seg: «We adults similarly use our knowledge of 'childhood' to dominate children» (1992, 31). Leseboka som sjanger representerer et slikt maktforhold, ikke minst gjennom den voksnes utarbeidelse av bokas tekster, men også i forbindelse med hvordan leseren skal forholde seg til teksten gjennom ordlyden i oppgavene. Men maktforholdet blir også aktualisert i beskrivelser av de møter som foregår mellom barn og voksne; i *Leseboka* gjelder det maktforholdet mellom den hvite, voksne mannen og det fattige barnet. Disse beskrivelsene får innflytelse på bokas leseposisjoner, forstått som «de ideologiske og pedagogiske posisjonene teksten eksplisitt eller implisitt tilbyr leseren» (Mortensen-Buan og Solstad 2008, 86). Leseposisjonen vil være styrende både for hvordan leseren inviteres inn i teksten og for hva slags inntrykk leseren får av det fjerne og eksotiske.

## Onkel Ole og Manuel

I det følgende ser jeg nærmere på hvordan relasjonen mellom onkel Ole og Manuel kommer til uttrykk i *Lesebok*. Ni av lesebokas 38 tekststykker omhandler Manuel og onkel Oles møte med ham. Imidlertid dukker onkel Ole opp tidligere i leseboka (9), i Annes tanker. Hun savner onkel Oles reisefortellinger, noe som signaliserer at onkelen er en viktig del av livet til de to barna («Onkel Ole er flyger. Hun håper at han snart kommer på besøk igjen.»). Kort tid etterpå blir leseren introdusert for onkel Ole (11), visuelt gjengitt som en litt kraftig og høy mann med et sjarmerende smil. Onkel Ole inntar raskt rollen som lekekamerat og redningsmann, noe som kommer til uttrykk når barna leker gjemsel med onkelen i ei grotte: «Jon liker seg ikke. Hvor er utgangen? Med ett ser han et lys i veggen. En lommelykt! Det er onkel Ole som kommer. 'Du er meg en fin røver,' sier onkel Ole, 'jeg må bruke lykt for å finne deg'» (13). Onkel Ole er både tilstedeværende i leken og en forteller av «eventyr fra virkeligheten» (14) for sin niese og nevø. Fra side 15 skjer det et synsvinkelskifte ved at den allvitende fortelleren forsvinner og onkel Ole overtar som forteller. Onkel Ole blir altså tidlig introdusert som en forteller som evner å løfte de to barna ut av hverdagen og deres utfordringer, og som en døråpner til en fjern og eksotisk verden.

At onkel Ole er visuelt fremstilt med uniform, vitner om autoritet og rang. Gjennom å være flyver og kunne reise rundt i arbeids medfør inntar han en posisjon som «moderne oppdagelsesreisende». Selv om uniformen først og fremst skal markere at hans reise er gjort i jobbøyemed, skaper den assosiasjoner både til kolonialister og mannlige oppdagelsesreisende fra Vesten som hadde som yrke å skulle reise ut i verden og skrive om det. Man kan si at uniformen fratar ham personlige egenskaper fordi den representerer en nøytralisering gjennom dens ensartethet, noe som gjør onkel Ole til en representant for en yrkesgruppe fremfor et enkeltindivid. Hans fremtreden står i kontrast til Manuel, en fattig gutt med altfor stor hatt, en fremtoning som gir ham et litt komisk uttrykk. Det skjeve maktforholdet som kommer til uttrykk gjennom de to karakterenes visuelle fremtoning, forsterkes ytterligere gjennom den verbaltekstlige beskrivelsen av deres første møte. Onkel Ole møter Manuel utenfor en butikk som selger skjorter i Mexico by. Illustrasjonene viser en gutt i slitte klær, med et stirrende blick og en åpen munn, ventende på kunder som han kan tigge penger fra. Manuel ber onkel Ole om penger da han kommer ut av butikken («Gutten rakte fram en skitten neve», 15), noe onkel Ole ikke vil gi ham. Av samtalen

som utfolder seg mellom dem, kommer det frem at Manuel ikke har noen mor, men at han bor hos en snill onkel. Manuel får bære onkel Oles pakke og vise ham byen, og til gjengjeld beskytter onkel Ole Manuel mot politiet, som forbyr tigging. De inngår altså en avtale som tilsynelatende er et gode for begge parter. Avtalen signaliserer at onkel Ole har mer makt enn det lokale politiet, noe som illustrerer hvordan «Den hvite mann» inntar en høyere posisjon og skaper orden i et bymiljø der den lokale styremakten ikke makter det samme.

Onkelens maktposisjon kommer til uttrykk på flere måter. Først og fremst forteller den fysiske kontakten mellom de to (onkel Ole holder Manuel i hånda) noe om hvem som ønsker å beskytte hvem, noe onkel Ole kommuniserer: «'Når du er sammen med meg, behøver du ikke være redd,' sa jeg» (17). Det skjeve maktforholdet blir ytterligere forsterket ved at Manuel får gaver, som en pose epler og nye klær. Gjennom dialogen mellom onkel Ole og Manuel antydes det at Manuel ikke har råd til å gå på skolen, selv om han gjerne vil det («han bare så på meg med store triste øyne»). Hvor alvorlig Manuels situasjon er, blir klart når barneleseren får vite *hvorfor* Manuel ikke er på skolen. Manuels onkel utbryter: «'Manuel må tjene penger,' sa onkelen, 'vi må ha penger til mat'» (22). Den raske avskjeden med både gutten og onkelen gir ikke leseren noen pekepinn om hvordan Manuels skjebne blir når onkel Ole har dratt. Imidlertid bryter Jon og Anne inn med en sterk oppfordring om å hjelpe Manuel, og den naive tilnærminga fra Anne antyder den rollen den impliserte barneleseren er forventet å ha: «'Å, onkel Ole, så sørgelig. Du må prøve å finne ham neste gang du kommer til Mexico,' sier Anne. 'Kan du ikke ta ham med deg hjem?' Sier Jon» (23). Også i denne sammenhengen antydes onkel Oles maktposisjon. Han har anledning til å hjelpe den fattige gutten hvis han vil, mens Anne og Jon kun kan appellere til onkelens samvittighet. At onkel Ole fremstår som en livbøye for det fattige barnet skaper umiddelbare assosiasjoner til orientalisme og vestlig overlegenhet. Onkel Ole blir et symbol på de kvaliteter som kobles til Vesten: «aktiv, mannlig, moderat, sivilisert og rasjonell» (Vold 2019, 55), og hvor mennesker i fjerne land krever oppmerksomhet og «rekonstruksjon» (Said 2003, 226). Landet han reiser til og folket der, blir derimot forstått som ufullstendige og uferdige. Onkel Ole blir stemmen som (gjen)forteller historien om Østen: Barn er fattige og trenger hjelp. Manuel blir slik en personifisering av denne myten om «det Andre» (det uferdige og ufullstendige), og onkel Ole representerer «imperieblikket» og en maskulin erobring. Dette bekrefter en tendens i

litteraturen, ifølge Nodelman: «Europeans' superior humanity is a more evolved sense of obligation to others less superior; the strong must colonize the weak in order to help them become stronger, and so, in a very basic sense, 'Oriental' means, 'a less evolved being with the potential to become human'» (1992, 32).

Men fremstillinga av maktforholdet mellom onkel Ole og Manuel er ikke entydig. Manuel fremstår ikke først og fremst som en ung, fattig gutt som *må reddes*. I stedet er han initiativrik («'Jeg vil bære pakken din, og jeg kan vise deg byen vår,' sa han», 16), han er veltalende og full av optimisme. Han har mange av de kvalitetene som kjennetegner et kompetent barn (Ommundsen 2016), og dette er egenskaper som kjennetegner flere av de fattige barnekarakterene i Sommerfelts lesebøker (*Petter og Ram* og *Tavi og Marik*). Indiske Ram ønsker også å gå på skolen, men lever et hardt liv som fisker sammen med faren sin. Allikevel har han ikke mistet troen på å gå på skolen. Også de to thailandske kompisene Tavi og Marik skildres som løsningsorienterte og optimistiske, til tross for manglende skolegang og en utrygg tilværelse blant ville dyr og i fattigdom. På grunn av deres dumdristighet kommer de i en vanskelig situasjon (de strander på en øy og står i fare for å drukne), men de reddes av den samme onkel Ole som vi møter i *Lesebok*. At de til tross for sin dumdristighet har mange gode kvaliteter, kommer til uttrykk gjennom onkel Oles refleksjoner:

Han kikket ned på dem, men syntes ikke de så det minste dumme ut. De skjeve mørke øynene så våkne opp på ham, munnene i de brune fjesene var bestemte. De var merkelig rolige, enda så nær de hadde vært ved å ende sin farlige ferd ute på storhavet. (21)

Selv om Anne og Jon skildres som privilegerte sammenlignet med Manuel, Ram, Tavi og Marik, har disse barnekarakterene et åpent blikk mot verden og forsøker å finne løsninger uten de voksnes hjelp. At barna har flere felles kvaliteter reduserer avstanden mellom «de Andre» og «oss». Det er Anne og Jon som initierer onkel Oles fortellinger («'Kan vi få et eventyr, onkel Ole?», spør Anne, 'et eventyr fra virkeligheten?'», 14), og de inntar de viktigste posisjonene på bokas siste sider, etter at onkel Ole for lengst har reist igjen. De to barnas evne til å være både initiativrike og nysgjerrige gjør dem til forbilder for de unge leserne, noe som henger sammen med bokas moralske grunntone og dens oppdragende funksjon. I det følgende ser jeg mer på disse aspektene ved teksten.

## Tekstens moralske grunntone

Både onkel Oles reise og Anne og Jons flytteprosess har den tradisjonelle hjemme-borte-hjemme-strukturen som ellers er så karakteristisk for barnelitteraturen. For Anne og Jons del blir det nye «borte» snart det nye «hjemme», og harmoni råder mot slutten av leseboka. For onkel Oles del representerer reisen et behagelig og spennende avbrekk fra hverdagen. I motsetning til Anne, Jon og onkel Ole, kan ikke Manuel reise fra de fattige kårene som han lever under. I stedet blir onkel Oles beskrivelser av Manuels situasjon en påminnelse om den privilegerte situasjonen som Anne og Jon befinner seg i. Mens Manuels skolegang koster penger, noe som forhindrer ham fra å gå på skolen, er Anne og Jons skolegang gratis og noe de synes å ta som en selvfølge. Disse to helt ulike forutsetningene signaliserer lesebokas moralske grunntone; nemlig at man skal sette pris på de godene man har gjennom en bevissthet om at mange andre barn ikke har de samme privilegiene. Men det moraliserende budskapet er mindre eksplisitt enn i for eksempel Egners lesebøker. Ifølge Mortensen-Buan og Solberg har Egners lesebøker en tydelig oppdragende funksjon gjennom formidlingen av en viss type ideologi som leseren «inviteres inn i og må lese tekstene ut fra» (2008, 86). Denne ideologien kan ifølge Mortensen-Buan og Solberg involvere oppfatninger om kjønn, samværsformer og etikk. Ved å presentere leseren for to parallelle historier om barns utfordringer i Sommerfelts lesebok er det ikke til å unngå at leseren vil sammenligne livet og skjebnene til disse barna, og resonnerer seg frem til at Manuels livssituasjon er mye vanskeligere enn Anne og Jons situasjon.

Teksten signaliserer også at reisefortellinger kan ha en viktig funksjon i utviklingen av barns etiske og moralske ståsted. Litteraturen har innflytelse på hvordan vi forstår verden og oss selv, og reiselitteraturen kan bidra til å «relativisere vår tilbøyelighet til å innta absolutte standpunkter vedrørende menneskers natur og moral» (Melberg 2005, 53). At onkel Ole viser både nestekjærlighet og solidaritet med de menneskene han møter på sin reise, understreker en kollektivistisk ånd som vi også ser i Egners lesebøker (Mortensen-Buan og Solberg 2009, 89). Onkel Ole viser omsorg og empati når Manuel trer frem som et menneske underlagt en skjebne han ikke kan rå med. Det er det enkelte menneskes plikt å hjelpe mennesker som er mindre ressurssterke. Men det er ikke en helt friksjonsfri nestekjærlighet som ligger under, slik som i Egners lesebokhistorier. At onkel Ole velger å ignorere den tiggende gutten i første omgang, signaliserer at tigging ikke er

en akseptert måte å tjene penger på. Dessuten har min lesning så langt vist at teksten preges av å indirekte kommunisere et skjevt maktforhold som skaper assosiasjoner til en kolonialistisk tenkning om de kulturer som er fremmede for oss. Like fullt posisjonerer teksten seg i et større landskap av leseboktekster som har potensial til å fremme nestekjærlighet og kollektiv bevissthet blant leserne overfor svakerestilte mennesker.

## Oppgavenes funksjoner

Et karakteristisk trekk ved lesebøker er at de ofte inneholder oppgaver som skal hjelpe leseren inn i tekstene og skape refleksjon og forståelse. I *Lesebok* finner man spørsmål eller forslag til læringsfremmende aktiviteter til alle tekststykkene. Jeg vil nå se nærmere på disse spørsmålene og forslagene til læringsfremmende aktiviteter for å få større innsikt i hva slags lesere boka kaller på. Kanskje kan de også fortelle oss noe hva slags syn på verden som dominerer i *Lesebok*, samt hvilke moralske og etiske perspektiver forfatterne ønsker å utfordre leseren til å reflektere over. Spørsmålene i leseboka kan deles inn i tre ulike kategorier: aktivitetsoppgaver, spørsmål som handler om leseforståelse og refleksjons- og tolkningsspørsmål. Sistnevnte kategori fremstår som mer krevende for leseren, fordi de peker ut av teksten og utfordrer leseren til refleksjon. Det er flest aktivitetsoppgaver (fire oppgaver) tilknyttet den delen av leseboka som omhandler onkel Oles reise,<sup>5</sup> mens det er tre oppgaver som krever at leseren forstår innholdet i tekst og bilder.<sup>6</sup> Del 2 har ingen spørsmål som krever tolkning og refleksjon, noe som er litt overraskende.<sup>7</sup> Man skulle tro at siden tekst og bilder i så stor grad skildrer hvor ulikt godene er fordelt mellom barn i forskjellige deler av verden, vil oppgavene utfordre leseren til refleksjon om verdier og nestekjærlighet. Men oppgavene innebærer i stedet kreativitet og rollelek. Oppgaven «Kan du fortelle et eventyr fra virkeligheten?» står oppført på den siden der onkel Ole begynner sin fortelling og kan ses i sammenheng med barnas ønsker fra onkel Ole om å få høre et eventyr fra virkeligheten. Ordlyden i oppgaven kan fungere som en kommentar til onkel Oles fortelling: Fordi den forteller om noe veldig eksotisk og fremmed får den et preg

5 «Kan du fortelle et eventyr fra virkeligheten?», «Lek onkel Ole som møter Manuel», «Tegn onkel Ole og Manuel i Mexico» og «Lek at du er onkelen som selger trekk-opp-biler».

6 «Hvorfor var Manuel redd?», «Se på bildet. Fortell hvordan Manuel ser ut» og «Hvorfor var ikke Manuel på skolen?».

7 Eksempler på spørsmål som inviterer leseren til å reflektere, er «Hvorfor tror du de skal flytte fra øya?» og «Hvordan ville du ta imot en ny elev i klassen?».

av eventyr, altså noe som ikke nødvendigvis oppleves som virkelig. Men fordi leseren blir oppmuntret til å fortelle et eventyr fra *virkeligheten*, ligger det en forventning til onkel Oles fortelling om at den har en forankring i noe som faktisk har skjedd. De øvrige tre oppgavene utfordrer først og fremst leserens lese- og bildeforståelse. Spørsmålet «Hvorfor var Manuel redd?» ber leseren finne frem til den informasjonen som sier noe om at han er redd for å bli tatt av politiet for tigging. Det samme gjelder spørsmålet «Hvorfor er ikke Manuel på skolen?», mens «Se på bildet. Fortell hvordan Manuel ser ut» ber leseren om å studere og beskrive de visuelle fremstillingene av Manuel. At oppgavene i så liten grad involverer leseforståelse, kan tyde på at det er den litterære opplevelsen som står i fokus, noe som også inviterer til fortolkning.

## Konklusjon

Det er onkel Oles blikk og stemme som avgjør hva leseren får vite om omgivelsene og om Manuel. Dette setter Ole i en maktposisjon overfor Anne og Jon, men også overfor barneleseren. Onkel Oles stemme er bindeleddet til det ukjente, samtidig som det må en viss forenkling til for at det fortalte skal appellere til barneleseren. At onkel Ole reiser etter kort tid, synes ikke å plage Manuel. I stedet er det en optimistisk gutt som vinker onkel Ole farvel («Hasta la vista – på gjensyn!» ropte Manuel», 22), noe som viser barnets styrke i en vanskelig situasjon og etterlater håp om at Manuel kommer til å greie seg. Det er først i leseboka *Boka om Manuel* at man får man høre hvordan onkel Oles gjenbesøk i Mexico by fortoner seg, og hvordan det har gått med Manuel.

I tidligere lesebøker møter barneleseren skildringer av barn og unge i andre deler av verden, som gjerne beskrives med et litt distansert blikk. I Sommerfelt og Asheims lesebok bringes den store og fremmede verden nærmere gjennom møtet som oppstår mellom onkel Ole og Manuel, og gjennom leserens møte med onkel Oles fortelling. Lesebokas andre del domineres av en kollektivistisk leserposisjon i likhet med andre lesebøker fra etterkrigstida, som for eksempel i Thorbjørn Egners lesebøker (Mortensen-Buan og Solstad 2009, 88). Fellesskap og solidaritet er viktige verdier som preger stemninga i disse bøkene, og tydeliggjør lesebøkens potensial til å kunne appellere til leserens empati. Et slikt syn på litteraturen samsvarer på flere måter med Marta Nussbaums beskrivelser av litteraturens egenskaper:

Litteraturens politiske potensial er at den kan føre oss inn i et annet menneskes liv mens vi samtidig fortsetter å være oss selv: slik avdekker den likheter, men også dyptgripende forskjeller mellom meg selv og den andres liv og tanker, og gjør dem forståelige, eller i det minste litt lettere å begripe. (2016, 56)

Men like interessant er det at det selvstendige og løsningsorienterte barnet får en så sentral plass. Kristin Ørjasæter poengterer at barn ikke har makt i seg selv, men «i barnelitteraturen *kan* de ha utstrakt makt til å bestemme» (2009, 35). I *Lesebok* er det barnekarakterene som sørger for at reisefortellingen realiseres, og det er barnekarakterene som på ulike måter går i en aktiv dialog med onkel Ole. De ulike barnekarakterene fremstår som sterke, handlekraftige og selvstendige barn, som har mye mer til felles enn med den voksne mannen som utforsker verden. De er tilpasningsdyktige, åpne og nysgjerrige og prøver å håndtere sine utfordringer på sin egen måte. Skildringene av de ressurssterke barnekarakterene, og den direkte henvendelsen til barneleseren, signaliserer at barnet blir tatt på alvor i Sommerfelt og Asheims lesebok.

## Om forfatteren

**Inger-Kristin Larsen Vie** er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Hennes forskningsinteresser er sakprosa for barn og unge og bildebøker samt arbeid med litteratur i klasserommet.

## Referanser

- Asheim, Sigvald og Aimée Sommerfelt. 1970. *Lesebok*. Oslo: Cappelen.
- Bjørnsrud, Halvor. 1982. «ABC og lesebok. Noen sentrale trekk ved utviklingen av innholdet». *Grunnskolenytt* 3.
- Breen, Else. 1995. *Slik skrev de: Verdi og virkelighet i barnebøker 1968–1990*. Oslo: Aschehoug.
- Grunnskoleloven. 1969. *Lov om grunnskolen av 13. juni 1969* [opphevet]. <https://lovdata.no/lov/1969-06-13-24>
- Hagemann, Sonja. 1974. *Barnelitteratur i Norge 1914–1970*. Oslo: Aschehoug.
- Henriksen, Turid. 1975. *Bøker som er lette å lese*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Hvenekilde, Anne. 1992. «Hva gjør vi saa med arven?» *En studie av abc-er og lesebøker utgitt til norsk morsmålsundervisning i Amerika*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Kirke- og undervisningsdepartementet. 1971. *Mønsterplanen for grunnskolen*. Oslo: Aschehoug.
- Kvistad, Liv H. 1982. *Lettlesebøker: Et utvalg til bruk for fremmedspråklige elever i grunnskolen*. Oslo: Informasjonssenteret for språkundervisning.
- Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Oslo: Spartacus.
- Mortensen-Buan, Anne-Beathe og Trine Solstad. 2008. «Med lesebøker skal landet bygges. Gjennom leseboka skal leseren dannes. Om leserinstansen i Thorbjørn Egners lesebøker 1

- og 2». I *Norsk lærebokhistorie*, redigert av Anne-Beathe Mortensen-Buan og Trine Solstad. Oslo: Novus forlag.
- Nodelman, Perry. 1992. «The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature». *Children's Literature Association Quarterly* 17 (1): 29–35.
- Nodelman, Perry. 2008. *The hidden adult: Defining children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2016. *Litteraturens etikk*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag.
- Ommundsen, Åse Marie. 2016. «Barndom i nordisk barnelitteratur fra 1850 til 1950. Nedslag i tre nordiske klassikere». I *Modernitet, barndom, historie*, redigert av Åse Marie Ommundsen, Per Thomas Andersen & Liv Bliksrud. Oslo: Novus forlag.
- Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- Said, E. 2003. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Skjelbred, Dagrun. 2017. «Vi trenger en lærebokhistorie!». *Bedre skole* 29 (2).
- Skjelbred, Dagrun. 2024. *Norskfagets historie. I allmueskolen, folkeskolen og grunnskole 1739–2020*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Skjelbred, Dagrun og Bente Aamotsbakken, redaktører. 2017. *Norsk lærebokhistorie: En kultur- og dannelseshistorie*. Oslo: Novus forlag.
- Sommerfelt, Aimée. 1970. *Boka om Manuel*. Oslo: Cappelen.
- Sommerfelt, Aimée. 1971. *Boka om Petter og Ram*. Oslo: Cappelen.
- Sommerfelt, Aimée. 1972. *Boka om Tavi og Marik*. Cappelen.
- Sommerfelt, Aimée og Sigvald Asheim. 1971/1972. *Lesebok*. Oslo: Cappelen.
- Thorsen, Audun. 1979. *Den norske barnelitteraturs historie*. Oslo: Lunde.
- Vie, Inger-Kristin. 2020. *Nyere norske biografier for barn og unge. En studie av biografisjangeren og barn og unges møter med tre biografier*. Doktorgradsavhandling, Høgskolen i Innlandet.
- Vold, Tonje. 2019. Å lese verden. Frå imperieblikk og postkolonialisme til verdenslitteratur og økokritikk. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ørjasæter, Tordis, Halldis Leirpoll, Gunvor Risa, Jo Lie og Einar Økland. 1981. *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år*. Oslo: Cappelen.
- Ørjasæter, Kristin. 2009. «Hvit barnemakt. Safaribøker for barn i lys av de gamle oppdagelsesreisendes beretninger». *Barn*, 2. 31–50.



## KAPITTEL 8

# Lettlest etterlyst! Aimée Sommerfelt som lettlestforfatter

Tove Sommervold Universitetet i Innlandet

**Abstract:** Aimée Sommerfelt's illustrated young adult novel *Etterlyst* [Missing] was part of the Norwegian initiative on easy-to-read fiction for adolescents in the early 1970s. This chapter explores how Sommerfelt adapts to the easy-to-read format by combining an accessible language with a relatively complex narrative structure and thematic depth. This approach both challenges the conventions of the easy-to-read genre and elevates the novel's aesthetic value. At the same time, the novel reflects Sommerfelt's strong trust in readers with reading difficulties.

**Keywords:** easy-to-read fiction, young adult literature, reading accessibility, narrative complexity, Aimée Sommerfelt

## Innledning

Aimée Sommerfelt deltok i 1972 med bokmanuskriptet «Gutten som ble vekke» til det som trolig var den første manuskonkurransen for lettlest litteratur i Norge. Boka kom ut med tittelen *Etterlyst* i 1973, i Det Norske Samlagets nye Sirius-serie med lettlestebøker for ungdom, og var illustrert av Jan R. Håland. På kolofonsiden i Sommerfelts roman finnes en kort tekst med informasjon om kontekst og tilblivelse, der det blant annet står at boka er resultat av en forfatterkonkurranse, og at den inngår i en bokserie som retter seg mot aldersgruppa 12–16 år. Teksten opplyser imidlertid ikke om at bøkene har språklige eller andre typer tilpasninger for svakere eller uvante lesere, men nevner at både en logoped og en skolestyrer satt i juryen sammen med en forfatter. Det lå i tida å utvikle kvalitetslitteratur rettet mot barn og unge med ulike former for lesevansker og lesevillighet, og tilsvarende konkurranser for lettlestlitteratur ble utlyst også i Sverige tidlig på 1970-tallet (Nordenstam og Olin-Scheller 2022, 22).

I folderen «Innbydelse til konkurranse om lettles-bøker» fra høsten 1971 kommer det fram at Det Norske Samlaget<sup>1</sup> søkte etter «de beste lettles-bøker», med fremste mål «å skaffe til veie bøker som øker leselysten hos lesesvak ungdom». Bøkene måtte fange leserens interesse fra første stund og ha et aktuelt og spennende innhold. Ordvalget måtte dessuten være enkelt og setningene korte og «mest mulig [...] lagt opp til de unges eget språk». Det ble uttrykt håp om stor interesse for konkurransen «for den gode saks skyld», men også fordi bøker som brukes i skolen kan gi forfattere en sikrere inntekt enn de får ved utgivelser av såkalt vanlige barne- og ungdomsbøker, det vil si litteratur som er en del av allmennmarkedet. Det er uvisst hvor mange manuskripter som kom inn til konkurransen, men i første pulje med Sirius-bøker i 1973 ble det utgitt fire titler.<sup>2</sup> Konkurransens andrepremie gikk til Inger Selmer-Andersen, mens Aimée Sommerfelt ble tildelt tredjepremie for sitt bokmanus. Førstepremie ble av ukjent grunn ikke delt ut. Både i denne og i kommende puljer med Sirius-utgivelser var også flere andre etablerte og anerkjente forfattere representert, som Else Breen (1973), Sigurd Senje (1973), Arnljot Eggen (1975) og Einar Økland (1975). De fleste utgivelsene var skjønnlitterære, men det ble også gitt ut

1 I samarbeid med Læremiddelhuset Bokhjørnet A/S, Norsk Logopedlag og Ungdomslitteraturens Forfatterlag.

2 1. Inger Selmer-Anderssen: *To år med Tessa*, 2. Aimée Sommerfelt: *Etterlyst*, 3. Else Breen: *Annerledes*, 4. Sigurd Senje: *Dum-dum-kuler*.

fagbøker i serien de første årene. I starten kom det fire nye titler årlig, og bøkene ble publisert parallelt på bokmål og nynorsk med mål om å nå ut til flest mulig lesere – antakelig først og fremst gjennom ungdomsskolen, som fra 1969 var blitt innført over hele landet.

I dette kapittelet nærleser jeg Sommerfelts lettlestroman *Etterlyst*,<sup>3</sup> med et særlig blikk på språklige, narrative og visuelle elementer. Jeg spør: Hvilke form- og innholdselementer bidrar til å gjøre *Etterlyst* til en lettlest roman for lesere i målgruppa, og hvordan balanserer Sommerfelt lettlestkrav med estetiske kvaliteter? Lettlest skjønnlitteratur er litteratur som på ulike måter er tilpasset lesere som har vansker med å avkode tekst, forstå, huske eller konsentrere seg. Sentralt i alle definisjoner av lettlest står spørsmålet om *tilgjengelighet* i språk, innhold og komposisjon (se blant annet Lundberg og Reichenberg 2008). Jeg kontekstualiserer analysen av Sommerfelts roman ved å undersøke kriterier som har vært mulig å spore fra utgivelsestidspunktet, det vi si i retningslinjer gitt i invitasjonsfolderen og fra samtidige avisannonser og kommentarer til Samlagets lettlestutgivelser i årene 1971 til 1973. Det finnes imidlertid flere og mer spesifikke skraveråd som gis til forfattere som ønsker å skrive lettlest i dag, og i analysen sammenholdes 1970-tallets og dagens råd og kriterier. Det er stor grad av sammenfall mellom disse kildene.

I kapittelet gjør jeg først rede for tidligere forskning på lettlestfeltet, og presenterer teoretiske perspektiver på lettlest litteratur som kategori. Deretter følger en analyse av romanen *Etterlyst*, med vekt på narrative grep, tilpasset språk og samspill mellom verbaltekst og bilder. Avslutningsvis diskuterer jeg Sommerfelts lettlestroman med vekt på spenningene mellom et enkelt språk på den ene siden og en til dels kompleks narrativ struktur på den andre.

## Tidligere forskning og teoretiske perspektiver på lettleselighet

Norsk lettlest skjønnlitteratur er omtalt både i litteraturhistoriske oversikter (Birkeland, Risa og Vold 2018, 260–263; Lande 2018) og i enkeltstående fagartikler (Mathiassen 2008; Teigland 2006; Ørjasæter 2018; Østenstad 2007), men det finnes få – om noen – vitenskapelige norske studier av denne typen skjønnlitteratur. Mindre forskningsinteresse omkring lettlest

3 Jeg har brukt bokmålsutgaven av boka i analysen.

litteratur i Norge enn for eksempel i Sverige kan ha sammenheng med at våre lettlestbøker ikke er blitt framhevet på samme måte gjennom etablering av egne nisjeforlag. Interessen kan også være påvirket av den lave statusen lettlest litteratur tradisjonelt har hatt, sammenlignet med øvrig barne- og ungdomslitteratur. Også internasjonalt har lettlestbøker blitt betraktet som ubetydelige og overflatiske, uten tilfredsstillende litterær kvalitet (Ozirny 2008). Studier av lettlestbøker og deres historie og utvikling kretser i hovedsak omkring litteratur for begynnerleseren (for eksempel Ward 2009), og sjeldnere om litteratur for ungdom og voksne. Dette kan ha sammenheng med at lettlestlitteratur i større grad har vært undersøkt innenfor lese- og leseopplæringsforskninga enn i den litteraturvitenskapelig orienterte forskninga.

Det ser ut til å råde en form for konsensus i forlagene om hva som gjør en litterær tekst lettlest, men det er uklart om og hvordan rådene og kriteriene bygger på forskning. Åsa Wengelin kaller lettlest-aktørenes kunnskap for en taus kunnskap. I en pilotstudie publisert i 2023 fulgte hun en konkret skrive- og utgivelsesprosess, der én forfatter og to rådgivere i svenske lettlestforlag satte ord på den tause kunnskapen underveis i arbeidet med en nyproduksjon av et skjønnlitterært bokmanus. Den svenske Myndigheten för tillgängliga medier<sup>4</sup> har formulert en liste med råd til forfattere som ønsker å skrive lettlest litteratur, og en tilsvarende liste er utformet av organisasjonen Leser søker bok i Norge.<sup>5</sup> Listene er langt på vei sammenfallende, men Leser søker bok ser ut til å legge mer vekt på de estetiske aspektene. Blant annet framheves det at narrativet i en lettlest bok må være tydelig og persongalleriet oversiktlig, men samtidig må ikke disse tilpasningene gjøre handlinga forutsigbar. Også lettlestbøker skal by på spenning og overraskelser. Leser søker bok råder videre til å unngå lange indre monologer og sanseskildringer som kan bidra til å gjøre teksten monoton og forklarende, og gjøre at den «mister temperatur». Sammenhenger kan i stedet framstilles gjennom scener med handling og dialog, slik at leseren kan få mulighet til å oppdage disse sammenhengene selv. Dette er trekk som viser tiltro til leseren, og som kan knyttes til en overordnet ambisjon hos Leser søker bok om at det ikke skal fires på kvalitetskravene selv om boka er lettlest:

4 Forfatterveiledninga til Myndigheten för tillgängliga medier (MTM) finnes på nettadressen <https://www.mtm.se/vagledning-och-handledningar/att-skriva-lattlast/sa-skriver-du-lattlast-litteratur/>

5 Forfatterveiledninga til Leser søker bok finnes på nettadressen <https://lesersokerbok.no/aktuelt/hva-innebaerer-et-samarbeid-med-oss/>. Organisasjonen Leser søker bok er fra mai 2025 slått sammen med Foreningen !les under navnet Stiftelsen LESE.

Den litterære kvaliteten er høy, og selv om mange av virkemidlene som gjør teksten lettere å lese er på plass, tar de ikke bort lagene i fortellingene, snarere tvert imot. De stimulerer leseren til å lage egne bilder og oppdage ting som ikke er direkte uttalt. Enkel tekst er ikke det samme som tekst uten dybde og nyanser.<sup>6</sup>

Språklige råd til forfatterne dreier seg blant annet om å unngå for lange og tunge setninger som kan gjøre det vanskelig for leseren å henge med. Hvert enkelt ord bør heller ikke være for langt og komplekst. Målet er å lage tekster som gir god leseflyt, og tilgjengeligheten understøttes av typografiske grep som luftige tekstoppsett.

Lesbarhet som kriterium forbindes gjerne med teksters språklige aspekter, og lesbarhetsforskninga har også framfor alt vært opptatt av språk (Wengelin 2015, 3). Materialet er oftest sakprosa-tekster (f.eks. Platzack 1974; Reichenberg 2013). Lesbarhetsindekser (Liks) forsøker på objektivt vis å beskrive hvor lett eller vanskelig en tekst er å lese (Björnsson 1968; Brudholm 2011). En teksts vanskelighetsgrad kan ifølge denne metoden måles ved å ta utgangspunkt i den gjennomsnittlige setningslengden og andelen lange ord i teksten. En innvendig til målemetoden er at ord kan være vanskelige selv om de er korte, og at lange ord ikke nødvendigvis er vanskeligere enn korte ord. Studier har dessuten vist at det ikke alltid er en opplagt sammenheng mellom Liks og høy lesbarhet (Beck mfl. 1984), og især kan det være vanskelig å måle lesbarhet i estetiske tekster. Også faktorer som ordstilling, plassering av leddsetninger og bruk av komma kan ha betydning for en teksts lesbarhet (Platzack 1974).

Det er flere forhold enn de rent språklige eller grammatiske som kan påvirke leseforståelsen, som målet med lesinga, leserens forforståelse, tekstens struktur, typografi, illustrasjoner og layout (Wengelin 2023). Carl-Hugo Björnsson (1968, 14-18) skiller mellom *läsbarhet*, *läslighet* og *läsvärde* når han beskriver det lettleste. Ingolv Austad bruker de samme begrepene når han foreslår kriterier for vurdering av lettleste bøker: *Lesbarhetskriteriet* innebærer en vurdering av om språket i boka er egnet for målgruppa, *lese-lighet* er et mål på hvorvidt boka er visuelt og typografisk lett tilgjengelig, og *lesverdighet* knyttes til spørsmål om boka er i stand til å vekke leserens interesse og motivasjon (Austad 1994, 25-26). Kriteriene kan vanskelig skilles fra hverandre i vurderinger av lettlest litteratur, men lesverdighet er likevel det kriteriet som tydeligst kan knyttes til spørsmålet om litterær kvalitet.

---

6 Hentet fra <https://boksok.no/om-boksok/>

I invitasjonen til manuskonkurransen i 1971/72 kan alle disse tre aspektene gjenkjennes. Her heter det blant annet at forfatterne bør legge vekt på et «enkelt ordvalg og korte setninger som mest mulig er lagt opp til de unges eget språk» (Det Norske Samlaget mfl. 1971). Samtidig må bøkene fange leserens interesse, og innholdet må være både spennende og aktuelt. I en aviskommentar til de første Sirius-bøkene våren 1973 påpeker Tordis Ørjasæter at det er «uhyre vanskelig å lage en lett-leselig tekst» fordi forfatterne må unngå uvanlige ord, språklige nyanser og symbolikk, for mange innskudd og for stor ordvariasjon. Forfatterens skaperglede og ordfantasi er samtidig nødvendig for å kunne lage et meningsfylt innhold, hevder hun, selv når språket må være «enklest mulig» (Ørjasæter 1973). Både i invitasjonsfolderen til manuskonkurransen, i samtidas aviskommentarer og i moderne skriveråd til lettlestforfattere ser vi altså at et enkelt språk verken er det eneste eller det viktigste kriteriet for en god lettlestbok. Snarere framheves det i alle disse kildene at språklig enkelhet ikke skal gå på bekostning av et aktuelt og engasjerende innhold og god litterær kvalitet.

Både litterær form og litterært innhold i den lettleste skjønnlitteraturen er lite utforsket i litteraturvitenskapelig sammenheng. I Sverige har Anna Nordenstam og Christina Olin-Scheller (2017, 2022) undersøkt nyskrevet svensk lettlest skjønnlitteratur. De har blant annet sett på hvilke lesere lettleste romaner synes å rette seg mot, og fant at bøkene i stor grad var kjønnsstereotypiske. De har også funnet at realistisk ungdomslitteratur innenfor lettlestsegmentet tar opp de samme temaene som den øvrige ungdomslitteraturen gjør.

I min analyse av Sommerfelts roman *Etterlyst* legger jeg vekt på innhold og dramaturgi, men jeg undersøker også språklige trekk og visuell framstilling. Narratologien som forskningsfelt er opptatt av hvordan den enkelte fortellinga er fortalt, altså hvilke fortellerteknikker som er benyttet (Genette 1972; Aaslestad 1999). Lettlestkriterier og -råd, både 1970-tallets og dagens, framhever at bøkene må ha en oversiktlig struktur, helst kronologisk ordnet og uten parallelle handlinger. Krav om at bøkene skal være interessevekkende og virke engasjerende på leseren kan også knyttes til teorier om dramaturgi, tema og motiv.

Bilder i fiksjonstekster har tradisjonelt vært et barnelitterært fenomen, men er også et kjennetegn ved lettlestlitteraturen for lesere i alle aldersgrupper. Teorier om samspillet mellom verbaltekst og bilder er relevant for analysen, selv om bildene i en illustrert roman ikke har samme

funksjon som bildene i en bildebok, men snarere kan betraktes som underordnet ordene (Nikolajeva og Scott 2006, 8). Illustrerte romaner kjennetegnes ved at verbalteksten har størst tyngde (Bird og Yokota 2021), og bildenes hovedfunksjoner vil som regel være å gi visuell stimulering, oppsummere sentrale innholdselementer for leseren underveis i lesinga, utdype utvalgte deler av teksten eller å vise flere aspekter ved innholdet. Dermed styres også leserens oppmerksomhet mot bestemte detaljer i den verbale fortellinga (Tønnessen 2022, 179). Selv om bildene i en illustrert roman er underordnet verbalteksten, og romanen ville fungert også uten bildene, er det liten tvil om at illustratørens kunstneriske valg kan påvirke leserens oppfatning og forståelse av teksten. For eksempel kan bilder formidle emosjonelle nyanser mer effektivt enn verbaltekst alene, og slik bidra til å styrke leserens følelsesmessige engasjement i fortellinga (Nikolajeva 2013).

For svenske lettlestutgivelser på 1970-tallet var det et uttalt mål at bildene skulle gi leseren en så sterk, engasjerende og stimulerende kunstnerisk opplevelse som mulig (Nordenstam og Olin-Scheller 2022, 62). Bildene skulle bidra til å gjøre motiver og tematikk mer forståelig for leseren, og på samme tid gi både en leseopplevelse og en bildeopplevelse. Ingamaj Beck (1987) framhever flere grunner til å bruke bilder i lettlestbøker, som at de kan konkretisere informasjonstette passasjer, skape kontemplative pauser, aktivere minner, drømmer og ubevisste erfaringer, og gi leseren en direkte estetisk opplevelse.

## **Innholdsmessige trekk og narratologiske strukturer i *Etterlyst***

I Aimée Sommerfelts lettleste ungdomsroman følger vi femtenåringen Odd gjennom en vår og sommer da det skjer avgjørende ting i livet hans. Han får en svært etterlengtet hundevalp av venninnen Siv, omtrent samtidig som moren gifter seg på nytt. Problemene tårner seg imidlertid opp for Odd: Han har et vanskelig forhold til den nye stefaren, Siv og Odd kommer i krangel, og valpen Miks rømmer i et ubevoktet øyeblikk. Odd leter fortvilt etter valpen, frykter for at den har løpt ut i veien, og finner til slutt ut at valpen er påkjørt og allerede begravet av en veiarbeider. Dette blir et avgjørende punkt i fortellinga. Odd fortsetter ikke det vanlige livet sitt, men reiser hjemmefra på impuls. Han orker ikke å dra hjem til det tomme huset (mor og stefar er på bryllupsreise), men setter seg i stedet på bussen til byen

med «olje-eventyret» for å finne seg en jobb og klare seg selv. Med dette tar handlinga en ny og uventet retning. Vendepunktet gjør Odds reise «ut i verden» forståelig, samtidig som det legger til rette for hovedpersonens – og dermed leserens – møter med nye mennesker og deres problemer og perspektiver. Med sin unge alder og uten attester får ikke Odd annet enn enkelte strøjobber, han sover i skjul i en trappeoppgang om natta, og når han senere blir låst ute, forsøker han seg som uteligger på verandaen til et museum. Her prøver en mann å stjele armbåndsuret hans, og Odd blir deretter tvunget av mannen til å gjøre innbrudd i museet. I byen møter han ved et par anledninger en gjeng narkomane ungdommer og blir vitne til at noen av dem blir arrestert. Etter å ha hørt en etterlysning av seg selv på radio, skjønner Odd til slutt at han må ta bussen hjem. Der blir han tatt imot med stor glede av alle, og det viser seg at valpen likevel er i live.

*Etterlyst* åpner med en radioetterlysning som fører leseren rett inn i handlinga, en åpning som kan gi assosiasjoner til Astrid Lindgrens *Mio, min Mio* (1954). Her får leseren gjennom den ytre beskrivelsen hjelp til å danne seg et bilde av hovedpersonen:

Etterlysning i radio: «Odd Berg, 15 år, er saknet fra sitt hjem siden åttende august. Han er omkring 165 cm høy, har brunt hår, grå øyne, synlig arr i pannen. Han hadde på seg rød-rutet skjorte, ola-bukser og brune sandaler. Opplysninger bes gitt til nærmeste politistasjon.» (6)

Etterlysninga utgjør starten på en kort, ensides prolog, der leseren også får vite at det som følger er skrevet nettopp av denne savnede femtenåringen. Det står: «Han skrev og han skrev og låste det ned», og litt senere: «Nå kan du lese historien hans med hans egne ord» (6). Fra romanens første kapittel, når det som altså framstilles som Odds egen fortelling starter, skifter perspektivet fra tredjepersons- til førstepersonsforteller. Prologens tredjepersonsforteller står utenfor romanuniverset, og fra dette nivået, det ekstraprologiske, tilbys leseren informasjon som fungerer som en forberedelse til hovedhistorien. Slik skapes en forforståelse som kan gjøre det lettere for leseren å orientere seg på det diegetiske handlingsnivået. Samtidig gir informasjonsbrokkene i prologen rom for nysgjerrighet og dermed kanskje lyst til å lese videre. Prologen kan forstås som en slags rammefortelling som både presenterer ulike fortellere og innfører ulike diegetiske nivåer. En kan også si at prologen inneholder metafiksjonelle trekk når den forklarer hovedhistoriens tilblivelse.

Romanen består av tolv korte kapitler utstyrt med kapitteleverskrifter som gir antydninger om innholdet, samtidig som de ikke røper for mye av handlinga. Ofte er det bare benyttet enkeltord som gir stikkord for kapittelelets handling, som «Bomben» og «Innbruddet», eller tittelen består av navnet på nye personer som blir introdusert: «Siv», «Mummi-familien»<sup>7</sup>, «Anton». Det eneste kapittelnavnet som har en hel forklarende setning, er kapittel to: «Første brev til en penne-venn».

At bokas fortelling skal forstås som en samling brev som blir skrevet til en tenkt pennevenn, blir introdusert for leseren i det første kapitlet. Det er Odds gymmlærer (!) som har hatt klassen i norsk stil som har merket seg at Odd har et talent for skriving, og som oppfordrer han til å finne en pennevenn. Vi får vite at Odd stammer etter en traumatiserende husbrann, som omtales kort i et tilbakeblikk, men han stammer ikke med pennen, som det heter i romanen (9). *Etterlyst* tar slik form av en brev- eller dagbokroman, og teksten kan forstås som Odds innerste tanker om sin egen tilværelse.

Betrakter vi kapitlene som en samling kronologisk ordnede brev, der fortellehandlinga temporalt ligger tett opp til hendelsene det blir fortalt om, kan vi som lesere fornemme at brevskrivninga skjer parallelt med at historien utfolder seg. Dermed kan også leseren oppleve å komme tettere på hendelsene og på hovedpersonen. Følgende sitat fra det første kapitlet kan illustrere grepet:

Gjennom vinduet så jeg nå Monsen gå ut. Den tjuke, breie ryggen hans var sur å se på som vanlig. Da satte jeg radioen på brøl. Fotball. Herlig. Dundrende leven. Kjære penne-venn. Kan du tenke deg hvor jævlig det er å ha en Monsen i annen etasje? (11)

Odds fortelling om det som skjer her og nå, og det at han i andre episoder deler sine innerste tanker og bekymringer, understøtter det fortrolige og nærmest dagbokaktige preget. Først mot slutten av romanen, etter hjemkomsten fra byen, får Odd ideen om at Finn, en jevnaldrende gutt han møtte mens han lette etter den rømte valpen, skal få brevene. Finn har vært blind i to år, og skal snart reise bort for å gå på blindeskole.<sup>8</sup> Odd reflekterer slik over valget av mottaker av brevene:

<sup>7</sup> Dette er kallenavnet Odd setter på familien til Finn, en blind gutt som Odd senere blir venn med.

<sup>8</sup> Sommerfelt var selv blitt blind på det tidspunktet hun skrev *Etterlyst*.

Nå visste jeg det. Finn skulle bli min penne-venn. Jeg ville lese for ham alt jeg hadde skrevet hittil. Skrive om alt det dumme jeg hadde gjort. Skrive hvert ord om det som hendte meg i byen. Han ville skjønne meg. Mor ville bare bli lei seg. (72–74)

Handlinga i *Etterlyst* følger dannelsesromanens tradisjonelle mønster hjemme–utreise–hjem igjen. Første kapittel heter faktisk også «Hjemme», mens siste kapittel heter «Hjem». Disse to titlene rammer inn fortellinga og kan sies å bidra til å understreke bevegelsen ut i verden i starten av boka og hjemkomsten med avklaringer i det siste kapittelet, der historien faller til ro og lukkes. Boka gir oss innblikk i Odds utvikling fra å være umoden, selvopptatt og selvmedlidende til å oppdage at han egentlig lever et trygt og godt liv. På sin ukelange rønningsferd til byen utsettes hovedpersonen for utfordringer utenfor sine vante og trygge rammer, og modnes gjennom det. Han innser gradvis at livet har vært tøffere mot andre, som den jevngamle gutten Anton som er narkoman og har gitt opp alt, og Torpedo-Nils, en gammel krigsseiler som er ødelagt av nerver og alkohol. I bokas siste kapittel får vi høre at Odd har kommet til «en slags bestemmelse»: Når han er ferdig med gymnaset, vil han hjelpe slike som Anton og Torpedo-Nils «ut av limet» (79). Bildet på det å sitte fast i noe uten muligheter til å komme seg løs, stammer fra en scene tidligere i boka, der vi får høre at den nyinnflyttede stefaren til Odd henger opp fluepapir i leiligheten. Dyrekjære Odd konstaterer at fluene lever en hel dag, dødsdømt der de sitter fast i klisteret, og han forsøker også – fånyttens – å redde sommerfugler og bier som ikke kommer seg løs. Menneskeskjebnene Odd møter i storbyen trenger hjelp til å komme seg ut av et annet slags klister. Til det meningsfylte innholdet som Ørjasæter (1973) framhever som et kriterium for gode lettlestbøker, hører kanskje også Odds beslutning om å lese pennevenn-brevene høyt for sin blinde venn Finn, som Odd mener ser og forstår mye mer enn de som kan se med øynene (41, 72).

## Langt på vei en kompleks fortellerstruktur

Som analysen har vist så langt, byr *Etterlyst* på en nokså kompleks fortellerstruktur, med en slags rammefortelling, veksling av forteller, uavklart brevottaker underveis, og så videre. Romanen henvender seg til en leser som kan håndtere visse kompliserende trekk, samtidig som disse trekkene balanseres med enkelhet på andre områder. Et av de tydeliggjørende trekkene er den kronologiske formen, et fortellergrep som gjør diskursens

framstilling av historien enklere å forholde seg til. Uttalte lettlestkriterier knyttet til det dramaturgiske dreier seg gjerne om at handlinga må være rett fram og tydelig sånn at leseren enkelt kan følge handlingsgangens utvikling. Parallellhandlinger vil på sin side være kompliserende og kunne forvirre leseren.

Til tross for en kronologisk hovedintrige er ikke *Etterlyst* forutsigbar. Fortellinga tar uventede vendinger flere ganger, både i handlingstråden om valpen og i delen som handler om Odds rømningsferd til byen. Spenning og overraskelser underveis skaper det Leser søker bok kaller *lesedriv*, og er et sentralt moment for å gjøre en lettlest roman interessant for leseren. Noe som binder enkelthendelsene sammen og skaper oversikt og framdrift i *Etterlyst*, er jeg-personens refleksjoner over egne handlinger og valg, som leseren får direkte tilgang til gjennom brevformen. Oversiktighet skapes også ved tydelige kontraster mellom stedene Odd oppholder seg, både på hjemstedet og i byens ulike miljøer, og fordi det knyttes nye personer til handlinga på de ulike stedene: Hjemme er moren, den sure naboen Monsen og venninnen Siv, etter hvert også den nye stefaren. I ute-delen møter vi Finn og familien hans, byfruene, Anton og Torpedo-Nils.

Persongalleriet må sies å være relativt stort for en lettlestbok, vurdert ut fra de tidligere nevnte kriteriene for hva som gjør en fortelling lettlest. Sommerfelt lar imidlertid ikke alle være «på scenen» samtidig. Bipersonene som bare opptrer i avgrensede deler av fortellinga og dermed er ganske perifere i livet til Odd, får likevel stor betydning for Odds utvikling i boka. Både den blinde gutten Finn, den narkomane ungdommen Anton og den aldrende alkoholikeren Torpedo-Nils bidrar til at Odd greier å se sitt eget liv i et nytt perspektiv. Det er begrenset plass til karakterutvikling i en roman med et omfang på knappe 80 små og luftige sider. Det er også begrensede muligheter til å utvikle «kontrakten» mellom leser og tekst – den som gjør at leseren forstår personene og deres handlinger og reaksjoner. Mye handling og flere bipersoner og miljøskifter i *Etterlyst* gir dessuten ikke plass til en dypere personschildring. Hovedpersonen Odd kan nok likevel kalles en rund figur, forstått som en litterær person som har en dynamisk karakter, og derfor ikke kan beskrives én gang for alle. Som tidligere påpekt gjennomgår Odd en utvikling og modning fra starten til slutten av boka, som en direkte følge av motgangen og sviket han opplever seg utsatt for når både moren og venninnen reiser fra han og valpen hans blir borte. Utviklinga kan illustreres med Odds reaksjon når Finn spør om de to kan ses igjen og være venner. Gjennom indre monolog får leseren kjennskap

til Odds tanker: «Jeg svarte ikke straks. Tenkte vel at en blind venn er mer til bry enn til hygge. For snill er jeg ikke. Han [Finn] merket straks den vesle pausen. Enda så kort den var» (41). Denne selvkarakteristikken kan synes å stå i kontrast til den empatien Odd uttrykker etter at han har møtt menneskeskjebnene i byen, og i slutten av boka hører vi altså at han vil dedikere livet sitt til å hjelpe og ta vare på andre. Samtidig antyder samtalen med Finn at Odd bare gjør seg hard, eventuelt mangler selvinnsikt, eller at han rett og slett er en slags upålitelig forteller. Den blinde Finn mener at Odd har en snill stemme, men Odd protesterer: «Nei. Jeg er bare snill mot dyr, sa jeg». Finn er ikke enig: «Tøys. Du er snill. Folk som bare later sånn [sic], har en annen slags stemme» (41).

Bipersonene framstår i stor grad som flate og endimensjonale figurer som representerer ulike egenskaper eller skjebner. Deres rolle og funksjon er hovedsakelig å sette i gang handlinga og støtte opp under den utviklinga hovedpersonen gjennomgår. Blant bipersonene som faktisk viser nye sider ved seg selv, er den sure gamle naboen Monsen, som på slutten av boka framstår som en klok voksen som deler sin egne bitre livserfaring med Odd (76). Her får leseren korte innblikk i hendelser i fortida som har gjort Monsen til den han er. Også Torpedo-Nils deler livsvisdom idet han går fra å være skurk til både å frykte Odd og vise omsorg for han.

Selve utviklinga av hendelsesforløpet har betydning for om en bok er lettere å lese. Ifølge Wengelins informanter er det et godt grep for svake lesere at hendelsesforløpet utvikler seg raskt, og at leserne dermed opplever at de kommer raskt framover (Wengelin 2023, 5). Dette harmonerer med Leser søker bok sitt råd om å starte kapitlene rett i scene og unngå for mange sekvenser med oppsummerende setninger eller ellipser. Første kapittel (etter prologen) i *Etterlyst* starter på denne måten, in medias res: «Jeg låste meg inn i det tomme huset» (7). Også senere kapitler går rett i handling, men som regel er det en tett sammenheng med siste avsnitt eller setning i kapittelet foran. Det skjer altså ikke store sprang fra ett kapittel til neste. Hvert kapittel avrundes også tydelig, gjerne med en positiv følelse: «Jeg eier en hund!» (16) og «Vi sov som to steiner hele natta» (48). Ett av kapitlene slutter med en prolepse som forbereder leseren på den videre handlinga, og er det eneste eksempelet på en cliffhanger i romanen: «Men neste dag sprang det en bombe. Og den fikk meg til å stamme for alvor» (23).

## Språklige og typografiske trekk

Forlagsinvitasjonen la som nevnt vekt på at bokmanuskriptenes innhold skulle være aktuelt og spennende for målgruppa, men tekstene måtte også ha et «enkelt ordvalg og korte setninger som mest mulig er lagt opp til de unges eget språk». Siden lettleselighet er et spørsmål om *tilgjengelighet* for alle lesere, er det ikke overraskende at disse aspektene vektlegges både i invitasjonen, skriverådene og i forskninga på feltet (bl.a. Lundberg og Reichenberg 2008; Wengelin 2023). Ørjasæter framholdt i 1973 at språket i lettlestbøker ikke burde inneholde uvanlige ord og nyanser, men hva dette kunne være for lesere i ungdomsskolealder tidlig på 1970-tallet er kanskje ikke helt opplagt i dag. Både dialogene og de indre monologene inneholder ord og uttrykk som reflekterer en muntlig og noen ganger røff språkbruk, med banneord som «jævlig», men også muntlige småord som «lissom». Den språklige forenklinga i *Etterlyst* ligger for det meste nettopp i det hverdagslige og det talespråksnære. Dette passer til Sommerfelts grep med å fortelle historien i en personlig brevform, tilsynelatende skrevet av en ungdom.

En vanlig oppfatning er at en tekst som består av kortere setninger og enklere ord er lettere å lese. Ifølge lesbarhetsindeksen har lettlest skjønnlitteratur en Liks-verdi på 30–40 på en skala som går til «større enn 60». *Etterlyst* har en gjennomsnittlig Liks-verdi på 14, som betegnes som «veldig lettlest, som barnebøker»<sup>9</sup>. Setningslengde er også et avgjørende punkt i lettlestssammenheng. I *Etterlyst* bruker Sommerfelt mange korte setninger, men likevel med en variasjon av hel- og leddsetninger som bidrar til god flyt. Følgende utdrag kan tjene som eksempel på bruk av punktum der det grammatisk sett ville vært naturlig med komma:

Jeg skriver ikke kjære ditt eller datt. For jeg kjenner deg jo ikke. Jeg skriver bare det som hender. Og hvem vet. Kanskje treffes vi en vakker dag. Jeg kunne vist det hele til Siv. Men hun kjenner jo mor og Monsen og de andre. Derfor vil jeg ikke. (12)

Ved å skille setninger og setningsdeler med punktum, får leseren flere tydelige pauser underveis i lesinga. Men også komma brukes hyppig, for eksempel i setninger som: «Siv er ikke stygg, ikke pen, bare morsom»

9 Jeg har regnet ut Liks-verdien i boka ved å kopiere og lime all tekst i første og siste kapittel inn i Liks-kalkulatoren på <https://skriftlig.no/liks/>

(13) og «Han snudde seg, så meg, smilte skeivt» (60). Bruk av leddsetninger, som i følgende eksempel, forekommer sjelden: «Jeg så på øynene til Finn. Ingen kunne se at de var blinde. Men de så liksom inn-over, ikke ut-over, hvis du skjønner hva jeg mener» (38). Setningskonstruksjoner som i disse eksemplene bidrar til å holde Liks-verdien lav. Det muntlige språket framstår naturlig i dialogene, som består av kortere setninger og færre innskudd. Men også i de fortellende partiene er muntlig språk og bruk av setningsfragmenter utbredt: «Nå først skjønte jeg, sein-tenkt som jeg var. En narko-hund. De var nok mer enn sniffere, de i denne gjengen» (60). Selv om det kan være vanskeligere å forstå og huske lange setninger, vil en veksling mellom korte og lange setninger gi teksten mer rytme, og dermed kunne lette lesinga (jf. Platzack 1974). På samme måte er tekstbinderne, altså de ordene og uttrykkene som skaper logisk flyt og sammenheng mellom setninger og avsnitt, vesentlige for lesbarheten (Brudholm 2011, 181).

I *Norsk barnelitteraturhistorie* beskrives de tidlige Sirius-bøkene som «lite oppmuntrande i utsjånad og utstyr» (Birkeland, Risa og Vold 2018, 260). Økende konkurranse i markedet bidro til å endre på dette, og bøkene fikk etter hvert stive permer og et mer leservennlig design. Det var likevel helt fra oppstarten et uttalt mål at Sirius-bøkene også typografisk og visuelt skulle være lettlese. Ørjasæter nevner følgende kjennetegn: «typene må være forholdsvis store, det må være godt mellomrom mellom linjene, linjene må ikke være for lange, det må være kapittel-inndelinger, og gode illustrasjoner som gir pusterom underveis» (Ørjasæter 1973). Alle disse ytre trekkene er til stede i *Etterlyst*, og utstrakt bruk av partier med dialog bidrar ytterligere til visuelt luftige boksider. På ordnivå er det mest iøynefallende lettestrekket at lange ord, uvanlige ord og sammensatte ord er delt med bindestrek, for eksempel: *gal-skaper* (9), *ned-over* (33), *ute-ligger* (63) og *styrt-sjø* (76).

## En illustrert ungdomsbok

*Etterlyst* inneholder 11 helsides svart-hvite pennetegninger signert Jan R. Håland, og de kan karakteriseres som nokså tidstypiske i uttrykket (se NBs digitale versjon av boka<sup>10</sup>). Bildene har en moderne, surrealistisk stil, og inneholder både abstrakte og symbolske elementer. Nesten alle bildene er

10 <https://www.nb.no/items/791830da8ffd9b1511670b000747570c?page=1>

utformet som kolasjer som i ett og samme bilde viser flere av hendelsene som er omtalt i verbalteksten, og de tar opp i seg flere tidsplan og bevissthetsnivåer. Mens bildenes primære funksjon i en lettlestbok er å konkretisere innholdet og understøtte verbalteksten, kan en si at valget av kollasjformen utfordrer en lineær lesning og bidrar til romanens kunstneriske kompleksitet. Samspillet mellom verbaltekst og bilder i *Etterlyst* kan med Nikolajeva og Scott (2006, 12) delvis beskrives som gjensidig redundant (*symmetrical*), der bildene kan fungere som støtte for ordlesning og innholdsforståelse. Det finnes imidlertid også elementer av utdyping i tekst–bilde–forholdet (*complementary*) som impliserer et mer komplekst samspill, og som følgelig krever en større innsats fra leserens/betrakterens side.

I en anmeldelse av Sommerfelts bok sammenligner Jorunn Hareide Aarbakke (1974) det visuelle uttrykket med «pop-kunst eller slikt ein kan sjå i vekeblad. Han [illustratøren] nyttar ein ganske hard strek, lett stilisering og 'pratebobler'. Eg veit ikkje om dette fell i smak hos unge lesarar; sjølv tykkjer eg ikkje det kler innhaldet særleg godt» (Aarbakke 1974). Tordis Ørjasæter er heller ikke særlig begeistret for tegningene, og hun «setter et stort spørsmålstegn» ved det hun kaller sjokkerte illustrasjoner i Sommerfelts bok. Det illustratøren tilsikter, antar hun, «er vel å visualisere Odds hjelpeløshet og bombardementet av inntrykk som han utsettes for. Men tegningene gir et slags schizofrent inntrykk, som jeg er redd virker distraherende og forvirrende under lesningen» (Ørjasæter 1973). Invitasjonsfolderen nevner ikke bruk av visuelle elementer, men det kommer fram at forlaget vil gjøre et arbeid med manus i etterkant, noe som trolig også innebærer å legge til bilder og illustrasjoner. Kanskje kan dette ha vært et redaksjonelt arbeid som forfatteren ikke var direkte involvert i.

Bildenes rolle i lettlestlitteraturen har tradisjonelt vært å forenkle, konkretisere og gi «pusterom» underveis i lesinga (Ørjasæter 1973). Beck (1987) mener at bildenes primære funksjon i en lettlestbok er å samspille med verbalteksten, og at de to modalitetene ikke må motsi hverandre. *Etterlyst* utfordrer oppfatninger om et en-til-en-forhold mellom verbaltekst og bilder, og i stedet ser vi et delvis utdypende eller komplementært forhold (Nikolajeva og Scott 2006). Dersom en tolker bildene som en visuell representasjon av hovedpersonen Odds kaotiske sanseintrykk, kan bildene også sies å tilføre et emosjonelt eller psykologisk perspektiv som verbalteksten ikke nødvendigvis formidler eksplisitt (Nikolajeva 2013). Forstått slik kan samspillet mellom verbaltekst og bilder beskrives som utdypende

snarere enn symmetrisk. Bildene konkretiserer innholdet og støtter romanens narrative oppbygging, men i tillegg speiler de altså Odds indre kaos. Dermed oppstår det en form for spenning mellom modalitetene, som er med på å understøtte de komplekse trekkene i romanens litterære form. At bildene er skisseaktige kollasjer som viser ulike tider, steder og sinnsstemninger som flyter sammen, gjør dem utfordrende og forutsetter en aktiv og fortolkende leser. Bildene i *Etterlyst* er med andre ord ikke bare «pauser» eller støtteverk, men de kaller også på fordypning, tolkning og refleksjon.

## Avslutning

Aimée Sommerfelt blir stående som en av pionerene på det norske lettlestfeltet i og med utgivelsen av *Etterlyst* i 1973. Dette kapittelets analyse viser at Sommerfelt har gått inn i oppgaven med stor innsikt i hva som kreves av en forfatter som skriver lettlest skjønnlitteratur for ungdom. Samtidig er hennes egen fortellerstil og stemme tydelig og gjenkjennbar. Hun skriver enkelt nok for ungdomslesere med leseutfordringer samtidig som hun ikke går på akkord med kunstneriske krav til god barne- og ungdomslitteratur. Det skyldes særlig, slik jeg ser det, at Sommerfelt med sin brede erfaring som barne- og ungdomsbokforfatter ikke på noen måte undervurderte den unge leseren med leseutfordringer.

*Etterlyst* følger mange av lettlestkonvensjonene, men romanen kan også betraktes som utypisk på grunn av den narrative kompleksiteten. Teksten har svært lave Liks-verdier, et luftig typografisk oppsett og en kronologisk handling, altså typiske støttende trekk i lettlestbøker, men samtidig stiller den krav til leseren. Særlig romanens fortellerstruktur, med kompliserende faktorer som flere fortellere og skifte i synsvinkel, bidrar til kompleksiteten. Handlinga beveger seg dessuten på tvers av ulike miljøer, gjengir mange ulike episoder og inkluderer et relativt stort persongalleri. Disse potensielt kompliserende elementene fungerer fordi Sommerfelt balanserer kompleksitet med tilgjengelighet på andre områder. Form og innhold kan kompensere hverandre (Beck mfl. 1984; Bjorvand 2012, 159–160), og uerfarne lesere kan tåle noen komplekse formtrekk dersom innholdet er tilstrekkelig tilgjengelig. Denne typen kombinasjoner av lette og mer utfordrende litterære grep kjennetegner også mye av lettlestlitteraturen for ungdom som gis ut i dag.

Tidligere nevnte lettlestkriterer som lesbarhet, leselighet og lesverdighet er alle implisitt til stede i forfatterinvitasjonen fra Samlaget, og de kan

gjenfinnes i lettlestråd som forlag og organisasjoner gir til forfattere som vil skrive lettlest i dag. I forfatterinvasjonen het det at forfatterne stod fritt i stoffvalg, men at bøkene måtte fange leserens interesse fra første stund og ha et aktuelt og spennende innhold. Dette kravet synliggjør intensjoner om at den letteste ungdomslitteraturen ikke skulle skille seg fra den øvrige ungdomslitteraturen når det gjaldt innhold og temaer, og heller ikke være kvalitativt dårligere enn denne litteraturen. For å fange og holde på leserens interesse, særlig hvis leseren i utgangspunktet er motvillig, er ulike intensitetsskapende grep nødvendig. Sommerfelt imøtekommer dette kravet blant annet ved å holde tilbake informasjon i starten og skape spenning gjennom en gradvis avdekking av hovedpersonens utfordringer og prosjekter. Energi og framdrift ivaretas også gjennom utstrakt bruk av dialog som fortelle-teknikk. Brevformen bidrar til at hovedpersonen selv ikke vet mer enn det leseren gjør på ethvert tidspunkt i historien (kanskje bortsett fra punktet der romanen byr på en cliffhanger). Brevenes muntlige stil innebærer korte og enkle setninger som gjør teksten lettlest, og dessuten kan det være lettere å holde oversikt over det store persongalleriet når hovedpersonen er en jeg-forteller (Bjorvand 2012, 158). Samtidig fungerer brevformen intimitets-skapende, og den impliserer et mer jevnbyrdig forhold mellom avsender og mottaker enn hva den voksne fortellerstemmen i prologen gjør.

Med kombinasjonen av et tilgjengelig språk og en mer avansert narrativ oppbygning utfordrer *Etterlyst* ikke bare lettlest-kategorien, men også kritikken mot lettlestbøker som for enkle eller banale og uten litterær kvalitet. I samtidas avis-kritikk blir Sommerfelts bok godt mottatt, og Ørjasæter (1973) hevder at hun ville ha premiert annerledes enn juryen og plassert Sommerfelts bidrag som det beste blant prisvinnerne. Hovedgrunnen, mener hun, er at Sommerfelt på en utmerket måte mestrer lettlestbokas krevende balanse mellom språklig enkelhet og et meningsfylt innhold. Innenfor rammen av lettlestkonseptet finnes det stor variasjon i vanskelighetsgrad, og *Etterlyst* er, til tross for det svært enkle språket, ikke enkel i komposisjonen. I heftet *Bøker som er lette å lese* er bøkene sortert etter vanskelighetsgrad, og *Etterlyst* er her plassert på det øverste lettlestnivået (Henriksen 1975, 21).

Som lettlestbøker flest har Sommerfelts roman vært viet svært lite oppmerksomhet utenfor sitt eget litterære kretsløp og sin egen samtid. Romanen framstår likevel som en sentral forløper for senere lettlestbøker for ungdom, og svarer etter min mening godt til de forventningene som er blitt stilt til lettlestboka de siste par tiårene. For eksempel understreker Leser søker bok behovet for at også denne kategorien bøker skal bestå av

kvalitetslitteratur med dybde og nyanser, med rom for komplekse elementer i form og innhold. Litterær kompleksitet blir ofte betraktet som en indikator på kunstnerisk kvalitet (jf. det estetiske kriteriet i litteraturkritikken, Andersen 1987, 22),<sup>11</sup> og *Etterlyst* demonstrerer hvordan en lettlestbok kan være både tilgjengelig og kunstnerisk ambisiøs på samme tid. Romanen inneholder ikke bare de typiske tilpasningene til lesere med leseutfordringer, men stimulerer og utfordrer også aktivt lesernes forståelse og tolkning. Leseren må selv være med på å skape sammenhenger og mening, og med et utdypende tekst-bilde-forhold inviterer romanen til reflekterende lesing på flere nivåer enn det rent verbaltekstlige. Sommerfelt har med sin Sirius-bok utvilsomt bidratt til utviklinga av en norsk lettlestlitteratur som oppfyller tilgjengelighetskravene og ivaretar den unge leseren med leseutfordringer, men som samtidig stoler på leseren og fremmer kunstnerisk kvalitet innenfor de rammene som lettlestformatet setter.

## Om forfatteren

**Tove Sommervold** er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Hennes forskningsinteresser omfatter barne- og ungdomslitteratur, litteraturdidaktikk og skjønnlitterær lesing i skolen.

## Referanser

- Andersen, Per Thomas. 1987. «Kritikk og kriterier». *Vinduet* 41 (3): 17–25.
- Austad, Ingolv. 1994. «Lettlesbøker og lesbarhet: Bøker som er lette å avkode og lette å forstå.» *Norsklæraren: Tidsskrift for språk og litteratur* 18 (5): 25–31.
- Beck, Ingamaj. 1987. *Bilden i LL-boken*. Rapporter 87:2. Stockholm: Skolöverstyrelsen, Arbetsgruppen för lättlästa böcker.
- Beck, Isabel L., Margaret G. McKeown, Richard C. Omanson og Martha T. Pople. 1984. «Improving the comprehensibility of stories: The effects of revisions that improve coherence». *Reading Research Quarterly*, 19 (3): 263–277.
- Bird, Elizabeth og Junko Yokota. 2021. Picturebooks and illustrated books. I *The Routledge Companion to Picturebooks*, redigert av Bettina Kümmerling-Meibauer, 281–290. New York: Routledge.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. 2012. «Vurdering av barnelitteratur. Formidlerens rolle i jakten på de gode leseopplevelsene». I *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn*

11 Estetiske kriterier presenteres hos Andersen (1987, 22) med de tre undergruppene *kompleksitet*, *integritet/helhet* og *intensitet*, der den første undergruppa gjerne assosieres med høy litterær kvalitet. Her undersøkes om teksten har flere lag og dimensjoner som åpner for ulike tolkningsmuligheter, eller om den er banal og klisjéfyllt.

- og unge, redigert av Agnes-Margrethe Bjorvand og Elise Seip Tønnessen, 2. utg., 150–173. Oslo: Universitetsforlaget.
- Björnsson, Carl-Hugo. 1968. *Läsbarhet*. Stockholm: Liber.
- Breen, Else. 1973. *Annerledes* [bokmålsutgave]. Oslo: Samlaget.
- Brudholm, Merete. 2011. *Læseforståelse: Hvorfor og hvordan?* 2. utg. København: Akademisk forlag.
- Det Norske Samlaget, Læremiddelhuset Bokhjørnet A/S, Norsk logopedlag og Ungdomslitteraturens forfatterlag. 1971. *Innbydelse til konkurranse om letles-bøker*. Oslo.
- Eggen, Arnljot. 1975. *Gøy på bandet eller scenen: To hørespill* [bokmålsutgave]. Oslo: Samlaget.
- Genette, Gérard. 1980 [1972]. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- Henriksen, Turid. 1975. *Bøker som er lette å lese*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Lande, Anne Kristin. 2018. «Letlesningsserier for barn og unge: Et historisk riss.» Norsk barnebokinstitutt. <https://barnebokinstituttet.no/aktuelt/letlesningsserier-for-barn-og-unge-et-historisk-riss/>
- Leser søker bok. U.å. «Skrivertips til søkere.» Leser søker bok. <https://lesersokerbok.no/stotte-og-radgivning/gode-rad-til-sokere/>
- Lindgren, Astrid. 1954. *Mio, min Mio*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lundberg, Ingvar og Monica Reichenberg. 2008. *Vad är lättläst?* Specialpedagogiska skolmyndigheten. [www.spsm.se/globalassets/produktionsstodswebben/vad-ar-lattlast\\_.pdf](http://www.spsm.se/globalassets/produktionsstodswebben/vad-ar-lattlast_.pdf)
- Mathiassen, Jorid. 2008. «Lettlest = lettvin?» *Bok & Samfunn* 129 (18): 15–19.
- Myndigheten för tillgängliga medier. U.å. *Så skriver du lättläst litteratur*. MTM. <https://www.mtm.se/vagledning-och-lektioner/att-skriva-lattlast/sa-skriver-du-lattlast-litteratur/>
- Nikolajeva, Maria. 2013. «Picturebooks and Emotional Literacy». *The Reading Teacher* 67 (4): 249–254. <https://doi.org/10.1002/trtr.1229>
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nordenstam, Anna og Christina Olin-Scheller. 2017. «Om modelläsare i lättlästa svenska ungdomsromaner.» I *Samtida svensk ungdomslitteratur: Analyser*, redigert av Åsa Warnqvist, 127–145. Lund: Studentlitteratur.
- Nordenstam, Anna og Christina Olin-Scheller. 2022. *Lättläst: Bokmarknad, ungdomslitteratur, skola*. Möklinta: Gidlunds Förlag.
- Ozirny, Shannon. 2008. *The Big Shoes of Little Bear: The Publication History, Emergence, and Literary Potential of the Easy Reader*. Masteroppgave, University of British Columbia. <https://doi.org/10.14288/1.0066763>
- Platzack, Christer. 1974. *Språket och läsbarheten: En studie i samspelet mellan läsare och text*. Lund: Lunds universitet.
- Reichenberg, Monica. 2013. «Are 'reader-friendly' texts always better?». *IARTEM e-Journal* 5 (2): 64–84.
- Senje, Sigurd. 1973. *Dum-dum-kuler: Glimt av en gammeldags krig* [bokmålsutgave]. Oslo: Samlaget.
- Sommerfelt, Aimée. 1973. *Etterlyst* [bokmålsutgave]. Oslo: Samlaget.
- Teigland, Anne-Stefi. 2006. «Lettlestbøker – for hvem?» I *Skapt for å deles – om tilrettelagt litteratur*, s. 86–100. Oslo: Biblioteksentralen.
- Tønnessen, Elise Seip. 2022. «Visuelle barneromaner.» I *Møter med barnelitteratur: Introduksjon for lærere*, redigert av Ruth Seierstad Stokke og Elise Seip Tønnessen, 2. utg., 173–197. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ward, Elizabeth P. 2009. *Do They Still Make Them Like They Used To? A Content Analysis of Easy Readers from Selected Decades*. Masteroppgave, University of North Carolina at Chapel Hill. <https://doi.org/10.17615/yzkd-xk67>
- Wengelin, Åsa. 2015. «Mot en evidensbasert språkvård? En kritisk granskning av några svenska klarspråksråd i ljuset av forskning om läsbarhet och språkbearbeining.» *Sakprosa* 7 (2): 1–17. <https://doi.org/10.5617/sakprosa.983>

- Wengelin, Åsa. 2023. *I huvudet på en lättlästförfattare och två lättlästredaktörer: Summering av studie av en lättlästproduktion*. Myndigheten för tillgängliga medier. <https://www.mtm.se/las-och-bestall/i-huvudet-pa-en-lattlastforfattare/>
- Økland, Einar. 1975. *Den blå ringen* [bokmålsutgave]. Oslo: Samlaget.
- Ørjasæter, Kristin. 2018. *Lettlest-tekster: Sjanger og kvalitetsdefinisjoner*. Norsk barnebokinstitutt. <https://barnebokinstituttet.no/aktuelt/lettlest-tekster-sjanger-og-kvalitetsdefinisjoner/>
- Ørjasæter, Tordis. 1973. «Lettleselig for tenåringer.» *Dagbladet*, 22. mai.
- Østenstad, Inger. 2007. *Lettlesbøker til besvær*. Barnebokkritikk. <https://www.barnebokkritikk.no/lettlesboker-til-besvaer/>
- Aarbakke, Jorunn Hareide. 1974. «Lett-les-bøker frå Samlaget.» *Dag og Tid*, 4. juni.
- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi: En innføring i anvendt fortellesteori*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

## KAPITTEL 9

# Antisiganisme, «dansende sigøynersker» og en hvit redningsmann – Aimée Sommerfelts *Reisen til ingensteder* (1974)

Madelen Brovold OsloMet – storbyuniversitetet

**Abstract:** At 82 years of age, Aimée Sommerfelt (1892–1975) published her final novel, and with that, she concluded her extensive authorship for children, spanning over four decades. The fight against racism, prejudice, and discrimination, as well as children’s desire to learn and need for education are recurring themes in Sommerfelt’s authorship. In *Reisen til ingensteder* [*The Journey to Nowhere*] (1974), she thematizes “gypsies”, their lives, and their challenges in Norwegian society. The novel sheds light on majoritized Norwegians’ prejudice and discrimination against the Roma (one of the ethnic groups often referred to by the generalized and derogatory term “gypsy”) in addition to the fact that the Roma was subjected to the Nazi persecution during the Holocaust. In this article, I analyze the portrayal of Roma’s living conditions and the relationship between Roma and Norwegian majority society in *Reisen til ingensteder*. Further, I discuss the (majoritized) main character Sverre’s role as a representative of the majoritized culture and teacher for the Roma child characters in the book. The analyses show that Sommerfelt’s depictions are somewhat stereotypical, especially in the first parts of the novel. Yet, despite his initial prejudice against Roma and his “white savior” attributes, Sverre offers an identification figure for the implicit (majoritized) child reader. Thus, I argue that *Reisen til ingensteder* is a political conversion novel which offer the child reader an adult role model to guide them on the path from prejudice towards tolerance for Roma.

**Keywords:** Roma, gypsy figures, antiziganizm, white savior, children’s literature

Sitering: Brovold, M. (2025). Antisiganisme, «dansende sigøynersker» og en hvit redningsmann – Aimée Sommerfelts *Reisen til ingensteder* (1974). I M. Brovold, S. H. Linhart & I.-K. L. Vie (Red.), *Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner* (Kap. 9, s. 177–201). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/cdf.262.ch9>

License: CC-BY 4.0

## Innledning

Aimée Sommerfelts siste barneroman, *Reisen til ingensteder*, ble utgitt høsten 1974 og ble svært godt mottatt. I *Dagbladet* spådde Tordis Ørjasæter at *Reisen til ingensteder* ville bli årets viktigste norske barnebok. Hun mente dessuten at Sommerfelt skrev «bedre enn noengang før» (Ørjasæter 1974, 8). Anmelderen i *Stavanger Aftenblad* var ikke mindre begeistret; hun syntes at «[a]lt i denne boken engasjerer – innhold, språk og stil», og anbefalte den «på det varmeste» for både barn og voksne (Solvig 1974, 19). *Reisen til ingensteder* vant delt andrepremie, og med det 5000 kroner, i Kirke- og undervisningsdepartementets barne- og ungdomslitteraturpris (se blant annet *Finnmarken* 1975, 14).<sup>1</sup>

Som det fremgår av mange av artiklene i denne antologien, er kamp mot rasisme, fordommer og diskriminering så vel som barns lærelyst og behov for utdanning gjennomgangstemaer i Sommerfelts forfatterskap (se også Birkeland, Risa og Vold 2018, 236–239; Lande 2023). *Reisen til ingensteder* er i så måte intet unntak gjennom sin tematisering av såkalte «sigøynere» og antisiganisme i Norge.<sup>2</sup> I et intervju, trykket i flere norske aviser i forbindelse med utgivelsen høsten 1974, oppsummerer Sommerfelt bokens impliserte budskap på følgende måte: «Vi har ca. 100 sigøynere i Norge. Bør ikke et rikt land som vårt, med over 3 millioner innbyggere, klare å ta vare på denne lille gruppen av medmennesker» (*Oppland Arbeiderblad* 1974, 19). Treffende påpeker Anne Kristin Lande at Sommerfelt «[n]ok en gang er [...] nyskapende og aktuell når hun velger tema» i denne boken (Lande 2023, 94). Aktualiteten i Sommerfelts temavalg fremgår blant annet av det følgende: I 1971 fant den første romske verdenskongressen sted (Lauritzen 2022, 137). I 1973 ble en stortingsmelding om tiltak for å bedre norske «sigøyneres» levekår lagt frem (jf. St.meld. nr. 37 (1972–1973)). Denne ble til på bakgrunn av et arbeidsutvalg nedsatt for å granske norske «sigøyneres» situasjon. Den slo fast at de formelt hadde like rettigheter og plikter som andre norske statsborgere, men at de i realiteten likevel ble utsatt for diskriminering (Haave 2015, 53). Et siste eksempel er utgivelsen av svensk-romske Katarina Taikons *Katitzi*,

1 Førsteplassen gikk til Alf Kvasbøs *Nærkamp*, mens Reidar Brodtkorbs S.S *Vannrotta* og Kari Ørbechs *Stormdagen* delte andreplassen med *Reisen til ingensteder* (*Finnmarken* 1975, 14).

2 I offisielle norske dokumenter har befolkningsgruppen Sommerfelt skildrer, blitt omtalt som «rom»/«romer» siden 1998 (Brustad mfl., 2017, 227; Lauritzen 2022, 136–138). Mer om dette i neste underkapittel.

den første av tretten bøker (1969–1980) i den populære barnebokserien om den romske jenta Katitzi, på norsk i 1974.<sup>3</sup>

Disse hendelsene utgjør med andre ord en sentral kontekst for tilblivelsen og utgivelsen av *Reisen til ingensteder* og inviterer til en nyhistorisk lesning med et litteratursosiologisk og postkolonialt tilsnitt (jf. Svedjedal 1997), slik jeg ser det. Det jeg oppfatter som det mest sentrale ved den nyhistoriske lesemåten, slik den er fremstilt av Stephen Greenblatt, er leserens kontekstualisering av teksten som undersøkes (jf. Greenblatt 1988, 4, 2003, 386, 398–399). Dette er et trekk den deler med litteratursosiologien og dens fokus på samspillet og utvekslingen mellom litteratur og samfunn (Svedjedal 1997). Mer konkret innebærer nyhistorisme at leseren skal belyse teksten ved å inkludere de kontekstene hen oppfatter antydningen av i teksten. Slik får leseren ikke bare økt forståelse for teksten, men også for de komplekse måtene tekst og kontekst påvirker hverandre (Greenblatt 1988, 4). Dette er en ettertraktet innsikt, ikke minst fordi en slik påvirkning ikke er kvantitativt målbar og derfor krever fortolkning. Dessuten er kunnskap om kontekst(er) essensielt for å forstå litteratur skrevet i andre historiske og/eller kulturelle kontekster enn den leseren befinner seg i. I praksis kan en nyhistorisk orientert litterær analyse gjennomføres på mange ulike måter; her gjør jeg det ved å analysere *Reisen til ingensteder* i lys av historievitenskapelig forskning på (særlig norske) romers historie, tidligere forskning på «sigøysterstereotyper» i kultur og litteratur samt relevant maktkritisk postkolonial teori. Artikkelens hovedanliggende er å undersøke fremstillingen av romer og deres livsbetingelser, og forholdet mellom romer og det norske majoritets-samfunnet i romanen. Jeg vil også belyse dens holocaust-bimotiv og drøfte hovedpersonen Sverres rolle som majoritetsrepresentant og lærer for barnekarakterene i boken. Før jeg kommer til artikkelens analysedel, vil jeg gjøre rede for sentrale historiske premisser for romers livsbetingelser i Norge – som har vært strengt og ensidig kontrollert av norske styresmakter. Som en følge av dette vil denne behandlingen fremstille norske romers historie fra et majoritetsperspektiv.

## Historisk bakgrunn og begrepsavklaring

I norsk kontekst bunner skillet mellom de to etniske gruppene «tater»/romani og «sigøynere»/rom grunnleggende sett i at de innvandret til Norge

3 Taikons *Katitzi* er inkludert i Sveriges kulturkanon, som ble presentert sensommeren 2025.

på to ulike tidspunkter. De første kildene som dokumenterer den første innvandringen av disse gruppene til Skandinavia, stammer fra Danmark og Sverige på begynnelsen av 1500-tallet. Dette var omreisende grupper som fra 1400-tallet stort sett ble omtalt som «sigøynere» eller varianter av betegnelsen «egypter», som det engelske *gypsy* og det spanske *gitano*, i Vest-Europa, men som fikk betegnelsen «tater» i Norden og de nordligste delene av dagens Tyskland (Brustad mfl. 2017, 17). Det er nå veldokumentert gjennom genealogiske og språkhistoriske undersøkelser at folkegruppen opprinnelig stammer fra India. «Egypter»-betegnelsene bygger på en misforståelse om at romer opprinnelig kom fra Egypt (27). Noe av forklaringen kan også ligge i at betegnelsen «egypter» er en vag fellesbetegnelse som ble brukt om «any exotic eastern peoples» under middelalderen (Hancock 1987, 48). Det er for øvrig bred enighet om at opphavet til ordet «sigøyner» er det greske ordet *athigganoi*, som betyr «de som ikke må røres», og som indikerer et ønske om avstand fra majoritetsbefolkningen (Lauritzen 2022, 137).

I Norden og de nordligste delene av de tysktalende områdene<sup>4</sup> av Europa ble altså betegnelsen «tater» tatt i bruk om denne gruppen, mens en *ny* innvandrerguppe, som først ankom det nordlige Europa omkring midten av 1800-tallet, fikk betegnelsen «sigøynere». Mennesker fra den første innvandringen fikk med andre ord ulike betegnelser i ulike land, og øvrige skiller mellom romani/«tater» og rom/«sigøyner» ut over dette i den tidligste innvandringen, er uklare, forklarer Jan Brustad, Lars Lien, Maria Rosvoll og Carl Emil Vogt i boken *Et uønsket folk. Utviklingen av en «sigøynerpolitikk» og utryddelsen av norske rom 1915–1956*:

Det som synes klart, er at da det kom en innvandring med rom i andre halvdel av 1800-tallet til Norge, så fantes det allerede en gruppe mennesker i landet med røtter tilbake til gamle innvandringer. Ganske raskt festet det seg en forestilling om at innvandringen i andre halvdel av 1800-tallet besto av grupper som på visse områder skilte seg fra de gruppene som alt fantes i landet. (Brustad mfl. 2017, 17)

Noe av forklaringen ligger sannsynligvis i den kulturelle påvirkningen fra de ulike majoritetskulturene de var i kontakt med frem til 1800-tallet. Den befolkningsgruppen Sommerfelt tematiserer i *Reisen til ingensteder*, er den som kalles *rom*, som altså har sin bakgrunn i den andre innvandringsbølgen og som tidligere ble omtalt som «sigøynere» i den nordiske regionen.

4 Dette var lenge før nasjonalstaten Tyskland ble etablert i 1871.

Da romer begynte å komme til Norge,<sup>5</sup> var assimileringspolitikken mot romani/«tater» allerede påbegynt (32, [80]; se også Lauritzen 2023, 24–25; Stenhammer 2022). En del av de romene som kom til Norge på 1800-tallet, ble norske statsborgere. Fra begynnelsen av 1900-tallet ville imidlertid ikke norske myndigheter lenger ha rom i landet. De betraktet den omreisende livsstilen de forbandt med romer som samfunnsskadelig og ønsket å utsette den. I den nye fremmedloven av 1927 ble motstanden mot rom nedfelt i en bestemmelse som senere er blitt omtalt som «sigøynerparagrafen», og som slo fast at «[s]igøynere og andre omstreifere som ikke godtgjør å ha norsk statsborgerrett, skal nektes adgang til riket» (Brustad mfl. 2017, 9). I 1920-, 1930- og 1940-årene tvang norske myndigheter romer ut av landet, fratok dem statsborgerlige rettigheter og gjorde dem statsløse (82–85). Først i 1950-årene snudde opinionen, og sommeren 1956 ble «sigøynerparagrafen» avskaffet (10). Imidlertid ble en ny fremmedlov vedtatt parallelt med dette (182). Den slo blant annet fast at en utlending kunne avvises «når det må antas at han helt eller delvis vil søke å ernære seg på ulovlig eller uhederlig måte som omstreifer o.l.» (183). Hvorvidt lovendringen endret situasjonen for romers adgang til opphold i Norge, er uklart, for på tross av at begrepet «sigøyner» var fjernet, kunne den nye formuleringen «omstreifer o.l.» benyttes for å avvise omreisende romer dersom politiet ønsket det. Nå kunne de imidlertid gjøre det uten å bli anklaget for rasisme (183).

I offisielle norske dokumenter har denne befolkningsgruppen blitt omtalt som «rom» siden 1998, da de fikk status som nasjonal minoritet i Norge, sammen med de fire andre etniske gruppene «tater»/romani, jøder, kvener og skogfinner (17, 227).<sup>6</sup> Det er imidlertid verdt å merke seg at «romani» og «rom» er gamle betegnelser som de etniske gruppene har lange tradisjoner for å benytte om seg selv, på tross av at de fremstår som relativt nye begreper for den norske offentligheten. «Tater» og «sigøyner» er såkalte eksonymer, det vil si majoritetssamfunnets betegnelser, og oppfattes som nedsettende og diskriminerende av store deler av gruppene (227; Lauritzen 2022, 136–138). Når jeg likevel benytter både det foretrukne «rom» og det stigmatiserende «sigøyner» (i anførselstegn) i denne artikkelen, gjør jeg det av tre grunner: For det første skyldes det at Sommerfelt benytter «sigøyner»-begrepet i *Reisen til ingensteder*. Dette

5 Det finnes opplysninger som antyder at det er blitt født romer i Norge så tidlig som i 1840-årene, men kildene til opplysninger om norske rom er få, mangelfulle og spredt utover en rekke arkiver innenlands og utenlands (Brustad mfl. 2017, 30, 32).

6 Samer har status som urfolk.

må nødvendigvis forstås i lys av konteksten boken ble til i, og at andre betegnelser ikke var etablert i norsk språkbruk på dette tidspunktet. For det andre skyldes det at ikke bare rom, men også romani tidvis stigmatiseres som «sigøynere». For det tredje er en slik (kritisk) bruk av dette eksonymet etablert i forskningslitteraturen, blant annet gjennom antisiganismebegrepet, som viser til rasisme rettet mot etniske grupper som blir stigmatisert som «sigøynere» (jf. forrige setning; Lauritzen 2022, 138). Begrepsbruken er derfor ment å si noe om stigmatiseringen og de(n) som utfører den, og ikke noe om den etniske gruppen rom (jf. Lauritzen 2022, 137–138).

## Forholdet mellom romer og det norske majoritetssamfunnet: «vi» og «de» og antisiganisme

*Reisen til ingensteder* er en samtidsrealistisk barneroman illustrert av Egil Torin Næsheim (1939–2023). Den består av seksten ukulørte penn- eller tusjtegninger, i tillegg til to identiske, ukulørte illustrasjoner plassert på innsidepermene samt en kulørt omslagsillustrasjon. Boken omhandler to såkalte «sigøynerefamilier», familien Pankov og familien Thomas. Pankov-familien er den mest sentrale av dem, og består av voksenpersonene pappa Pankov, oldemor Pankov og onkel Stefan, samt søskenflokken bestående av Teresa på seksten år, Lena på tolv år, Mikal på syv år samt tvillingene Alexander og Carolus på tre–fire år (Sommerfelt 1974, 12, 100, 14, 20). Leseren møter også barna i familien Thomas: Franz Josef på tolv, Pedro på åtte–ni, Astri og Berit (ukjent alder) (45). De to familiene bor i campingvogner og lever et omreisende liv. Tilsynelatende reiser de hovedsakelig i Norge, i alle fall inntil slutten av romanen, der de reiser til Frankrike for å komme bort fra den norske vinterkulden. Barna går av den grunnen ikke på skole. Dette fremstilles som årsaken til at de ikke behersker det norske språket fullt ut og hverken kan lese eller skrive. I starten av boken er familiene på flyttefot, og når bokens jeg-person og tidvise forteller Sverre møter dem, har de slått seg ned ved søppelfyllingen i hjembygden hans. Sverre er 23 år og en del av den norske majoritetsbefolkningen (22). Han fremstår innledningsvis uten ambisjoner og gjennomføringsevne. Ett av hans strandede prosjekter er en lærerutdanning. Men når han treffer Pankov-barna, blir han nysgjerrig på dem, kaster seg rundt og skaffer tillatelse til å starte en liten skole for dem. Der underviser han de åtte barna fra de to familiene.

Hele tiden utgjør den fastboende majoritetsbefolkningen en trussel mot de romske familiene – og dermed mot den lille skolen til «onkel Verre», som barna kaller ham. Når de lokale fastboende gjør livet for vanskelig på ett sted, reiser familiene Pankov og Thomas videre til et nytt sted. Slik blir det også etter noen måneder i Sverres hjembygd.

På tross av at begrepet «antisiganisme» aldri benyttes eksplisitt i *Reisen til ingensteder*, er det dette fenomenet boken tematiserer og som er årsaken til familiene Pankovs og Thomas' vanskeligheter. Antisiganisme er en samlebetegnelse som dekker diskriminering, fordommer, hatefulle ytringer og propaganda, og ble først anvendt av romske aktivister i Sovjetunionen i 1920- og 1930-årene. Først i 1980-årene fikk begrepet fotfeste innenfor europeisk aktivisme og vitenskap (Lauritzen 2022, 136–138). Blant aktivister og akademikere som jobber innenfor såkalte kritiske romske studier, er antisiganisme-begrepet nå vel etablert. Men i offentlig norsk diskurs er det fremdeles mer eller mindre ukjent (136). Dette på tross av at rasismen mot romer og romani/«tater» er en av de mest utbredte formene for rasisme i Norge (Lauritzen 2022, 134; Moe 2022, 9, 24). Selv om rom og romani definerer seg som to ulike nasjonale minoriteter, rammes de av den samme rasismen og tilskrives de samme «sigøynerske» egenskapene – som tilbøyelighet til kriminalitet, uærlighet og magiske egenskaper så vel som forførerisk og løssluppen atferd (138). I et historisk perspektiv er rom blitt ansett «som sosiale utskudd, kriminelle, arbeidssky og snyltere», ifølge Brustad, Lien, Rosvoll og Vogt (2017, 27). Mange av disse fordommene møter også karakterene i *Reisen til ingensteder*, som vi snart skal se.

*Reisen til ingensteder* åpner med kapittelet «Flukt», der fortelleren redegjør for hvordan de litterære karakterene endte opp i Norge gjennom en mytisk fortelling om «sigøynernes forflytning vestover fra Nord-India» (Sommerfelt 1974, 7). I likhet med svært mye annen litteratur om rom, er *Reisen til ingensteder* skrevet av en forfatter som ikke selv har romsk bakgrunn og følgelig fra et utenfraperspektiv (Matkowska 2021, 58).<sup>7</sup> Dette gjenspeiles allerede i anslaget: «Dette er fortellingen om barn og ungdom som lever sitt urolige liv helt annerledes enn det vi er vant til» (Sommerfelt 1974, 7). Her etableres et fellesskap mellom fortelleren og leseren gjennom pronomenet «vi», og samtidig etableres en avstand til de som fremstilles som bokens hovedkarakterer («de»). Et annet fortellerteknisk virkemiddel

7 Her er den innledningsvis nevnte Katitzi-serien (1969–1980), skrevet av svensk-romske Katarina Taikon, et viktig unntak.

som benyttes i boken, er skiftende synsvinkel, der annethvert kapittel (med få unntak) fokuserer på Sverre og Teresa / familien Pankov. I kapitlene som følger Sverre, er Sverre synsvinkelbærer og forteller, mens kapitlene som følger Teresa og Pankovene, formidles av en aural tredjepersonsforteller. Disse fortellertekniske grepene medfører at fortellingen, på tross av å ha en norm som kritiserer manglende inkludering av romer i det norske samfunnet, er preget av et utenfraperspektiv på de romske karakterene og romers språk og kultur. En annen konsekvens av disse fortellertekniske grepene er at leseren opplever en *distanse* til disse karakterene, som bokens åpningssetning forsøker å plassere i det litterære universets sentrum. Førstepersonsfortellerperspektivet får i stedet Sverre til å komme leseren nærest idet synsvinkel og fortellerstemme smelter sammen i ham i annethvert kapittel. Dette er et tilsynelatende paradoksalt trekk ved boken – hvis poenget er å skape identifikasjon. Imidlertid er nok ikke barneleseren ment å identifisere seg med de romske karakterene, men med *Sverre* og hans forhold til dem. Dette skal vi komme tilbake til litt senere.

I begynnelsen av romanen bevitner «sigøynerkaravanen» til Pankov- og Thomas-familien en bilkollisjon: «[E]n flokk gestikulerende sigøynere samlet seg om Teresas far, som var deres fører, for å høre hva som var hendt. [...] De var tydelig redde for hva en kollisjon kunne føre med seg, enten de var skyldige i den eller ikke.» Pappa Pankov mener de ikke har noe å frykte, men ber dem roe seg ned, for dersom følget «kakler som høns, tror de [majoritetsnordmennene] alt galt om oss» (17). Dette kommer av hans langvarige minoritetserfaring; her betrakter nemlig pappa Pankov gruppen av rom utenfra; han inntar majoritetsperspektivet eller det som ofte omtales som et «colonial gaze», som generaliserer, eksotiserer og fremmedgjør romer fra andre nordmenn (jf. Spivak 1990). I dette tilfellet ønsker han å dempe inntrykket av annerledeshet som vil oppstå som en følge av gruppens «rop[ing] i munnen på hverandre på sitt eget, syngende språk som ingen andre forstod» (Sommerfelt 1974, 17). Gjennom skildringen av språket som «syngende» minnes leseren samtidig på at de romske karakterenes tanker, følelser og erfaringer formidles av en forteller som fremstår som en del av majoritetsbefolkningen.

Fra bokens andre kapittel utsettes familiene Pankov og Thomas for hatefulle ytringer, fordommer og diskriminering fra «ikke-sigøynere» de møter. Sverre fremstår etter hvert som et unntak, men også han tenker sitt når han først møter dem: «Som alle nordmenn visste jeg at sigøynere

er skitne, late og tyvaktige» (25). Her fungerer Sverre som talerør for en av de mest utbredte forestillingene om «sigøynere» i et historisk perspektiv: «the stereotype of ‘(dirty) thieving Gypsies’», som Colin Clark, forsker i romske studier, uttrykker det (2004, 233). Fordi Sverre tilbringer mye tid med dem, erfarer han imidlertid at det ikke er hold i mange av hans fordommer. For eksempel merker han seg at moren i familien Thomas ikke ser skitten ut (Sommerfelt 1974, 27). Den samme endringen gjennomgår imidlertid ikke den øvrige majoritetsbefolkningen, og det er Sverre klar over: «Jeg visste bare altfor godt at hvis en sigøyrer gjorde noe galt, ramte det ikke den ene, men hele flokken. Da var de alle tjuepak» (92). Her gir Sverre uttrykk for den samme «sigøyrersterotypien» (jf. Clark 2004, 233), og viser til majoritetssamfunnets tendens til å generalisere mennesker som ikke oppfattes som del av majoriteten. Generalisering er en sentral del av antisiganismen (Lauritzen 2022) så vel som av en bredere orientalistisk diskurs, der «orientalere» oppfattes som like, uavhengig av faktorer som tid, sted, kjønn og klasse (jf. Said 2003, 234).<sup>8</sup> Sverre får rett i sine mistanker; den relative harmonien som råder i noen uker etter etableringen av den lille skolen, slår sprekker idet romene mistenkes for å stå bak et innbrudd. På tross av at de renavskes, vedvarer lokalbefolkningens skepsis: «Selv lenge etter at Arnt hadde tilstått [innbruddet] og sigøyrerne var dradd andre steder, mente folk at det var noe skummelt ved hele affæren. Jeg oppdaget at det var så godt som uråd å få renavsket sigøynere. De var og ble tjuepak» (Sommerfelt 1974, 96).

En annen utbredt fordom som tematiseres i boken, er forestillingen om alle romers nomadiske livsform og «vandringstrang» (Brustad mfl. 2017, 27). I virkeligheten er det slik at mange romer er fastboende hele eller deler av året. Reisende romer, og andre grupper som stigmatiseres som «sigøynere», har av og til reist fordi de selv har ønsket det og/eller av hensyn til vanlige yrker innenfor gruppen, som håndverk, handel og underholdning (28). Men mange har også blitt tvunget til det av statsmaktene og/eller majoritetssamfunnene rundt (Clark 2004, 244). Nomadefordommen så vel som betingelsene som har bidratt til en del romers reising, står i et motsetningsforhold til Pankov-familiens drøm om fastboenhet og hus (Sommerfelt 1974, 70, 111, 112, 127). Sverre spør en dag barna om hva de ville like best, «kjøre rundt i landet eller bo i hus?». Franz Josef svarer da kontant

8 Rom og romani har spilt en sentral rolle i konstruksjonen av forestillinger av «den andre» og «fremmede» (Kommers 2007, 171).

at «[d]et er klart at sigøynerne gjerne vil ha det like varmt og greit som andre» (127). Sverre er i neste replikk talerør for en utbredt fordom om rom: «Mange sier at dere er trekkfugler, at dere liker å farte. Er det sant?» Men ifølge Franz Josef er det «*naboene* som gjør oss til trekkfugler» (127, min utheving). Dette fører leserens tanker til den samlede antisiganismen de romske karakterene har blitt utsatt for tidligere i handlingen. Sekstenårige Teresa uttrykker flere ganger en drøm om å bo i hus. I bokens andre kapittel sukker hun for eksempel: «– Vi kan ikke kjøpe hus. Ingen vil ha oss til naboer» til «en tykk kones» retoriske spørsmål om hvorfor de ikke heller kjøper seg «et hus», fremfor de dyre bilene de har, og «tar arbeid som skikkelige folk» (19). Det er flere utfordringer ved å bo i campingvogn hele året – som vanskelig tilgang på rent vann, den norske vinterkulden og trangboddhet (70). Teresas lillebror Mikal sliter for eksempel med kronisk hoste og besvimelsesanfall, og dør mot slutten av romanen av lungebetennelse. Årsaken fremstilles som et resultat av kombinasjonen av vinterkulde og trekkfull campingvogn (jf. 129–134). Men årsaken til at de bor i en trekkfull campingvogn, fremstår som et resultat av utfrysningen og undertrykkelsen fra det norske samfunnet. Slik formidler Sommerfelt sin samfunnskritikk i den avstanden som oppstår mellom nomadestereotypien og årsakene til Pankov- og Thomas-familiens livsform.

## Ambivalens og romantisering: litterære «sigøynerstereotyper»

I artikkelen «The Origin and Function of the Gypsy Image in Children's Literature» skriver Ian Hancock at «sigøynerkarakterer» spiller en bestemt rolle i barnelitteraturen, som hovedsakelig manifesterer seg på tre måter: «the Gypsy as liar and thief either of property or (especially) of non-Gypsy children; the Gypsy as witch or caster of spells; and the Gypsy as romantic figure» (Hancock 1987, 47). Fremstillinger av slike karakterer<sup>9</sup> kan derfor kjennetegnes av både negative og (tilsynelatende) positive egenskaper/stereotyper.

Litterære «sigøynere» bor typisk «in a carved and painted horse-drawn wagon, camps in a wooded glade where he cooks hedgehogs over an open fire while his women dance barefoot nearby with tambourines», forklarer

9 «Sigøynerkarakterer» er litterære representasjoner av flere ulike etniske grupper i den ikke-litterære virkeligheten (jf. redegjørelsen for antisiganisme ovenfor).

Hancock (49). Dette er et idealisert bilde av en livsform kjennetegnet av eksotisme og frihet, og derfor «an attractive picture, however unrealistic, and its appeal in children's literature is understandable» (49). I *Reisen til ingensteder* er familiene riktignok omreisende i det som omtales som en «sigøynerkaravan» (Sommerfelt 1974, 17), men deres fremkomstmidler er ikke idylliserte «carved and painted horse-drawn wagon[s]»; de er moderne biler og trekkfulle campingvogner uten senger, innlagt vann og tilstrekkelig varme. Familiene slår ikke leir i en pittoresk norsk skog, men ved en søppelfylling utenfor byen, på avstand fra de majoriserte fastboende. Pappa Pankov er dessuten enkemann, og eldstedatteren Teresa må oppdra de yngre søsknene. Denne fremstillingen skiller seg med andre ord betydelig fra den Hancock skildrer, og bærer snarere preg av 1970-årenes sosialrealistiske estetikk.

Hvis vi retter oppmerksomheten mot *Reisen til ingensteders* paratekster, eller mer spesifikt dens peritekster (jf. Genette 1997, 2–5), stiller imidlertid saken seg litt annerledes. I *Reisen til ingensteder* er særlig omslagsillustrasjonen, men til dels også innsidepermene, av interesse. De romantiserende stereotypiene Hancock (1987) trekker frem, kommer nemlig til uttrykk her. I motsetning til Næsheims seksten ensfargede penn- eller tusjtegninger som følger fortellingen,<sup>10</sup> er illustrasjonen som strekker seg over bokens forside og bakside fargerik, tilsynelatende kolorert av vannmaling, og forestiller et «sigøynerfølge» på reise. Motivet på forsiden er fem mennesker, hvorav to voksne kvinner med lange kjoler og sjal på hodet, to barn og én utydelig skikkelse i bakgrunnen, samt – interessant nok – ikke en campingvogn, men en gammeldags *kjerrevogn* av den typen Hancock beskriver ovenfor. På baksiden figurerer to voksne, tre barn, én hest og to ubestemmelige menneskeskikkelser ridende på en kamel. Vi kan også her skimte en kjerre bak hesten.<sup>11</sup> Ingeborg Mjør påpeker i sin artikkel om paratekstenes funksjoner i barnelitteraturen at «[f]ramsida utgjør eit dramaturgisk og kommersielt anslag som bokas ansikt mot lesar, lånar og kunde», og at den følgelig må «appellera med sin kombinasjon av tittel, titteldesign og

10 I tillegg kommer to identiske illustrasjoner plassert på innsidepermene foran og bak i boken. Disse er også ensfargede og ukulørte, tegnet med en burgunderrod penn på hvit (gulnet) bakgrunn. Hver av illustrasjonene forestiller to nokså stereotyp fremstilt «sigøyner»-jenter eller -kvinner i bevegelse. De er vakre, har langt, mørkt hår, smykker og store øreringer, og lange, blomstrete og flommende skjorter, som sammen med det «dansende» håret, de utstrakte armene og det bakoverbøyde hodet til den høyre kvinnen, vitner om at de danser (jf. Sommerfelt 1974, [innsidepermer]). En senere illustrasjon av den dansende Teresa har fellestrekk med disse illustrasjonene (jf. 36).

11 Hverken kameler eller slike gammeldagse, rurale kjerrer figurerer imidlertid i verbalteksten.

illustrasjon» (2010, 5). Mjør fokuserer på nyere nordisk barnelitteratur, men barnebøkene forside har gjennom hele 1900-tallet hatt en appellativ funksjon. Et virkemiddel forlagene ofte tar i bruk for å skape gjenkjennelse hos den potensielle leseren, er generaliseringer og/eller stereotyper som over tid får karakter av «visuelle kodar» som signaliserer sjanger eller tematikk, noe for eksempel mange fantasy- og vampyrfortellinger viser (jf. Mjør 2010, 5). Tilsynelatende er dette en fortolkningsnøkkel til å forstå omslagsillustrasjonen til *Reisen til ingensteder*, der de romantiserende «sigøynerstereotypiene» kan leses som visuelle koder som utvetydig signaliserer at boken omhandler «sigøynere».

Bokomslaget influerer leserens tolkning av en fortelling (Genette 1997, 1–2). Blant andre Martha Nussbaum og Maria Nikolajeva påstår dessuten at skjønnlitteratur (Nussbaum 2016, 34–35) og bildebøker (se bl.a. Nikolajeva 2012, 2013) kan stimulere barns utvikling av empati, og i forlengelse av dette at litteraturen kan bidra til at barn blir gode samfunnsborgere (Nussbaum 2016, 26, 34, 55). Men hva skjer når litteraturen og dens illustrasjoner formidler stereotyper? Hvordan påvirker dette leserens utvikling? Vi vet ingenting om hvordan lesere har tolket omslagsillustrasjonen eller i hvilken grad den har bidratt til å skape eller forsterke fordommer om norske romer. Vi kan imidlertid merke oss følgende kommentar fra *Stavanger Aftenblad*-anmelderen Elisabeth Solvig: «Spesielt må det fargerike omslaget fremheves. Det antyder også at det er et folk på reisefot» (1974, 19). Dette er bare én leseres respons på denne illustrasjonen – og i så måte utgjør den i beste fall et anekdotisk bevis – men den indikerer like fullt at omslaget bidrar til å spre majoritetsforestillingen om rom som et omreisende folk. Omslagsillustrasjonen kan derfor vanskelig tolkes som annet enn en essentialiserende fremstilling som bidrar til å fremme forestillingen om romer som et reisende folk (jf. Clark 2004, 230; Spivak 1990).

Verbalteksten er heller ikke fri for litterære «sigøynerstereotyper». I kapittelet «Teresa danser» er familiene på et marked «med ståk og larm» og selger varer; oldemor Pankov, med sjal om skuldrene, «spå[r] folk i hendene», og Teresa, med «et par store ringer i ørene [...] [som] glitret mot hennes mørke hud», selger smykker (Sommerfelt 1974, 29). Her kan vi merke oss både øring- og spådomsmotivet. Hancock påstår at «[e]ven a cat can become a Gypsy, once fitted with an earring» på grunn av dette smykkets betydning for den tilskrevne «Gypsy identity» (1987, 53, min utheving). Både Hancock og Clark fremhever spådomsmotivet som en av de hyppigst forekommende stereotypene i kulturelle fremstillinger av

romer: «Gypsies have consistently been associated with the supernatural: fortune-telling, casting spells, magical healing powers and rituals are essential characteristics of this stereotype, which, again, persist in modern representations» (Clark 2004, 232). Særlig kan vi merke oss at «[f]ortune-telling appears to be the most frequently mentioned occult attribute» (232, min utheving). Senere i samme kapittel kommer «[e]t svensk sigøynerfølge» til markedet. De har med seg orkester og dansegulv og ikke minst «en fremmed ung sigøyner» ved navn Sasha, som Teresa legger merke til: «Aldri hadde hun sett noe så pent. Det måtte være selve sigøynerprinsen i eventyrene hun så ofte fortalte barna. Bare hadde hun aldri trodd han fantes i virkeligheten» (Sommerfelt 1974, 31). Også Teresa er vakker; hun er «smalskuldret» og «barbeint», har «en tung mørk hårmanke» og «et vidt, blomstret skjørt som skjulte det meste av de brune leggene» (20). I denne skildringen kan vi ane enda en av «sigøynerstereotypiene» Clark omtaler: «The Gypsies' physical appearance as black-skinned» (2004, 230). Når orkesteret begynner å spille, og den unge, pene gutten spiller en «szardas»,<sup>12</sup> skjer det noe med Teresa:

Teresa slengte skålen. Det gikk som ild gjennom armer og ben. Før hun visste hva hun gjorde var hun oppe på estraden, føttene gled over gulvplankene i en hvirvlende dans som fikk det vide skjørtet til å folde seg ut som en blomst slik det hadde gjort til alle tider hos dansende sigøynersker. Sasha fulgte etter henne med fiolinen, egget henne. Teresa danset som hun aldri hadde danset før, slengte håret tilbake, lo, kastet med nakken, snart trist, snart glad.

Enda sterkere spilte Sasha. Det var som fiolinen både gråt og lo, som den ville skildre et hjemløst folks gleder og sorger gjennom endeløse tider. (35–36)

Fortellerinstansen fremhever en historisk kontinuitet, men i stedet for å påpeke at det dreier seg om en historisk kontinuitet i majoritetsbefolkningens forestillinger/fordommer, knyttes den til musikken og Teresa. Musikk har riktignok tradisjonelt spilt en sentral rolle i romkulturen, og mange barn har derfor lært å spille et instrument tidlig (Brustad mfl. 2017, 28). Men gjennom denne scenen kommer en av de mest slitesterke forestillingene om «sigøynere» og «sigøynerkultur» til uttrykk. Her sikter jeg (igjen) til den «sigøynerkarakter»-funksjonen Hancock omtaler som «the Gypsy as romantic figure» (Hancock 1987, 47). Denne forestillingen kan knyttes

12 «Csardas» er ifølge *Det Norske Akademis ordbok* en «ungarsk nasjonaldans i todelt takt, som begynner rolig og avsluttes med en rivende hurtig del» (s.v. «csardas», lest 11. september 2024).

til fremstillingen av den unge, vakre, dansende Teresa så vel som til forsideillustrasjonen, som beskrevet ovenfor. Disse romantiserende forestillingene om «sigøynere» som Hancock beskriver, vokste frem i viktoria-tidens Storbritannia som en motreaksjon mot økende modernisering og industrialisering (1987, 49). En seiglivet stereotypi i forlengelse av denne romantiseringen er forestillingen om «[t]he libidinous and promiscuous Gypsy». Denne rammer først og fremst kvinner, som betraktes som «charismatically attractive, uninhibited and tantalizing, yet – crucially to make the stereotype work – unobtainable» (Clark 2004, 234). I den mest rendyrkede versjonen av denne typen, får «sigøynerkvinner» attributtene til spanske flamenco-dansere, forklarer Clark (234).<sup>13</sup> På tross av at Teresa fremstår som «uninhibited» i dansescenen, og kanskje til en viss grad som «tantalizing» gjennom alle emosjonene hun gjennomgår, er ikke fremstillingen preget av noen form for seksualisering. Dette kan for øvrig skyldes tilpasning til den impliserte barneleseren. Samtidig *har* scenen likhetstrekk med flamenco-dansen og det «temperamentet» som typisk forbindes med den.

Ut over dette forteller danse-kapittelet om hva slags arbeid de romske karakterene utfører for å tjene til livets opphold og om vanskelighetene de opplever med dette. Av hensyn til forholdene – som forfølgelse, slaveri og en rekke yrkesforbud – romer og andre «sigøynere» har blitt tvunget til å leve under siden innvandringen til Europa, har de måttet brødfø seg ved hjelp av ferdigheter og utstyr de kunne reise med, som hestehandel, håndverk og spådomskunster (Hancock 1987, 27–28, 48–49). Ettersom de litterære karakterene selger varer (øreringer laget av onkel Stefan) og tjenester (underholdning og spådom) på et marked i den lille byen de har bosatt seg, er de avhengige av at de samme menneskene som gjentatte ganger uttrykker sin motvilje mot dem, er villige til å kjøpe deres varer og tjenester. Dette kapittelet tjener derfor som et illustrerende eksempel på den paradoksale situasjonen familiene Pankov og Thomas befinner seg i samt på at forholdet mellom de romske karakterene og majoritetskarakterene er preget av en sterk ambivalens. På tross av fordommer, trekkes mange av majoritetskarakterene mot markedet, og de fascineres av Sashas musikk og Teresas dans. Den samme ambivalensen preger Sommerfelts litterære fremstilling som sådan, som på den ene siden er preget av en viss

13 Maria Rosvoll og Natasha Bielenberg benytter begrepet «Gypsy-King komplekset» om det samme fenomenet. Det viser til en romantisk og tilsynelatende «positiv» «sigøyners stereotypi», der romer oppfattes som ukontrollerbare og fulle av følelser (Rosvoll og Bielenberg 2012 gjengitt i Lauritzen 2022, 136).

historisk representativitet – som i dette kapittelet gjenspeiles i yrkesutøvelse gjennom handel og underholdning (jf. Brustad mfl. 2017, 28) – og på den andre av stereotypier – som her fremkommer gjennom salg av øreringer samt underholdning i form av spådom/håndlesing (jf. Clark 2004, 232) og flamenco-liknende dans (jf. Clark 2004, 234).

## Antydningsens kunst: holocaust og romene

Historien(e) om «sigøynere» som holocaustofre er i svært liten grad tematisert i holocaustlitteraturen – for barn så vel som for voksne (Dean-Ruzicka 2014, 211–212). Mens jødiske litterære karakterer, holocausts jødiske ofre og antisemittisme i en bredere historisk kontekst har blitt viet omfattende oppmerksomhet i academia og i den litterære institusjonen, er forskningen på litterære representasjoner av romer, antisiganisme og folkemordet på romer fremdeles et langt mer marginalisert fenomen (jf. bl.a. Dean-Ruzicka 2014, 211; Lauritzen 2023, 25–27). På tross av at utryddelseskrigen mot jødene hadde høyere prioritet og var mer systematisk,<sup>14</sup> ble også romer hardt rammet under andre verdenskrig (Brustad mfl. 2017, 126). Nazistenes forfølgelser av rom og andre grupper de tilskrev «sigøynerske» egenskaper, resulterte i drapet på omkring 70–80 prosent av den romske befolkningen (Hancock 1987, 49). Blant annet på grunn av forskningsstatusen, er beregningen av antallet romer og romske holocaustofre sprikende (jf. bl.a. Brustad mfl. 2017, 9–10, 182–183). Historiker Chalak Kaveh oppgir at det fantes beregninger på cirka 200 «sigøynerske» i Norge i 1917–1918 (2016, 267), og Brustad, Lien, Rosvoll og Vogt anslår at gruppen «neppe noensinne oversteg 150 individer» (2017, [80]). Sistnevnte anslår videre at cirka 200 000 romer døde som en direkte konsekvens av nazistenes forfølgelsespolitikk og at ytterligere 200 000–300 000 «kan ha omkommet under bombeangrep, regulære kamper og tvangsarbeid» (126). 23 000 ble sendt til den såkalte «Zigeunerlager» i Auschwitz-Birkenau. Blant dem var 66 norske romer, hvorav bare fire overlevde ([131], 10; Rosvoll, Lien og Brustad 2015, 176, 194).<sup>15</sup>

14 Dette har sammenheng med nazistenes fiendebilder; for selv om «sigøynere» ble ansett som «en fremmed rase» og en «plage» som måtte begrenses ved hjelp av sterilisering, ble de (i motsetning til jødene) ikke oppfattet som noen mektig fiende, hvis ødeleggelse var en forutsetning for den germanske rasers overlevelse (Brustad mfl. 2017, 126).

15 I tillegg kommer noen få ofre som døde andre steder under krigen (Brustad mfl. 2017, 10).

Det er mange årsaker til at folkemordet på rom er mindre kjent enn drapet på de europeiske jødene. Blant dem er sannsynligvis den utbredte analfabetismen blant romer og derfor manglende mulighet til å vitne om holocausterfaringene fra et innenfraperspektiv (Hancock 1987, 49); jødiske tidsvitner har, som kjent, spilt en sentral rolle i formingen av den kollektive holocaustminnekulturen (Hirsch 2008, 105; Lothe 2007, 41; Lothe, Suleiman og Phelan 2012, 6). Rachel Dean-Ruzicka antyder at det ligger et potensial for empati med romske holocaustofre gjennom litterær individualisering: «The emotional connection that fiction and memoirs create opens the possibility for finding many lives worth grieving for, even those that were previously unacknowledged» (Dean-Ruzicka 2014, 213–214). En annen årsaksforklaring til at kunnskap om utryddelsen av romer er mindre kjent, kan knyttes til at rom i langt større grad enn jødene levde i utkanten av majoritetssamfunnene (jf. Brustad mfl. 2017, 190). En norsk befolkningsundersøkelse gjennomført i 2022, viser at det fremdeles «er mer utbredt sosial avstand til romer enn til noen av de andre gruppene som inngår i denne kartleggingen» (Moe 2022, 24). En siste årsaksforklaring jeg vil antyde, er at romer tallmessig utgjør en liten minoritet generelt så vel som blant holocaustofrene (jf. forrige avsnitt).

De negative forestillingene om romers «sosiale egenskaper» og kultur fra før krigen bidro lenge til manglende kompensasjon og oppgjør i Tyskland.<sup>16</sup> Den tyske kompensasjonspolitikken var basert på tre kategorier: forfølgelse på bakgrunn av rase, politisk/ideologisk overbevisning og/eller religion. I 1956 slo vesttyske domstoler fast at rom og sinti inntil desember 1942 ble forfulgt som sosial gruppe – ikke på bakgrunn av «rase» (Brustad mfl. 2015, 162; Knesebeck 2011, 112–114; Rosvoll, Lien og Brustad 2015, 152–154). Først i 1963 kunne romer (på eget initiativ) søke om å få gjenopptatt erstatningssaker. Mange benyttet seg av den nye muligheten, og nesten alle saker som ble gjenåpnet, ble raskt løst til fordel for saksøkeren. De fleste sakene var oppgjorte innen utgangen av 1966 (114, 124).<sup>17</sup>

Tidligere i forfatterkapet skrev Sommerfelt om utryddelsen av de norske jødene; først i *Ung front* (1945) og noen få år senere i *Miriam* (1950,

16 Til tross for at det tidlig ble kjent at rom var blant ofrene i nazistenes konsentrasjonsleirer, tok det også flere år før myndighetene i Skandinavia (re)vurderte de restriktive bestemmelsene rettet mot rom. I mellomtiden videreførte de mellomkrigstidens avvisningspolitikk (Brustad mfl. 2015, 162; Rosvoll, Lien og Brustad 2015, 152–154).

17 På tross av at romer ble anerkjent som offer for nazistenes rasepolitikk langt senere enn jødene, ble romer likevel raskere anerkjent som ofre enn grupper som homoseksuelle, «svaksinnede» og «asosiale» (Knesebeck 2011, 127).

1960).<sup>18</sup> I *Reisen til ingensteder* utgjør det romske holocaust et bimotoiv som er interessant i lys av den marginale posisjonen «sigøynere» er blitt til del i offentlig minnekultur. Folkemordet på romer alluderes til i direkte tale i to scener og er en del av bokens overordnede tematisering av antisiganisme. I begge nevnes drapet på rom «i gasskamre eller [...] i konsentrasjonsleire» i sammenheng med Pankov- og Thomas-familienes kjøp av biler og campingvogner ved hjelp av økonomisk erstatning fra Tyskland. I den første situasjonen forklarer Sverre at de romske familienes biler og vogner er deres rettmessige eiendeler for to menn som insinuerer at de er stjalne. Samtidig kritiserer han samfunnets manglende anerkjennelse av at rom ble utsatt for folkemord under krigen:

- Som De antagelig har glemt, slik alle andre har gjort, ble sigøyerne utryddet i tusenvis under krigen, enten i gasskamre eller de sultet ihjel i konsentrasjonsleire...
- Sludder! Det var jødene.
- Det var også sigøyerne! Jødene er ikke glemt, men det er sigøyerne. Et folk som ikke kan lese og skrive kan ikke tale sin sak. Likevel har de fått en del erstatninger av den tyske stat. Vi nordmenn kjøpte hus og TV-apparater for våre erstatninger, sigøyerne kjøpte biler. Eller trodde De kanskje at de hadde nasket og stjålet seg til sine Mercedeser? Gjort innbrudd.
- Jeg tillater meg å tro det ja, sa Karlsen. (Sommerfelt 1974, 86)

I den andre scenen som alluderer til holocaust, ytrer oldemor Pankov en av sine svært få replikker:

- Teresa min. Denne anledningen kommer ikke igjen. Dette er en familie som har bedre råd og bedre vogner enn de fleste. De har fått større erstatninger fra Tyskland fordi så mange av slekten døde i gasskamrene under krigen. Det er en bra familie. Otto har jeg sett. (100–101)

Leseren får imidlertid aldri mer informasjon om den historiske konteksten det alluderes til, hverken i den første eller den andre tekstsekvensen. Slik forblir romers holocausterfaringer en antydning det blir opp til leseren å belyse (jf. Greenblatt 1988, 4). På tross av at begge holocaustallusjonene knyttes til den økonomiske erstatningen etter krigen, har de ulike funksjoner i det litterære universet. Mens den første fungerer som en

---

18 Jf. kapittel 2 og 4 i denne antologien (se også Mørk 2017 og Brovold 2021).

årsaksforklaring for hvordan Pankov- og Thomas-familien har fått råd til å kjøpe seg sine fremkomstmidler, fungerer den andre som et argument for at Otto kan tilby Teresa en god fremtid. Begge sitatene vitner imidlertid om at *Reisen til ingensteder* ikke går lenger enn å antyde romers holocausterfaring. Likevel impliserer de to sekvensene, ut over sine konkrete funksjoner i de to samtalene de inngår i, at den diskrimineringen og de vanskelighetene de to familiene i romanen opplever, er del av et større problem og en større kontekst. Det er derfor mulig å betrakte antydningene som et fortellerteknisk grep som inviterer leseren til aktiv deltakelse gjennom å gripe disse antydde tomrommene eller tolkningsrommene i teksten og å fylle dem med mening, og kanskje også kunnskap, om det antydde fra andre kilder. Samtidig fungerer de eksplisitte referansene til «krigen» som en form for «virkelighetsmarkører» som bidrar til å forankre og formidle bokens moral og realistiske estetikk.

## «Sigøynerlærer»<sup>19</sup> Sverre som *White Savior*

I analysens siste del vil jeg fokusere på Sverre-karakteren og et fenomen som innenfor kritiske rasestudier og postkolonial teori betegnes som *White Savior*-tropa. I begynnelsen av fortellingen har Sverre søkt «jobber i allverdens skoler» i Oslo uten å få tilslag (Sommerfelt 1974, 25). Etter oppfordring fra en venn melder han seg, under tvil, som «sigøynerlærer» hos Sosialdepartementet. Møtet med Pankov- og Thomas-barna blir et vendepunkt både ved at han finner sin plass i yrkeslivet og ved at hans fordømmer utfordres (jf. 28). Sverre fungerer med andre ord som representant for majoritetssamfunnet, men samtidig er han til en viss grad en outsider i dette samfunnet, fordi han sliter med å finne sin plass. Sistnevnte blir et viktig premiss for hans tilnærming til de romske barna og familiene deres.

*White Savior* er en kulturell trope og et etablert narrativ i litteratur og film. Begrepet kan oversettes til «hvit redder/frelser» på norsk, men i likhet med mange øvrige engelske begreper er det vanskelig å oversette, ikke minst fordi det har etablert seg i norsk populærdiskurs. Et eksempel som illustrerer dette, er bruken av det i NRKs humorpodkast *Med all respekt* (jf. Hussain mfl. 2024). Trope eller narrativet involverer en hvit protagonist som oppfører seg faderlig eller moderlig for å «redde» ikke-hvite personer eller grupper (Hughey 2012; Murphy og Harris 2018, 52). Den hvite blir

19 Sommerfelt 1974, 28.

fremstilt som sjenerøs, mens de minoriserte karakterene fremstår som takknemlige. I stedet for å fremstille komplekse karakterer som utfordrer stereotyper, retter slike narrativer oppmerksomheten mot de hvite karakterene og bort fra de ikke-hvite. Dette fører ofte til «a misrepresentation of historical and contemporary interracial relations» (Murphy og Harris 2018, 53). Den hvite frelserens handlinger fører til slutt til (re)etablering av sosial orden i det litterære universet (Hughey 2012, 761). I *Reisen til ingensteder* inntar «onkel Sverre» en liknende faderlig, omsorgsfull rolle overfor de romske barna. Han vil lære dem korrekt norsk og å lese og skrive, for som han sier i den opphetede diskusjonen om dyre kjøretøy, krigserstatning og holocaust nevnt i forrige underkapittel: «Et folk som ikke kan lese og skrive kan ikke tale sin sak» (Sommerfelt 1974, 86). Bare gjennom å beherske majoritetsspråket skriftlig og muntlig kan barna «bli til noe» (137) og ha en sjanse til å etablere seg i hus blant andre nordmenn (127). Fra et postkolonialt perspektiv kan denne rollefordelingen oppfattes som minoriserende. Ett av problemene med *White Savior*-narrativer er nemlig at de idealiserer forholdet mellom personer med majoritetsbakgrunn og minoriserte personer, og samtidig stiller «den hvite redderen» – ikke *de som reddes* – i positivt lys (Murphy og Harris 2018, 50). Dette er en attraktiv historie for hvite lesere, ikke minst i våre dager, hvor en del hvite føler seg urettferdig anklaget for historisk og/eller systemisk rasisme (53; Hughey 2012). På den annen side kan Sverres forhold til de romske barnekarakterene leses som et uttrykk for at han ønsker at de skal få de nødvendige verktøyene for å få innpass i og/eller kunne gjøre motstand mot det norske samfunnet. Clark forklarer at «Gypsies and Travellers» har vært «uniquely susceptible to mythologizing by outsiders» på grunn av den utbredte analfabetismen innenfor gruppen(e) i et historisk perspektiv: «As a non-literate ethnic minority, with little if any power or representation in the dominant culture, they could be represented according to the requirements of particular writers, and their identities manipulated and distorted» (Clark 2004, 236–237). Sverres fokus på betydningen av lese- og skriveferdigheter kan derfor leses som at han er bevisst på de mulige konsekvensene av manglende sådanne, særlig for en minorisert gruppe, og som noe han oppfatter som et hinder for at romer skal få tilgang til det norske samfunnets goder.

Et sentralt skille mellom *Reisen til ingensteder* og den typen *White Savior*-narrativer Hughey skildrer, er imidlertid konteksten, i form av kultur, utgivelsestidspunkt og tilhørende «rase»-diskurs. De norske 1970-årene skiller seg på mange områder fra det nord-amerikanske samfunnet som Hughey viser

til. *Reisen til ingensteder* må dessuten forstås i lys av en barnelitterær trend som vokste frem omkring 1970. Mens man tidligere «ikke skulle 'mene' for mye» i den nordiske barnelitteraturen, vokste det nå frem en politisk barnelitteratur, og det barnelitterære forfatteridealet om forsiktighet ble skiftet ut med politisk oppdragelse og åpenlyse «angrep på autoriteter som foreldre, skole, kirke og samfunn» (Breen 1995, 66). Det er for øvrig overraskende sterke likhetstrekk mellom *White Savior*-narrativet, slik Hughey beskriver det, og det politiske omvendelsesnarrativet Else Breen mener kommer til uttrykk i en del av 1970-tallets barnelitteratur. Hun forklarer at i mye av den politiserte barnelitteraturen dette tiåret oppstår en fortrolighet mellom barnekaraktæren og «en sympatisk voksen som har de riktige synspunktene». Forholdet leder til at den voksne «rydder opp i» barnets «vrangforestillinger» og «leder det fram til riktig standpunkt og derfra til politisk handling» (1995, 67–68; se også kapittel 7 i den foreliggende antologien). Et slikt narrativ – som oppmuntrer barneleseren til politisk oppvåkning og omvendelse – finner vi ikke nødvendigvis mellom Sverre og de romske barna innad i *Reisen til ingensteder*. I stedet legger boken opp til en leserposisjon der den ekstralitterære barneleseren skal inngå i en slik relasjon med Sverre. I lys av dette kan Sverre tolkes som et virkemiddel som lar barneleseren se romer gjennom hans øyne og følge hans utvikling fra fordommer til respekt. Slik sett kan *Reisen til ingensteder* betraktes som politisk motivert litteratur og skriver seg inn i den didaktiske barnelitterære tradisjonen, som har til hensikt å oppdra og forme barneleseren i tråd med samtidens behov (se bl.a. Ommundsen 2006, 31).

## Oppsummering og konklusjon: «Ennå går det vel an å redde dem!»<sup>20</sup>

I flere hundre år har «sigøysterstereotyper» spilt en sentral rolle i europeisk xenofobi (Kommers 2007, 173). Så sent som i 2017 skrev Brustad, Lien, Rosvoll og Vogt at «[n]orske rom forteller om diskriminering. På skolen. På campingplassen. I butikken. Dagens diskriminering går i alt for stor grad upåaktet hen. Forestillingene som ledet rom inn i gasskamrene, finnes fortsatt» (2017, [192]). Resultatene fra Senter for studier av Holocaust og Livssynsminoriteters siste befolkningsundersøkelse viser også at så mye som 32 prosent av befolkningen «ønsker ikke sosial kontakt med romer»

20 Sommerfelt 1974, [142].

(Moe 2022, 9).<sup>21</sup> Disse resultatene korresponderer for øvrig med tidligere undersøkelser så vel som med liknende undersøkelser gjennomført i andre europeiske land (67).<sup>22</sup> Dette har sammenheng med at stereotypier er seiglivede når de først er etablert; ved hjelp av sin fleksibilitet og tilpassningsdyktighet sikrer de sin overlevelse og videreføring (Clark 2004, 244). Urovekkende nok er også slike stereotypier om «sigøynere» ofte til stede i barne- og ungdomslitteraturen i ulike språkområder. Heller ikke den litteraturen som søker å rette søkelyset mot antisiganisme og det romske holocaust er noe unntak, skal vi tro Dean-Ruzicka (2014, 212). Som vi har sett, er ikke heller *Reisen til ingensteder* fri fra slike stereotypier, og gjennom dem, risikerer Sommerfelt å bidra til mytologisering av romer.

De to første delene av analysen viser at *Reisen til ingensteder* er preget av en del stereotypisering og eksotisering av familiene Pankov og Thomas, og i så måte bidrar til å fremstille dem som litterære «sigøynertyper» i tråd med etablerte kulturelle forestillinger (jf. Clark 2004; Hancock 1987). Dette fremgår av ytre karakteristikk i fortellingen (i verbalteksten), og ikke minst av Næsheims omslagsillustrasjon og til dels innsidepermer. For en leser av boken femti år etter dens utgivelse, er slike stereotype fremstillinger av en minorisert etnisk gruppe iøynefallende. Men hvis vi betrakter disse fremstillingene i lys av forfatterens litterære prosjekt – å oppmane norske lesere til «å ta vare på denne lille gruppen av medmennesker» (*Oppland Arbeiderblad* 1974, 19) – kan de imidlertid tolkes som et virkemiddel for å realisere dette prosjektet. Utsagn som det følgende kan tyde på det siste:

Ikke lenge etter drog hele familien til markedsplassen sammen med familien Thomas fra den andre campingvogna. Det var en broket flokk for alle var pyntet i sin beste stas, unntatt barna som så litt tufset ut i sine arvede plagg. *Men fremmedartet nok for det, brune og svartlugget som de var.* (Sommerfelt 1974, 34, min utheving)

I andre og særlig tredje setning inntar fortelleren her et fordømmende norsk majoritetsblikk på de to familiene, og har med dette etablert dem nettopp som «fremmedartet» for det publikummet Teresa danser for et par

21 Denne undersøkelsen undersøker hovedsakelig befolkningens holdninger til jøder og muslimer, men respondentene ble også spurt om holdninger til ulike former for kontakt med romer, somaliere og polakker (Moe 2022, 67).

22 I en liknende undersøkelse utført av Norges institusjon for menneskerettigheter i 2022 oppgir en tredjedel at de har et negativt syn på romer og romanifolk/«tatere» og to tredjedeler at de tror andre har et negativt syn på romer og romanifolk/«tatere» (Norges institusjon for menneskerettigheter 2022, 9–10, gjengitt i Lauritzen 2023, 24).

avsnitt senere. Det er dessuten særlig anslaget – i form av paratekstene og eksposisjonen – som er karakterisert av stereotype fremstillinger. På dette tidspunktet kjenner imidlertid hverken Sverre eller leseren de romske karakterene. Men i løpet av fortellingen nyanseres og individualiseres samtlige av dem, og ved romanens avslutning fremstår de ikke lenger som typifiserte «sigøynere», men som helt vanlige barn med behov for omsorg, lek, et sted å bo og skolegang.

Likevel problematiseres Sommerfelts litterære prosjekt av «den hvite redderen» Sverre – i alle fall fra en nåtidig leserposisjon. Vi kommer nemlig ikke forbi at den mannlige, norske, «ikke-sigøynerske» «onkel Sverre» inntar en rolle der han skal *redde* Pankov- og Thomas-barna fra majoritetsnordmennenes fordømmelse så vel som fra «sigøynertilværelsens» analfabetisme og fattigdom. Noe av det interessante ved *Reisen til ingensteder* er at vi i lys av dagens litteraturteoretiske landskap kan omtale den som et kritisk postkolonialt prosjekt samtidig som bokens normsystem – tilsynelatende ubevisst – er gjennomsyret av et beslektet «kolonialt» tankesett som plasserer en hvit mann i en formynderrolle overfor de minoriserte barna. Romanen slutter i så måte passende med at onkel Sverre mottar et bekymringsbrev fra Teresa i Frankrike og blir «helt rasende» av å lese om hvordan det går med barna. Boken ender med følgende formuleringer:

Jeg gav krakken et spark så den fløy tvers over verandaen og sa høyt: – Så min salighet skal ikke onkel Verre få de ungene i hus og i en eller annen brukelig skole. Ennå går det vel an å redde dem!

Etterpå gikk jeg inn og skrev til Teresa. (Sommerfelt 1974, [142])

Likevel mener jeg analysen på tross av ambivalens viser at Sverre, til tross for sine innledningsvise fordommer mot romer og hans *White Savior*-attributter, tilbyr den implisitte (majoriserte) barneleseren en identifikasjonsfigur, og at *Reisen til ingensteder* presenterer et omvendelsesnarrativ til etterfølgelse i den ekstralitterære virkeligheten.

## Om forfatteren

**Madlen Brovold** er førsteamanuensis i norsk ved OsloMet – storbyuniversitetet. Hennes forskningsinteresser er særlig norsk-jødisk litteratur og litterære minoritetsfremstillinger i et historisk perspektiv.

## Referanser

- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018. *Norsk barnelitteraturhistorie*. 3. utg. Oslo: Samlaget.
- Breen, Else. 1995. *Slik skrev de. Verdi og virkelighet i barnebøker 1968–1990*. Oslo: Aschehoug.
- Brovold, Madelen. 2021. «Aimée Sommerfelts holocausttematiserende ungdomslitteratur». I *Minoritetsdiskurser i norsk litteratur*, redigert av Ellen Rees, Heidi Karlsen, Madelen Brovold og Ståle Dingstad, 157–177. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brustad, Jan A. S., Lars Lien, Maria Rosvoll og Carl Emil Vogt. 2017. *Et uønsket folk. Utviklingen av en «sigøynerpolitikk» og utryddelsen av norske rom 1915–1956*. Oslo: Cappelen Damm.
- Clark, Colin. 2004. «Severity Has Often Enraged but Never Subdued a Gipsy’: The History and Making of European Romani Stereotypes». *Role of the Romanies: Images and Counter Images of ‘Gypsies’/Romanies in European Cultures*, redigert av Nicholas Saul og Susan Tebbutt, 226–246. Liverpool: Liverpool University Press.
- Dean-Ruzicka, Rachel. 2014. «Representing ‘The Great Devouring’. Romani Characters in Young Adult Holocaust Literature». *Children’s Literature in Education* (45): 211–224. <https://doi.org/10.1007/s10583-014-9217-z>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «csardas», lest 11. september 2024, <https://naob.no/ordbok/csardas>
- Finnmarken. 1975. «Førsteprisen til ungdomsbok om siste krigsåret i Vadsø». *Finnmarken*, 21. mars, 14.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [1987]. Oversatt av Jane E. Lewin. Forord av Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen. 2003. «Mot en kulturens poetikk». I *Moderne litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 2. utg., 385–399. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hancock, Ian. 1987. «The Origin and Function of the Gypsy Image in Children’s Literature». *The Lion and the Unicorn* 11 (1): 47–59. <https://doi.org/10.1353/uni.0.0227>
- Hirsch, Marianne. 2008. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today* 29 (1): 103–128. <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>
- Hughey, Matthew W. 2012. «Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors». *Sociology Compass* 6 (9): 751–767. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2012.00486.x>
- Hussain, Abubakar, Galvan Mehidi, Anders Nilsen, Tara Lina Shahin og Sandeep Sing. 2024. «5. september. – Nå tør jeg drite offentlig!». Med all respekt: Abubakar Hussain, Galvan Mehidi, Anders Nilsen, Tara Lina Shahin, Sandeep Sing. NRK 5. september 2024. Podkast. [https://radio.nrk.no/podkast/med\\_all\\_respekt/\\_ddccb531-f55f-4c18-8cb5-31f55fcc18db](https://radio.nrk.no/podkast/med_all_respekt/_ddccb531-f55f-4c18-8cb5-31f55fcc18db)
- Haave, Per. 2015. «Vedlegg 3. Ingen rasediskriminering av ‘tater’? Om Norges ratifisering av FN’s rasediskrimineringskonvensjon». I *Vedlegg til NOU 2015:7. Assimilering og motstand. Norsk politikk overfor taterne/romanifolket fra 1850 til i dag*, 29–61. [https://www.regjeringen.no/contentassets/4298afb537254b48a6d350dba871d4ce/no/sved/vedlegg\\_assimilering.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/4298afb537254b48a6d350dba871d4ce/no/sved/vedlegg_assimilering.pdf)
- Kaveh, Chalak. 2016. «Omstreiferuvæsenet.» *Politiets og domstolenes behandling av tater og sigøynere 1900–1960*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-56847>
- Knesebeck, Julia von dem. 2011. *The Roma Struggle for Compensation in Post-War Germany*. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.
- Kommers, Jean. 2007. «‘Gypsies’». I *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, redigert av Manfred Beller og Joep Leerssen, 171–174. Amsterdam: Rodopi.

- Lande, Anne Kristin. 2023. «Nyskapende forfatter. En viktig stemme fra barnelitteraturen.» *Aftenposten Historie* (6): 90–95.
- Lauritzen, Solvor Mjøberg. 2022. «Rasisme mot romer og romanifolk/tatere – Antisiganisme eller anti-romsk rasisme?» *Nytt Norsk Tidsskrift* 39 (2): 133–144. <https://doi.org/10.18261/nnt.39.2.4>
- Lauritzen, Solvor Mjøberg. 2023. «Antisiganisme i Norge.» *Norsk sosiologisk tidsskrift* 7 (1): 23–40. <https://doi.org/10.18261/nost.7.1.3>
- Lothe, Jakob. 2007. «Vitnesbyrd». *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utg. Oslo.
- Lothe, Jakob, Susan Rubin Suleiman og James Phelan. 2012. «Introduction. 'After' Testimony. Holocaust Representation and Narrative Theory». *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, redigert av Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman og James Phelan, 1–19. Ohio: The Ohio State University Press.
- Matkowska, Justyna. 2021. «Representations of Romani Women in Contemporary Polish and Romani Literature». *Critical Romani Studies* 4 (1): 56–73. <https://doi.org/10.29098/crs.v4i1.98>
- Mjør, Ingeborg. 2010. «I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur.» *BLFT. Barnelitterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of ChildLit Aesthetics* 1 (1). <https://doi.org/10.3402/blft.v1i0.5856>
- Moe, Vibeke, redaktør. 2022. *Holdninger til jøder og muslimer i Norge 2022 Befolkningsundersøkelse, minoritetsstudie og ungdomsundersøkelse*. Oslo: HL- senteret. <https://www.hlsenteret.no/forskning/jodisk-historie-og-antsemittisme/holdningsundersokelsene/holdningsundersokelsen-2022/resultater-holdningsundersokelse%202022%281%29.html>
- Murphy, Mollie K. og Tina M. Harris. 2018. «White Innocence and Black Subservience: The Rhetoric of White Heroism in *The Help*». *Howard Journal of Communications* 29 (1): 49–62. <https://doi.org/10.1080/10646175.2017.1327378>
- Mørk, Kjersti L. 2017. «Voices from a Void. The Holocaust in Norwegian Children's Literature». I *Translating Holocaust Lives*, redigert av Jean Boase-Beier, Peter Davies, Andrea Hammel og Marion Winters. London: Bloomsbury Academic.
- Nikolajeva, Maria. 2012. «Guilt, empathy and the ethical potential of children's literature». *Barnboken* 35 (1): 1–13. <https://doi.org/10.1481/clr.v35i0.139>
- Nikolajeva, Maria. 2013. «'Did you Feel as if you Hated People?' Emotional Literacy Through Fiction». *New Review of Children's Literature and Librarianship* (19): 95–107. <https://doi.org/10.1080/13614541.2013.813334>
- Nussbaum, Martha C. 2016. «Den narrative forestillingsevne». *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne. Utvalg og innledning av Irene Engelstad*. Oversatt av Agnete Øye, 29–57. Oslo: Pax Forlag.
- Ommundsen, Åse Marie. 2006. «Barnebokas begynnelse. Kulturkamp, identitet og nasjonsbygging i 1800-tallets Norge.» I *På terskelen. Artikler om nordisk barne- og ungdomslitteratur. Festskrift til Åsfrid Svensen*, redigert av Harald Bache-Wiig, 27–38. Oslo: Novus forlag.
- Oppland Arbeiderblad*. 1974. «Om å være sigøyner i Norge». 26. november, 19.
- Rosvoll, Maria, Lars Lien og Jan Alexander Brustad. 2015. «Å bli dem kvit.» *Utviklingen av en «sigøynerpolitikk» og utryddelsen av norske rom*. Oslo: HL-senteret. [https://www.regjeringen.no/contentassets/a10ae43b518a4a80b98dd4df0f1c3964/a\\_bli\\_dem\\_kvit\\_hl\\_senteret.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/a10ae43b518a4a80b98dd4df0f1c3964/a_bli_dem_kvit_hl_senteret.pdf)
- Said, Edward S. 2003. *Orientalism* [1978]. London: Penguin Books.
- Solvig, Elisabeth. 1974. «Sigøyner-problemer». *Stavanger Aftenblad*, 7. november, 19.
- Sommerfelt, Aimée. 1974. *Reisen til ingensteder*. N. W. Damm & Son.
- Spivak, Gayatri C. 1990. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, redigert av Sarah Harasym. London: Routledge.
- St. meld. nr. 37 (1972–1973). Innst. S. nr. 194. (1972–1973) Innstilling fra sosialkomiteén om tiltak for de norske sigøynere. (St. meld. nr. 37.). Sosialdepartementet. <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1972-73&paid=6&wid=a&psid=DIVL1680>

- Stenhammer, Madeleine Z. 2022. «'[E]t Redningsarbeide i den kristelige Kjærligheds Tjeneste.' Svanviken 1908–1986: Fra misjon til miljøarbeid?» I *Transnasjonale perspektiv på sekularitet og religion. Norske aktører, ideer, forhandlinger og praksis 1846–1986*, redigert av Inger Marie Okkenhaug og Karina Hestad Skeie, 179–209. <https://doi.org/10.18261/9788215059853-2022-08>
- Svedjedal, Johan. 1997. «Det litteratursociologiska perspektivet. Om en forskningstradition och dess grundantaganden.» I *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, redigert av Lars Furuland og Johan Svedjedal, 68–88. Lund.
- Ørjasæter, Tordis. 1974. «Sigøyner i Norge». *Dagbladet*, 3. oktober, 8.



# Bibliografi over Aimée Sommerfelts forfatterskap

Anne Kristin Lande Nasjonalbiblioteket

## Barne- og ungdomsbøker

*Stopp tyven!* Gyldendal, 1934.  
*Fire detektiver jobber med saken.* Gyldendal, 1935.  
*Trulte.* Gyldendal, 1936.  
*Trulte i toppform.* Gyldendal, 1938.  
*16 år.* Gyldendal, 1939.  
*Lisbeth.* Gyldendal, 1941.  
*Ung front.* Gyldendal, 1945.  
*Annabeth.* Gyldendal, 1948.  
*Miriam.* Gyldendal, 1950 (ny utgave 1960).  
*Bare en jentunge?* Tiden, 1952.  
*Morten og Monika.* Gyldendal, 1954.  
*Veien til Agra.* Damm, 1959.  
*Den hvite bungalowen.* Damm, 1962.  
*Pablo og de andre.* Damm, 1964.  
*Den farlige natten.* Damm, 1971.  
*Etterlyst.* Samlaget 1973, (b/n).  
*Reisen til ingensteder.* Damm, 1974.

## Skolebøker

*Lesebok. Jeg leser selv / Lesebok. Eg les sjølv.* Med Sigvald Asheim. Cappelen, 1970.  
*Boka om Petter og Ram.* (Jeg leser selv / Eg les sjølv. Småbok, 5). Cappelen, 1970.  
*Boka om Manuel.* (Jeg leser selv / Eg les sjølv. Småbok, 6). Cappelen, 1970.  
*Boka om Tavi og Marik.* (Jeg leser selv / Eg les sjølv. Småbok, 7). Cappelen, 1972.

## Noveller i ukeblad og magasin

«Hvad som kan hende en ganske almindelig ung mann». (I: *Hjemmet*, nr. 47, 1933.)  
«Bestemor». (I: *Hjemmet*, nr. 9, 1934.)  
«Voksne og barn». (I: *A-Magasinet*, nr. 14, 1934.)  
«Bryllupsreise og luksus». (I: *A-Magasinet*, nr. 51, 1935.)  
«Benveien til berømmelse». (I: *A-Magasinet*, nr. 7, 1938.)  
«Heltemot». (I: *A-Magasinet*, nr. 12, 1940.)

## Artikler og innlegg i ukeblad, bøker og aviser

- Venindeøine. Hverdagsproblemer I. (I: *Hus og Have*, februar 1936.)  
 Billig selskapelighet (Hverdagsproblemer II) (I: *Hus og Have*, mars 1936.)  
 Moderstolthet (Hverdagsproblemer III) (I: *Hus og Have*, april 1936.)  
 Lojalitet (Hverdagsproblemer IV) (I: *Hus og Have*, mai 1936.)  
 Mannfolk og bagateller (Hverdagsproblemer V) (I: *Hus og Have*, juni 1936.)  
 Haven (Hverdagsproblemer VI) (I: *Hus og Have*, juli 1936.)  
 Litt om takt og taktløshet (Hverdagsproblemer VII) (I: *Hus og Have*, august 1936.)  
 Teknikkens vidundere (Hverdagens problemer) (I: *Hus og Have*, september 1936.)  
 Om våre døtre. (I: *Hus og Have*, oktober 1936.)  
 Villahunden (Hverdagens problemer IX) (I: *Hus og Have*, november 1936.)  
 Julen (Hverdagens problemer X) (I: *Hus og Have*, desember 1936.)  
 Kunsten å bo alene. (I: *Hus og Have*, februar 1937.)  
 Om lommepenger (I: *Hus og Have*, april 1937.)  
 Om bær og grønnsaker (I: *Hus og Have*, august 1937.)  
 Mor lærer å kjøre bil (I: *Hus og Have*, september 1937.)  
 Prinsessenens Kokebok (I: *Hus og Have*, desember 1937.)  
 Huslige scener – små betraktninger (I: *Alle Kvinners blad*, nr. 4 1938.)  
 Selskapelighet. (I: *Lev livet lettere: håndbok for alle hjem*. Redigert av Marie Fearnley. Gyldendal, 1938.)  
 Barna våre/Barna i hjemmet. (I: *Alle Kvinners blad*, fra 1940 til 1970.)  
*Hvordan virker filmen på oss? Foredrag holdt i IKFF 28. mars 1946*. Oslo: Internasjonal Kvinneliga for Fred og Frihet, 1946.  
 Takt og tone. (I: *Kvinnen i dag*. Ernst G. Mortensens forlag, 1950.)  
 Ansikt til ansikt med Dalai Lama. (I: *Dagbladet*, 14. desember 1956.)  
 Hjertevarme i kuldegrader. (I: *Dagbladet*, 22. mars 1958.)  
 En thailender er en mann som smiler. (I: *Dagbladet*, 16. oktober 1961.)

## Redaktørvirksomhet

- Mitt Skattkammer*. Bind 1-10. Redigert av Olaf Coucheron, Gunnar Oxaal, Alf Prøysen, Aimée Sommerfelt, Jo Tenfjord og Dagny Wennesland. Teknisk Forlag, 1956.

***Aimée Sommerfelt – en barnelitterær pioner*** gir en vitenskapelig gjennomgang av forfatterskapet til Aimée Sommerfelt (1892–1975). Sommerfelt var en av etterkrigstidens mest populære barne- og ungdomslitteraturforfattere. Hun er mest kjent for *Veien til Agra* (1959), og hun var en av de første som skrev for barn og unge om temaer som antisemittisme, holocaust, innvandring og «sigøynere». Til tross for hennes store betydning i samtiden, har ikke forfatterskapet blitt forsket på i sin helhet før nå. Forfatterne av denne boken tar for seg Sommerfelts mest sentrale verk i ulike sjangre. Boken inneholder både formidlingskapitler og forskningsartikler. I tillegg til å analysere Sommerfelts rike forfatterskap, bidrar boken på et mer overordnet nivå til bredere diskusjoner om hvordan man kan snakke og skrive om eldre barnelitterære tekster.

Boken er redigert av Madelen Brovold, førsteamanuensis i norsk ved OsloMet – storbyuniversitetet, Silje Hernæs Linhart, førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet, og Inger-Kristin Larsen Vie, førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Innlandet. Den er rettet mot litteraturforskere, studenter og lærere samt andre med interesse for barnelitteratur og litteraturhistorie.

ISBN 978-82-02-88942-5



www.cda.no