

Konsentrasjonsleir som metafor i skandinaviske bildebøker

Concentration camps as metaphor in Scandinavian picturebooks

Tatjana Kielland Samoilow

Førsteamanuensis i litteratur og litteraturdidaktikk, Norges teknisk-vitenskapelige universitet

tatjana.samoilow@ntnu.no

Sammendrag

Denne artikkelen analyserer bruken av konsentrasjonsleirer som visuelle metaforer i den danske bildeboken *Lejren* av Oskar K. og Dorte Karrebæk og den norske grafiske romanen *Dagen vi drømte om* av Bjørn Arild Ersland og Lilian Brøgger. Resepsjonen har problematisert måten barndom representeres på og satt spørsmålsteget ved hvorvidt bøkene er egnet for barnelesere. Det som ikke er blitt diskutert, er etiske og politiske aspekter knyttet til bruken av konsentrasjonsleir som metafor. Denne artikkelen utforsker de estetiske valgene som er blitt tatt, og den meningsproduserende effekten metaforbruken har. Ved hjelp av film- og bildeteori leser jeg bildene som del av en visuell kultur og innenfor en historisk og politisk kontekst. Målet er å diskutere de etiske, politiske og estetiske implikasjonene bruken av konsentrasjonsleir som metafor har i bøkene.

Nøkkelord

konsentrasjonsleir, bildebøker, grafiske romaner, metafor, fotografi, barndom, flyktningekrise

Abstract

The article is an analysis of the use of concentration camps as visual metaphors in the Danish picturebook *Lejren* (*The Camp*), by Oskar K. and Dorte Karrebæk, and the Norwegian graphic novel *Dagen vi drømte om* (*The Day We Have Dreamed About*), by Bjørn Arild Ersland and Lilian Brøgger. While critics have addressed questions concerning the representation of childhood and whether the books are suitable for children, the representation of concentration camps and ethical/political challenges the use of such metaphors imply have not been taken into consideration. To address these topics, this article examines the aesthetic choices the creators have made in referring to concentration camps and the metaphorical production of meaning. Drawing on theory of photography and film as well as on discussions on representations of the Nazi crimes, I read these books as part of a broader visual culture and discuss the references to concentration camps within a historical and political context. The overall aim of the article is to discuss the ethical, political and aesthetic implications of the metaphorical use of concentration camps in the books.

Keywords

Concentration camps, picturebooks, graphic novels, metaphor, photography, childhood, refugee crisis

Den danske bildeboken *Lejren* av Oskar K., alias Ole Dalgaard, illustrert av Dorte Karrebæk (2011) og den norske grafiske romanen *Dagen vi drømte om* av Bjørn Arild Ersland, illustrert av Lillian Brøgger (2013), har to ting felles: De fremstiller barndom som et mareritt, og de gjør det ved å bruke bilder av konsentrasjonsleirer som metaforer.

Lejren følger fragmenter av livet til sju barn som bor i en uspesifisert leir. Handlingen strekker seg over ett år, men omfatter samtidig også hele perioden fra barndom til voksenlivet. Etter ankomsten i leiren blir barna fratatt alt de eier, inkludert hår og navn. Vi leser om sult, avstraffelse, selvskadning og selvmord. Barndommen blir

gjennomgående fremstilt som undertrykt og institusjonalisert, og enhver form for individualitet og forsøk på selvstendige uttrykksmåter tøyles av de voksne. Også *Dagen vi drømte om* beretter om livet i en institusjon. Her fortelles historien til ungdommene Lukas, Adam og Lalah som bor i det som kalles for «mottaket» der de venter på en «siste sjekk» for å komme seg videre. Når dagen omsider kommer, må de dra fra mottaket og gå til en «leir» hvor de møter en sadistisk tannlege som prøver å helle bly i munnen på barna ved hjelp av en grotesk torturinnredning. Både tannlegen og Adam forsvinner, og leseren er ledet til å tro at minst én av dem er drept. Felles for begge bøkene er at handlingens sted er vanskelig å bestemme, men i begge tilfeller arbeides det med visuelle og til dels verbale referanser til konsentrasjonsleirer. Disse er særlig markante i *Lejren*. I *Dagen vi drømte om* etableres det til å begynne med et assosiasjonsnettverk knyttet til flukt og asylmottak, og det er først i bokens midtdel vi finner utstrakt bruk av ikonografiske referanser til konsentrasjonsleirer.

Til å være henholdsvis en bildebok og en grafisk roman rettet mot et ungt publikum, har bøkene fått relativt mye oppmerksomhet i dansk og norsk presse. Både i anmeldelsene av og forskningsartikler om *Lejren* har man hovedsakelig vært opptatt av å lese den som en allegori over barndommen (jf. Skyggebjerg, 2011, s. 255). *Dagen vi drømte om* er på sin side av samtlige anmeldere blitt lest som en kommentar til flyktningkrisen (f.eks. Vold, 2015; Dale 2014; Larsen, 2013). Begge har egget til debatt. Særlig *Lejren* har sjokkert det danske publikumet, og som andre kontroversielle bøker av forfatterparet, har heller ikke denne latt seg selge til andre land (Evans, 2003, s. 23). Oversettelser til engelsk og tysk finnes imidlertid tilgjengelig på forfatterens nettside (<http://www.oscar-k.dk/index.php>). *Dagen vi drømte om* har fått tydelig mindre oppmerksomhet. Den er blitt oversatt til dansk av illustratøren selv, og har fått positiv, om enn ikke diskuterende omtale i både *Politiken* (Larsen, 2013) og *Berlingske* (Sønst-

hagen, 2014). I begge tilfellene har diskusjonene først og fremst vært knyttet til spørsmål om mottakeren: Er dette litteratur for barn? Er bøkene for mørke? Har barn forutsetninger for å forstå dem? Det kan diskuteres hvorvidt *Lejren* er ment som en tekst for barn, men den vant i 2010 Statens Kunstråds konkurranse for beste bildebok for 8–12-åringer. Tekstene utfordrer imidlertid ikke bare grensene for hva som kan presenteres for barn og unge og hvordan man kan representere barndom; de utfordrer også hvordan man kan representere dødsleirene fra andre verdenskrig. Vi finner noen korte diskusjoner om metaforikken i forbindelse med *Lejren* i både anmeldelser og i forskningsartikler (Dymel-Trzebiatowska, 2016; Skyggebjerg, 2011; Hermansson, 2014). Oppmerksomheten har vært enda mindre i forbindelse med *Dagen vi drømte*, der det er kun én forsker og én anmelder som påpeker at illustrasjonene vekker assosiasjoner til konsentrasjonsleirer (Vold, 2015; Jensen, 2014). I begge tilfeller er dette aspektet underbelyst.

Konsentrasjonsleirer og Holocaust er selvfølgelig ikke et nytt fenomen i barnelitteraturen og heller ikke i bildebøker og grafiske romaner, og det finnes flere studier som har behandlet emnet (f.eks. Bosmajian, 2002; Kertzer, 2002; Kokkola, 2003). Det som skiller fremstillingene av konsentrasjonsleirer i *Lejren* og *Dagen vi drømte om* fra de fleste andre bildebøker og grafiske romaner, er at de ikke handler om andre verdenskrig og nazistenes forbrytelser, men blir brukt som middel til å diskutere noe annet, altså barndom og flyktningkrisen. Tatt i betraktning at man i historiens løp stadig har diskutert hvorvidt grusomhetene som ble begått i konsentrasjonsleirene, kan og bør representeres (jf. f.eks. Webman, 2017; Lassen, 2011; Saxton, 2008; Kertész, 2001; Felman & Laub, 1992; Wiesel i Hayman, 1980) og i så fall hvordan, er fraværet av en slik diskusjon i forbindelse med de to tekstene som behandles her, bemerkelsesverdig. Sentrale spørsmål er hittil ikke blitt stilt: Hvordan refererer bildene til visuelle forelegg gjennom sin este-

tiske utforming? Hva er deres meningsproduserende funksjon? Hvordan kan vi forstå metaforikken innenfor en videre historisk kontekst? Hva er de etiske implikasjonene? Disse spørsmål blir adressert i denne artikkelen. Med utgangspunkt i Susan Sontags refleksjoner om fotografier og deres affektive dimensjon og Jacques Rancières teorier om forholdet mellom kunst og politikk, skal jeg her diskutere hvordan vi kan forstå en estetisering av ikoniske bilder fra konsentrasjonsleirene i *Lejren* og *Dagen vi drømte om* innenfor en større kulturell og diskursiv kontekst. Jeg vil ikke foreta en helhetlig lesning av dem, men først og fremst fokusere på bildene og lese dem som uttrykk for en visuell kultur og kollektiv hukommelse om andre verdenskrig. Siden bilder fra konsentrasjonsleirer i stor grad er blitt mediert gjennom filmatiske uttrykk, og det spesielt i filmvitenskapen har oppstått interessante diskusjoner om grensene mellom estetikk og etikk i representasjonen av Nazistenes forbrytelser (jf. Saxton, 2008), vil jeg gjennomgående trekke paralleller til enkelte filmer. Jeg vil starte med en kort teoretisk og kulturhistorisk utlegging der jeg gjør rede for det visuelle betydning for den kulturelle forståelsen av nazistenes forbrytelser. I analysen vil jeg konsentrere meg om hvordan bøkene refererer til visuelle forelegg samt de estetiske valgene bildebokskaperne har tatt. I en avsluttende diskusjonsdel vil jeg drøfte etiske, estetiske og politiske implikasjoner av metaforbruken i grafisk litteratur.

Konsentrasjonsleirer og visuell kultur

Fotografiene og filmene som ble tatt av konsentrasjonsleirene under frigjøringen i 1945, har fått ikonografisk status (Saxton, 2008, s. 14). Bilder og filmer av massegraver og likhauger med menneskekropper som bare er knokler og hud, utmagrede overlevende i køyesenger, sko- og kleshauger, forbrenningsovner, rader med elektriske piggrådgerder og brakker, vaktårn, jernbaneskiner og inn-

gangspartier med «Arbeit macht frei»-skilt, er blitt en del av den kollektive hukommelsen om nazistenes forbrytelser. Mange av dem finner vi igjen i tekstene som undersøkes her. I sitt siste bokessay *Regarding the Pain of Others* (2003) reflekterer Susan Sontag over den effekten fotografier av krig og katastrofer har på betrakteren. Hun hevder at fotografier aldri har spilt en så viktig og definerende rolle som etter andre verdenskrig (s. 24). Ifølge Sontag trumfer fotografiene alle fortellingene, og har i sin funksjon som dokumentasjon og vitnesbyrd vært med på å bestemme hvordan nazistenes forbrytelser er blitt vurdert av ettertiden (s. 26). Effekten fotografiene hadde, var først og fremst sjokk, men som Sontag påpeker, er også ethvert fotografi, uansett hvor rått og tilsynelatende objektivt det er, alltid tatt fra et bestemt perspektiv og rammet inn av ulike typer skrift. Det er disse innrammingene som er helt avgjørende for den samfunnsmessige effekten et fotografi kan ha. Her tenker hun særlig på narrative innramminger. «Narratives can make us understand. Photographs do something else: They haunt us» (s. 89), skriver hun.

Fotografiene og filmene fra 1945 er blitt kontekstualisert på mange ulike vis. De er blitt brukt i pressen, i forbindelse med Nürnbergprosessene, i dokumentarfilmer og i skole- og historiebøker. I disse tekstene og filmene får bildene funksjon som sannhetsbærere, historiske vitnesbyrd om noe av det grusomme som språket ikke er i stand til å representere. Fotografiene og filmene fra frigjøringsdagene har fått narrative innramminger i fiksjonsfilmer som Gillo Pontecorvos *Kapo* (1959), Stephen Spielbergs *Schindlers liste* (1993) og i Roberto Benignis *La vita è bella* (1997). Med styrkingen av visuell litteratur, som den vi undersøker her, spres bildene også mer og mer gjennom tegneseriemediet. Kjente eksempler er Art Spiegelmans grafiske roman i to deler *Maus* (2003) og Reinhard Kleists *Der Boxer* (2012), der mange av de hjem søkende bildene, som Sontag kaller dem, gjenkjennes av betrakteren. Kokkola (2003) påpeker i sin studie av representasjo-

ner av Holocaust i barnelitteraturen at ikoniske bilder brukes for å etablere en spesifikk tid-rom-atmosfære også i bøker for barn. Dessuten fungerer barn som sentralfigurer i fiksjonsnarrativer som *Schindlers liste*, *Maus* og *La vita è bella*. Derfor kan man hevde at barn er en del av den visuelle kulturen knyttet til andre verdenskrig og naziforbrytelsene.

I spillefilmer og grafiske fremstillinger er bildene ikke lenger råmateriale, men kunstneriske bearbeidinger. Det er slike bearbeidinger som fra starten av har utløst etiske diskusjoner, som jeg også skal diskutere i forbindelse med bildebruken i *Leiren* og *Dagen vi drømte om*. Spørsmålet om hvorvidt forbrytelsene som ble begått under andre verdenskrig kan og bør representeres, har alltid blitt diskutert, og skepsisen har vært spesielt stor overfor fiksjonssjjangrene. Regissøren Claude Lanzmann er blant dem som har uttrykt sin kritikk: «The Holocaust is unique firstly in that it erects around itself, in a circle of flames, a limit which cannot be crossed because a certain absolute of horror is intransmissible: to claim to do so is to become guilty of the most serious transgression. Fiction is a transgression; I profoundly think that there is a prohibition on representation» (sitert i Saxton, 2008, s. 26). Lanzmann peker på representasjonens umulighet. Språket strekker ikke til; det mangler metaforer (Kokkola, 2003, s. 15). Denne tanken er også uttrykt av Theodor W. Adorno (1955). Hans berømte påstand om at å skrive poesi etter Auschwitz er barbari (s. 26), er av mange blitt tolket som et representasjonsforbud (jf. Lassen, 2011, s. 8). Det var imidlertid ikke ment som det, men som en påpeking om at diktere må finne nye uttrykksformer for å formidle en slik katastrofe.

Ifølge filmviteren Libby Saxton (2008) har debatten de siste tjue årene dreid fra spørsmålet om hvorvidt Holocaust kan og bør representeres til hvordan det skjer, og følgelig til hvor de etiske grensene går (s. 2). Et slikt skifte henger delvis sammen med den tiltakende kommersialiseringen av andre verdenskrig og nazistenes grusomheter, som har

ført til en forflatning og trivialisering av katastrofen. Forfatter og overlevende Imre Kertész (2001) diskuterer ulike filmatiske uttrykk i essayet «Who Owns Auschwitz?». Han kritiserer storfilmer som *Schindlers liste* for å ha stilisert Holocaust og gjort det om til kitsch. Uttrykkene er blitt så standardiserte at enkelte filmer nærmest forteller de overlevende hvordan de skal tenke og føle, uten hensyn til deres faktiske erfaringer, hevder han (s. 269). På lignende vis som Adorno mener også han at kunsten kan gi nye innsikter ved å bryte med de standardiserte uttrykksformene, slik han hevder at *Begnini* gjør i sin tragiske komedie *La vita è bella*. Filmen sprengte i sin tid grensene for hva mange kritikere mente var akseptabel bruk av humor. Illustratørene av *Lejren* og *Dagen vi drømte om* har imidlertid ikke bare funnet en ny form å presentere nazistenes forbrytelser på. De bruker ikoniske bilder til å uttrykke noe annet. Katastrofen som mangler metaforer, er selv blitt til en metafor. De etiske problemene det medfører, vil bli tatt opp i den avsluttende diskusjonen.

Den utvidende (politiske) funksjonen ved kunsten som Kertész påpeker, er også Jacques Rancière opptatt av i sine estetiske teorier. I *Sannslighetens politikk* skriver han (2012 [2000]) at det som kan oppfattes (sanses) er regulert gjennom en rekke mekanismer i samfunnet (s. 12). Det som Rancière kaller for delingen av det sanselige, har å gjøre med hvordan det partikulære i verden trer frem eller ikke, hvilke sammenhenger det inngår i og hvilke mekanismer som er med på å synliggjøre eller usynliggjøre det som eksisterer i verdenen (s. 11). Hva som til enhver tid er sansbart, legger videre føringer for hvordan vi forstår verdenen. Kunst har mulighet til å gripe inn i delingen av det sanselige, og distribuere det på nytt (s. 15). Et kunstverk er således i stand til å la det marginaliserte tre frem, og å sette ulike kjensgjerninger i verdenen inn i nye sammenhenger.

Det samme poenget fremmer Rancière i sin senere essaysamling *The Future of the Image* (2007 [2003]). Her reflekterer han over

hvordan artistiske bilder (*images*) og deres relasjon til virkeligheten utfører det han kaller et arbeid (s. 1).¹ Han skiller mellom tre måter artistiske bilder kan leke med relasjonen mellom uttrykk og det de representerer på. *Det nakne bildet* søker å presentere sitt objekt på en så ren måte som mulig, slik også Sontag er inne på når hun diskuterer krigsfotografier. Slike bilder er ikke kunst i egentlig forstand, men søker å være ett med sitt objekt. Fotografier av konsentrasjonsleirer hører til denne kategorien (s. 23). *Ostensive bilder* skal likeledes være fri for lek med mening (ibid.). De skal ikke skape noen spesielle tolkninger. De er selvreferensielle – kunst for kunstens egen skyld, altså ren form, uten noe overskudd av mening. Det har imidlertid den tredje kategorien som er spesielt interessant i denne sammenhengen: Det *metaforiske bilde* bygger på en konseptuell forståelse av artistiske bilder som uløselig del av den kulturelle imaginasjonen, og som derfor blir brukt i ulike medier og kontekster (s. 24). Slik jeg leser Rancièr, er det den type kunstneriske bilder som har størst politisk kraft fordi de redistribuerer det sanselige: «The labour of art thus involves playing on the ambiguity of resemblances and the instability of dissemblances, bringing about a local reorganization, a singular rearrangement of circulating images» (ibid). Det er nettopp en slik lek mellom identitet og ikke-identitet, likheter og forskjeller mellom på den ene siden konsentrasjonsleirer og på den andre siden barndom og situasjonen til enslige mindreårige asylsøkere, vi ser i *Lejren* og *Dagen vi drømte om* som skal undersøkes nærmere i det følgende.

Konsentrasjonsleir som metafor – estetiske valg

Som påpekt innledningsvis, skildrer begge tekstene barndom som institusjonalisert, og i begge spiller de metaforiske bildene en sentral rolle i fortellingenes meningsskapning. Forfatterne og illustratørene har tatt en rekke ulike estetiske valg. Overordnet kan man peke på at *Lejren* er en ren bildebok

med 37 dobbeltsidige oppslag, mens *Dagen vi drømte om* er en grafisk roman med delvis paginerte sider og delvis dobbeltsidige, upaginerte, oppslag. Forholdet mellom mengden tekst og bilde varierer, og det finnes også enkelte sider som bruker ruter, slik vi kjenner fra tegneserier (f.eks. s. 81). Bøkene skiller seg også fra hverandre med tanke på sjanger. Kristina Hermansson (2014) har pekt på at *Lejren* gjennom tekst og bilder trekker veksler på dokumentarsjangeren (s. 30). Her finner man verken noe egentlig plott eller noen tydelige protagonister. Det berettes heller om en *gruppe* barn og *enkelthendelser*, med noen få innslag der man gjennom intern fokalisering får tilgang til fragmenter av barns fortellinger (Hermansson, 2014, s. 30). I motsetning til dette lanserer *Dagen vi drømte om* seg selv på bokomslaget som en «dystopisk fabel», og fremstår som en klassisk fortelling med en tradisjonell hjemme–borte–hjemme-struktur og et kriminalplott. Det er tre personer som står i sentrum for et konkret hendelsesforløp. Historien er fortalt av en førstepersonsforteller, Lukas, som leseren senere erfarer avlegger et vitnesbyrd om hendelsene fra de tre ungdommenes liv på mottaket, deres reise til leiren og møtet med tannlegen. Dette møtet og Adams og tannlegens mystiske forsvinning blir selve kjernen i et mysterium. Fra og med det tidspunktet Lukas forteller om hendelsene hos tannlegen, står tekst og bilde i et motstridende forhold til hverandre, og således såes det tvil om Lukas' pålitelighet som forteller. Dermed skapes det en tolkningsutfordring for leseren. Tekstens politiske prosjekt er nedfelt i selve sjangerbetegnelsen. Moralske poenger og ofte et allegorisk forhold til virkeligheten er noe som kjennetegner fabelen som teksttype.

Begge tekstene vekker assosiasjoner til sjangre som dominerer innenfor beretninger om andre verdenskrig. Mens *Lejren* trekker forbindelseslinjene til dokumentarsjangeren, og derigjennom også formmessig skaper konnotasjoner til beretninger om forbrytelsene under andre verdenskrig, knytter

Lukas' rapport i *Dagen vi drømte om* an til vitnesbyrdlitteraturen, en sjanger som er spesielt knyttet til overlevende etter andre verdenskrig.

Tegningene i *Dagen vi drømte om* skiller seg sterkt fra *Lejren*. Mens teksturen i den siste er synlig og gir bildene en stofflig fremtoning, er Brøggers illustrasjoner mer stiliserte, med en naivistisk strek, der personene og omgivelsene får et tegneserieaktig preg. I motsetning til de ekspressive og fargesterke bildene i *Lejren*, er *Dagen vi drømte om* kjennetegnet av homogene fargeflater, med en dominans av duse farger, med noen innslag av primærfarger for å bryte ensformigheten. I begge tekstene skapes en intens følelse av uhygge. Enkelte bilder viser frem rå brutalitet, som tegninger av skjelettaktige kropp og av Teresas selvmord i *Lejren* og bilder av blod og tortur i *Dagen vi drømte om*. Uhyggen skapes også gjennom fargebruken, fremstillingen av protagonistenes redsel og sorg, og gjennom tekstens nøkterne, berettende stil som i begge tekster gir lite rom for følelser og innlevelse, og som fremmer en fornemmelse av fremmedgjorthet. I tillegg skapes uhygge gjennom diffuse referanser til konsentrasjonsleirer.

Ikke-stedets politikk

Begge tekstene tegner opp bildet av et sted som på samme tid kan være henholdsvis sommer-/barneleir, asylmottak, arbeidsleir, fengsel og konsentrasjonsleir. I *Lejren* gjøres ambivalensen eksplisitt fra første oppslag: «Det er jo for din egen skyld, sagde de. Og nu skinner solen. Det er sommerferie og sidst på eftermiddagen. Børnene ankommer i busser og togvogne» (Dalgaard & Karrebæk, oppslag 1). Slik åpner beretningen og etablerer sommerleirassosiasjoner. Etter en kort introduksjon av barna gjennom fragmenter som forteller om sult, rennende neser og barn med fiolin og ball, spør Rakel hvor de er: «'Alle-Steder', er der nogen, der svarer. 'Ingen-Steder.' Og hvor skal de hen? Til lejren» (ibid). Samtidig som stedet er ubestemmelig, så virker det også kjent, men alle assosiasjonene leseren får i løpet av lesningsen, negeres i verbalteksten. Så leser vi at Teresa var på kostskole før og Hamid på asylmottak (oppslag 13). Vi kan også lese at Treseksten (John) er vant til å sitte innesperret, både hjemme og på skolen (oppslag 29). I tillegg vekkes det assosiasjoner til konsentrasjonsleirer når ungene fratas sine koffertene og vesker, deres hår blir klipt, og passfotobilder



Fig. 1. Dorthe Karrebæk, *Lejren* (2011), oppslag 7. Gjengitt med illustratørens og forlaget Rosinantes tillatelse.

viser skamklippte unger hvis navn er erstattet med numre (fig.1).

Også de gjentatte avbildningene av pigg-trådgjerder, og ikke minst den konsekvente og tiltakende presentasjonen av barn som stadig mer avmagrede skjeletter skaper forbindelser til dødsleirene. Dertil kommer direkte referanser til ikoniske bilder. På denne måten lages det assosiasjoner til en rekke steder, som samtidig fornektes. I tillegg til å påkalle en på samme tid historisk og samtidig virkelighet, finner vi flere referanser til det som kan sies å tilhøre barndommens fiksjonsdomene, som en trekkoppfugl (oppslag 4), katten og kaninen fra *Alice in Wonderland* (oppslag 24). Samtlige voksne er fremstilt som klovner. Slik plasseres stedet for handlingen i en mellomposisjon mellom fiksjon og virkelighet. Ifølge Henkel & Johansen (2012) ligner stedet så pass mye på Danmark at leseren ikke kan distansere seg fra det (s. 157). Leken med stedets identitet er både et estetisk og et politisk virkemiddel som gjør en entydig tolkning vanskelig. Nettopp denne leken viser frem paralleller mellom alle disse institusjonene som barn til

alle tider kommer i berøring med; sommerleir, hjemmet, skolen, asylmottaket, kostskolen og konsentrasjonsleiren.

Det samme grepet kan vi se i *Dagen vi drømte om*. Bildene og verbalteksten i bokas første del skildrer et institusjonsliv i det som kalles for «mottaket». Vi ser bilder av vaktposter, fellesdusjer, sovesaler og uniformerte barn og voksne. Maktforholdet mellom voksne og barn er klart asymmetrisk, der de voksne er tegnet proporsjonalt større og ikledd militærlignende antrekk. Det er først og fremst midtseksjonen (s. 37–82), når ungdommene forlater «mottaket» og går til «leiren» og deres møte med tannlegen der, som er tettpakket med visuelle og til dels verbale referanser til konsentrasjonsleirer. Selve betegnelsen «leiren» som anvendes gjentatte ganger (s. 34, 37, 52, 60, 78, 87) og brukes til å skille dette stedet fra «mottaket» som introduseres i begynnelsen, skaper verbalforbindelser til konsentrasjonsleirer. Den mest dominerende visuelle referansen er illustrasjonene av forlatte jernbaneskinner, som i den kulturelle hukommelsen fungerer synekdo-kisk for deportasjonene under andre ver-

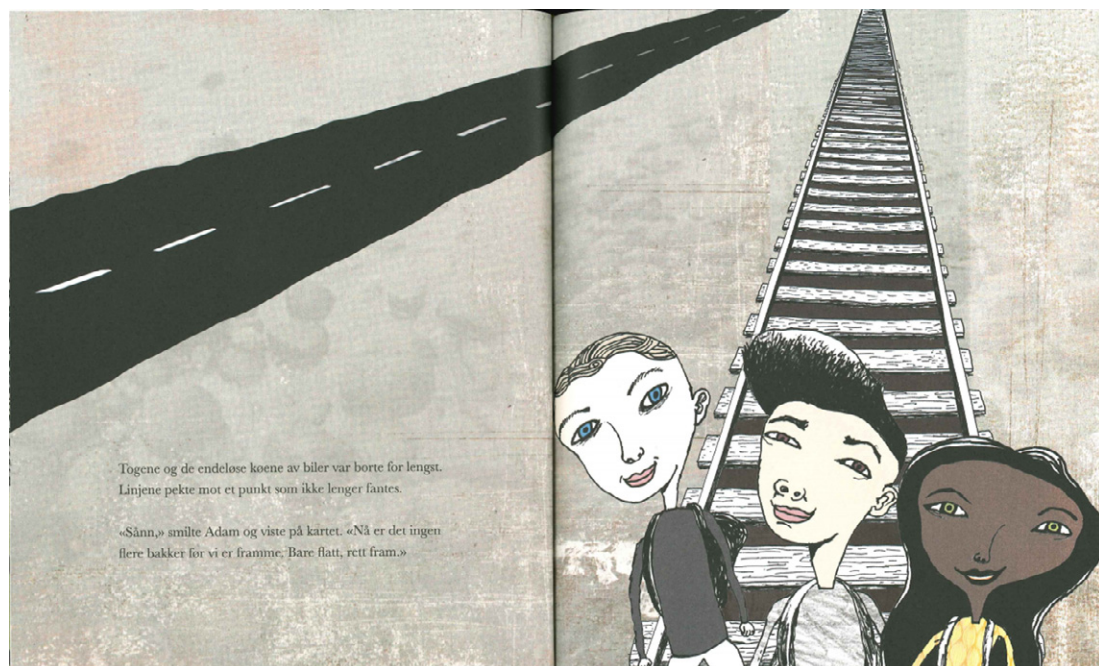


Fig. 2. Lillian Brøgger, *Dagen vi drømte om* (2013), s. 44. Gjengitt med illustratørens og forlaget Cappelen Damms tillatelse.

denskrig (se også fig. 2, 3 og 10). Disse er synlige på til sammen femten sider i midtseksjonen (s. 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 53, 75, 76, 77, 79). Også vanntårnet (f.eks. s. 44, 49, 82, jf. fig.10), som er fremstilt som et vaktårn, hører til det kulturelle repertoaret av bilder som knyttes til forbrytelsene på 1940-tallet. Forbindelsene til konsentrasjonsleirer forsterkes ytterligere gjennom gjentatte bilder av piggrådgerder, som vises både utenfor vanntårnet (s. 45, 49, 50, 51, 77) og rundt selve leiren (jf. fig. 2).

Samtidig er det en sterk ambivalens knyttet til stedet, og til å begynne med er det assosiasjonene til *asylmottak* som danner fortolkningsrammen. Boka ble utgitt i 2013, det året flyktningkrisen ble spesielt merk-

bar i Norge. Videre tituleres institusjonen i *Dagen vi drømte om* med «mottaket», og vi får opplysninger om at barna har flyktet dit. For eksempel skriver Lukas i begynnelsen på reisen: «Stiene gjennom skogen minnet meg om den sommeren jeg flyktet. Den gangen var jeg alene og fulgte bare sporene til dem som hadde gått foran» (Ersland & Brøgger 2013, s. 34). Samtidig forstyrres bildet av asylmottak umiddelbart etter at det er blitt introdusert. Det er uklart hvor barna kommer fra, og den visuelle fremstillingen av dem stemmer heller ikke overens med tradisjonelle forestillinger av asylsøkere (jf. også Vold 2015, s. 31). Når referansene til konsentrasjonsleirene begynner å dominere det visuelle uttrykket, skjer det en as-

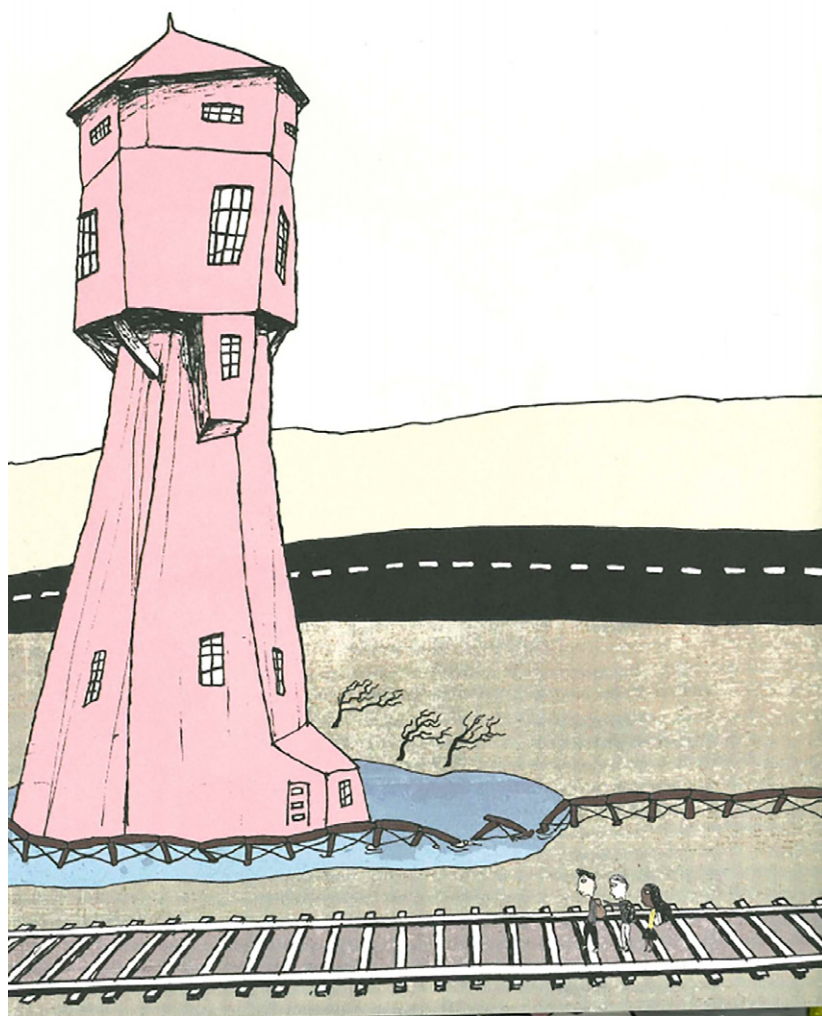


Fig. 3. Lillian Brøgger, *Dagen vi drømte om* (2013), s. 38 - 39. Gjengitt med illustratørens og forlaget Cappelen Damms tillatelse.

sosiativ forskyvning, og det blir vanskelig å fastholde asylmottaker som handlingens sted. Sammenstillingen mellom asylmottak og konsentrasjonsleirer skjer på enkelte oppslag også helt parallelt. For eksempel viser oppslaget på side 38–39 (fig. 2) en motorvei og togs Skinner som løper sammen mot horisonten: «Togene og de endeløse køene av biler var borte for lengst. Linjene pekte mot et punkt som ikke lenger fantes», leser vi.

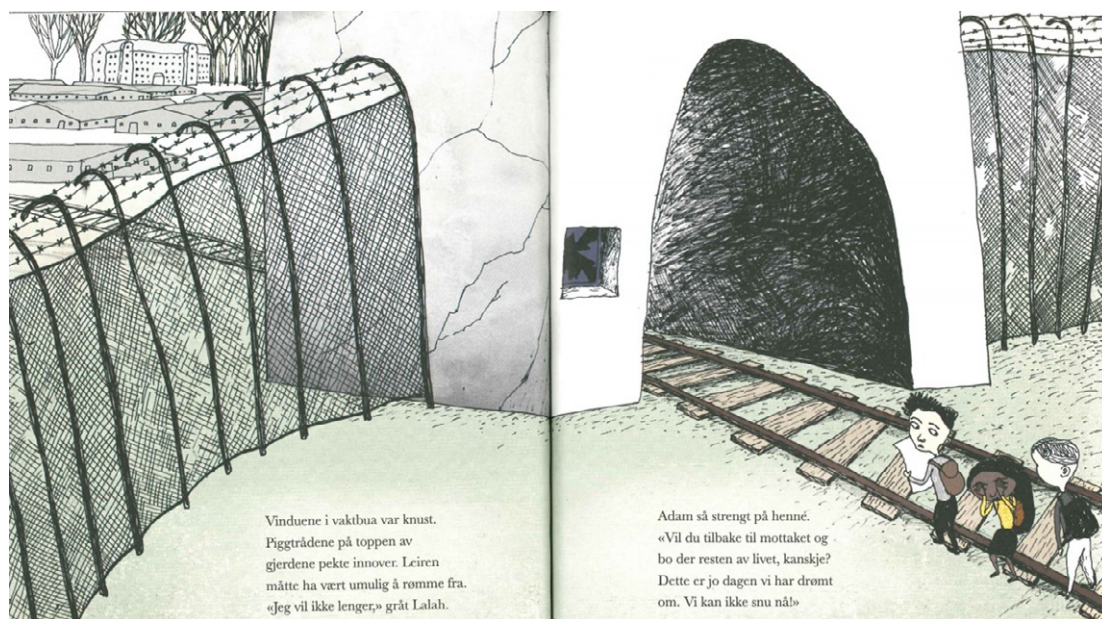
På venstre side av oppslaget kan man se en bilveg som er tegnet skrått fra midten på venstre side til toppen på høyre side. Det samme dobbeltmotivets finner vi også igjen på side 37 og 44. De to setningene skaper ambivalens. Hvilke biler og tog er det snakk om? Impliserer kommentaren om deres fravær at barna befinner seg i en postapokalyptisk verden? Eller kan man med utgangspunkt i henholdsvis flyktningkrisen og andre verdenskrig som fortolkningsramme forstå bilkøene som en del av flyktningstrømmen og togene som deportasjonsmiddel, begge tilhørende en avsluttet fortid?

I likhet med i *Lejren* fremstår altså også stedet i *Dagen vi drømte om* som alle steder og ingen steder. Og i likhet med *Lejren*

skapes det referanser til bestemte historiske tidspunkt samtidig som handlingen fremstår som tidløs. I begge tekster brukes således bilder fra ulike kontekster, som sirkulerer i kulturen og settes inn i nye sammenhenger. På denne måten plasseres de to fortellingene på samme tid i fortiden, nåtiden og fremtiden, og generaliserer dermed barn og ungdoms erfaringer.

Estetiske strategier: Metonymi/synekdoke og reproduksjon

Lejren og *Dagen vi drømte om* benytter ulike estetiske strategier. I *Lejren* er konsentrasjonsleirreferansene mest eksplisitte, de er til stede fra første stund, i tittelen, og fungerer som en gjennomgående visuell stedsmetamorfor. I *Dagen vi drømte om* kommer referansen først til syne i bokas midtparti. Også den måten som disse tekstene bruker metaforiske bilder, og således redistribuerer det sanselige på, er ulik. Mens Brøgger i *Dagen vi drømte om* arbeider med antydninger, så benytter Karrebæk i *Lejren* visuelle elementer som kan føres tilbake til helt spesifikke fotografier. Brøgger benytter *metonymi* som



Vinduene i vaktbua var knust.
Piggtrådene på toppen av
gjerdene pekte innover. Leiren
måtte ha vært umulig å rømme fra.
«Jeg vil ikke lenger,» gråt Lalah.

Adam så strengt på henne.
«Vil du tilbake til mottaket og
bo der resten av livet, kanskje?»
Dette er jo dagen vi har drømt
om. Vi kan ikke sne nå!»

Fig. 4. Lillian Brøgger, *Dagen vi drømte om* (2013), s. 53. Gjengitt med illustratørens og forlaget Cappelen Damms tillatelse.

estetisk strategi, Karrebæk *reproduserer* spesifikke forelegg. I begge tekstene viser den metaforiske bruken av bildene en strukturlikhet mellom nazistenes forbrytelser på den ene siden og barndom og behandlingen av enslige mindreårige asylsøkere på den andre. De utfordrer dermed hegemoniske forestillinger.

I *Dagen vi drømte om* etableres ikke forbindelsen til konsentrasjonsleirer gjennom direkte referanser, men ved at det skapes et assosiasjonsnett der en rekke bilder, deriblant av jernbaneskinner, fungerer metonymisk og synekdotisk til konsentrasjonsleirer. Bildene av jernbaneskinner og togdeportasjoner er en så dominerende del av den kollektive hukommelsen at de kan fungere som del for konsentrasjonsleirer som helhet. Det er likevel ikke det enkle bildet av togskinner som gir assosiasjoner til konsentrasjonsleirer, men sammensettingen av en rekke bilder av jernbaneskinner, piggrådgerder og vanntårn, slik vi har sett ovenfor. Når barna ankommer destinasjonen, får vi først et dobbeltsidig oppslag som viser leiren (fig. 4).

På venstre side er det tegnet et piggrådgerde, og bak dette ser vi en rekke brakker samt et større bygg. På høyre side vises inngangen langs togskinnene. Disse strekker seg over begge boksider og fører inn i leiren. I leiren møter ungdommene en sadistisk tannlege som skal utføre en absurd operasjon, det som tidligere er blitt kalt for den «siste sjekken» (fig. 5). Som påpekt, danner møtet med tannlegen selve klimakset i fortellingen, og med sin motstridende ikonotekst er hendelsene en tolkningsutfordring. Dale (2014) skriver i sin anmeldelse av romanen at «[k]oblinga mellom asylmottaket og tortur er vanskeleg å lese som ein gjevande parallell til vår verd [...] Scena verkar ha meir føre seg som eit horrorelement enn eit forsøk på samfunnskritikk». Dale har rett i at det er vanskelig å akseptere torturen vi leser om i romanen som en direkte referanse til behandlingen av asylsøkere i Norge. Samtidig kan nettopp det at legen er en tannlege, leses som en kritisk kommentar til den om-

stridte alderstesten gjennom tannundersøkelsen som enslige mindreårige asylsøkere i Norge utsettes for. Som vi har vært inne på, avløses assosiasjonene til mottak av assosiasjoner til konsentrasjonsleirer ved de klare parallellene til nazistenes perverse medisinske forsøk, i særdeleshet Josef Mengele, som mellom 1943 og 1945 gjennomførte grufulle eksperimenter også på barn.²



Fig. 5. Lillian Brøgger, *Dagen vi drømte om* (2013), s. 40-41. Gjengitt med illustratørens og forlaget Cappelen Damms tillatelse.

Sett i sammenheng med en lege som eksperimenterte med giftige væsker for å endre barns øyefarge, og som gjennomførte en rekke brutale forsøk med tvillinger (jf. Posner & Ware, 2000), fremstår den sadistiske tannlegen kanskje som et «horrorelement»,

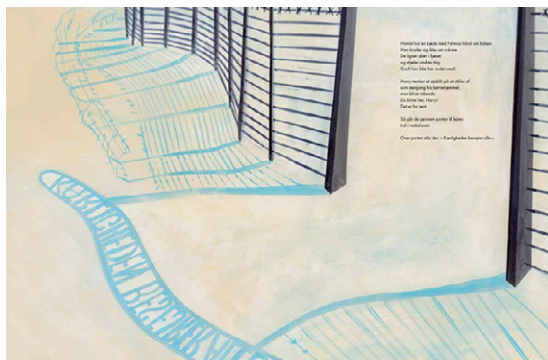


Fig. 6. Dorthe Karrebæk, *Lejren*, oppslag 5. Gjengitt med illustratørens og forlaget Rosinantes tillatelse.



Fig. 7. Inngangsport til Auschwitz, Wikipedia commons (lisens: CC-BY-SA 3.0)

men horrorelementet har et uhyggelig forelegg i den historiske virkeligheten.

Også i *Lejren* arbeides det med metonymier, men i tillegg kan vi se en rekke reproduksjoner av ikoniske bilder. Den tydeligste, og den som flest har pekt på, er fremstillingen av leirens inngangsparti. Her vises skyggen av et piggrådsgjerde og et skilt som med påskriften og den svingete utformingen refererer direkte til «Arbeit macht frei»-skiltet vi kjenner fra fotografier fra Auschwitz (jf. Henkel & Johansen, 2012, s. 153; Skyggebjerg, 2011, s. 254) (fig. 6 og fig. 7).

Som Henkel & Johansen påpeker, minner gjenstanden skyggen kastes fra, om et gymrekkverk (s. 153). Dermed trekkes det en konkret parallell mellom nazistenes konsentrasjonsleirer og dagens skolevesen og barneoppdragelse. Verbalteksten understreker koblingen til barndom og barneinstitusjo-

ner. Hamid bryr seg ikke om voksne, som han tenker bare stjeler, mens Harry tenker på den gangen han stakk av fra barnehjemmet. Innskriften på skiltet, som vises speilvendt, lyder «Kærligheden besejrer alle» (oppslag 5). Ved å reproducere dette ikoniske bildet, bearbeide det estetisk og sette det inn i en ny narrativ innramming, settes det i gang en semantisk lek som kjennetegner hele teksten. Skiltet er gjenkjennelig, men ikke identisk med det fra Auschwitz. Det er heller ikke identisk med seg selv, siden vi kun ser dets speilvendte skygge. Dermed foregår det flere meningsforskyvninger, og leseren blir tvunget til å reflektere over berøringspunktene mellom kjærlighet og nazistenes grusomheter. Hvilke undertrykkelsesmekanismer er felles for nazistenes behandling av deler av befolkningen og dagens oppdragelse i kjærlighetens navn? Parolen i Oskar Ks og Dorte

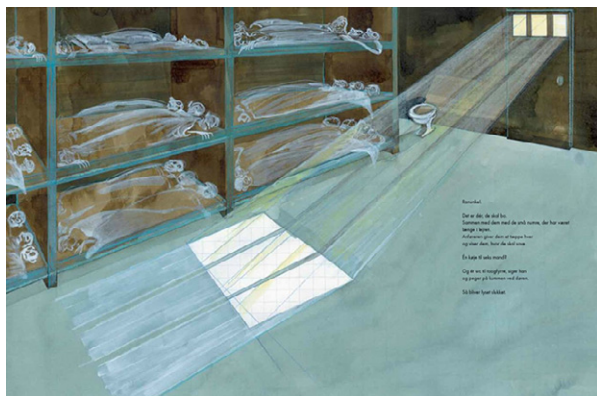


Fig. 8. Dorthe Karrebæk, *Lejren*, oppslag 11. Gjengitt med illustratørens og forlaget Rosinantes tillatelse.

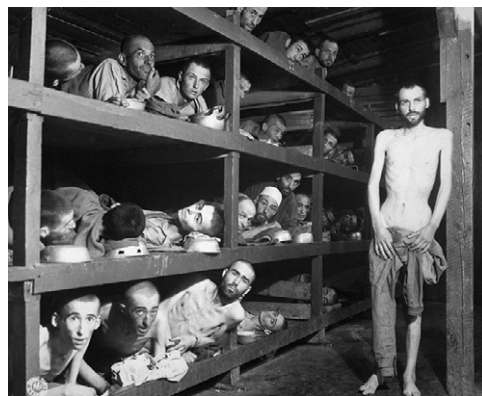


Fig. 9. Fanger fra Buchenwald, 1945. Bildet regnes som offentlig eiendom og er ikke beskyttet av copyright.

Karrebæks billedbok er en dobbel omformulering, både av innskriften som ledsaget nazistenes konsentrasjonsleirer og legitimerte deres funksjon som oppdragelsesanstalt, og av idiomet «Kjærligheten beseirer alt». Kynismen og ironien i nazistenes parole er tydelig; leirene hadde lite med frihet å gjøre. Den kan således ses på som en pervertering av en tysk arbeids-etos. Ved at arbeid erstattes med kjærlighet og frihet med avmakt, fremstilles barneoppdragelse og kjærlighet som undertrykkende mekanisme.

Sovesalen, med rekker av sengekøyer fylt med avmagrede kroppar, er en tilsvarende reproduksjon av et ikonisk bilde (fig. 8 og fig. 9).

I likhet med det forrige, er også dette fotografiet hentet fra *Wikipedia* for å vise ikonstatusen. Det viser fanger i konsentrasjonsleiren Buchenwald, fem dager etter frigjøringen. Også her fremstår Karrebæks kunstneriske fremstilling som både en parallell og en kontrast til forelegget. Referansen er tydelig; køyesenger som står tett i tett i et lukket rom fylt med mennesker. Likevel er det tydelige modifikasjoner. Fotografiet viser fanger etter frigjøringen, altså de overlevende, mens barna i Karrebæks bilde er i fangenskap. De er tegnet som spøkelsesaktige skjeletter. Den blasse og duse fargetonen gir bildet et makabert særpreg. Barna framstår som allerede døde. Her er det heller ingen interaksjon med betrakteren, slik vi ser i fotografiet, der fangene ser rett inn i kameraet og dermed etablerer en visuell kontakt med tilskueren. Bildets ubehag er et resultat av denne dob-

beltheten, likheter med forelegget og ulikheter med det.

Et tredje bilde som er av ikonisk karakter, og som kan være en direkte referanse til en film, er Tre-elleves (Terasas) selvmord (fig. 10 og fig. 11).

Bildet viser en kvinnekropp som henger i det som vi tidligere ble gjort oppmerksom på er et elektrisk strømgjerde (oppslag 17). Å løpe inn i strømgjerder var en av de mest utbredte selvmordsmetodene i konsentrasjonsleirene, som vist i Gillo Pontecorvos film *Kapo* (1960). I tillegg til at de utstrakte armene nesten former et kors og minner om en Kristus-figur, er bildet svært lik en filmscene fra *Kapo*. Denne vakte sterke reaksjoner og ble anklaget for å være uetisk ved å vektlegge den estetiske utformingen på bekostning av virkeligheten (jf. Saxton, 2008, s. 17). Kvinnens positur, hennes ansiktsuttrykk og den måten hun holder hånden på, gjør at hun fremstår nærmest som salig. Bildet blir vakkert. Det er et dobbelt etisk problem som står på spill her. For det første kritiseres scenen som usann ved at den forskjønner et selvmord. For det andre settes betrakteren i en voyeuristisk posisjon. Både filmskaperen og tilskueren opptrer dermed uetisk (ibid).

Reproduksjonen av dette bildet er rammet inn av fortellingen om tre-elleves selvmord, som strekker seg over tre oppslag, og danner en av de sterkeste fortellingene om et enkeltindivid i denne bildeboka. «De voksne henter Tre-elleve, den lange pike, som ingen ved, hvad hedder. Teresa. Hun husker det selv»

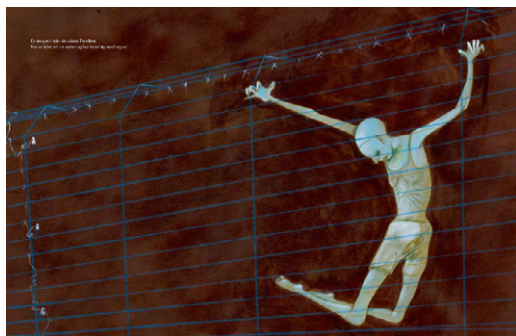


Fig. 10. Dorthe Karrebæk, *Lejren* (2011). Gjengitt med illustratørens og forlaget Rosinantes tillatelse.



Fig. 11. Fra Gillo Pontecorvo *Kapo* (1960), gjengitt i Saxton, s. 17.

(oppslag 20). Det første oppslaget viser Teresa tre ganger, som en mager sammensunket kvinnekropp i det som synekdotisk fremstiller en dusj, som skisse med noe som ligner en ballettdrakt og som dukkeaktig skisse med parykk på, som blir sminket. Både påpekingen av hennes nummer, at hun er den eneste som husker navnet sitt, og skissene understreker de voksnes ran av hennes identitet og deres fremmedgjøring av henne. På neste oppslag holder hun konsert. Når de voksne etter konserten legger en jakke rundt skuldrene hennes (oppslag 21), kan det antyde overgrep (jf. Henkel & Johansen, s. 154). Overgrepet ligger imidlertid også på et annet plan. Vi har tidligere hørt at musikken fungerte som hennes eneste frirom da hun gikk på kostskole: «På kostskolen var der en seng til hver på sovesalen. Og musiktimer. Hun hadede de andre timer. Lærernes blikke. Og skammen, når hun blev hørt. De andres fnisen. I musiktimerne tav de» (oppslag 13). Volden ligger altså like mye i at de voksne frarøver henne dette frirommet. Dette finner også sin klare parallell i utallige fortellinger fra overlevende, som har berettet om hvordan de ble tvunget til å spille musikk i leirene. Den undertrykte og torturerte tvinges til å uttrykke seg selv musikalsk vakkert for sine tyranner. Tereses selvmord blir dermed en måte å frigjøre seg fra sine undertrykkere på.

Avsluttende diskusjon

Begge bøkene setter sammen det sanselige på en ny og uvant måte. De synliggjør dermed andre sider ved virkeligheten. Nettopp ved at leserens forsøk på å fastsette handlingens sted og skape sammenheng og helhetlig mening blir forstyrret, oppstår muligheten for refleksjon. Det er her bøkens performativitet og politikk ligger. I forbindelse med en film nevner Rancièr i *The Future of the Image* at bilder er «relations between a whole and parts; between a visibility and a power of signification and affect associated with it; between expectations

and what happens to meet them» (s. 3). Bildene av grusomhetene i konsentrasjonsleirene hører til en spesifikk kontekst; de ble tatt i en helt spesifikk historisk situasjon. I ettertid er de blitt til synekdoter på den dehumaniseringen som nazismen sto for. Når slike bilder vises i nye sammenhenger, vil de bære med seg den betydningen og de assosiasjonene som de opprinnelig er knyttet til. Men den nye sammenhengen vil også bidra med nye effekter slik at det oppstår meningsforskyvning. De metaforiske bildene i *Lejren* og *Dagen vi drømte om* etablerer nye forbindelser mellom institusjonalisert barndom og konsentrasjonsleir, og fungerer således samfunnskritisk: en bevisstgjøring av skolens og andre barndomsinstitusjoners undertrykkende konsekvenser, i likhet med den dehumaniseringen som behandlingen av enslige mindreårige asylsøkere er et uttrykk for. Dette vekker to spørsmål: Hvor stor er meningsforskyvningene som finner sted, og er den metaforiske bruken av konsentrasjonsleirer etisk betenkelig?

Effekten av konsentrasjonsleirmetaforikken i disse to bøkene er, som vi har sett, stort sett den samme, men både den ideologisk/politiske agendaen og de estetiske strategiene er ulike. Av de to bøkene er det helt klart sammenstillingen mellom barndom og konsentrasjonsleirer i *Lejren* som er mest rystende. Som Hermansson (2014) viser i sin studie av voksen–barn-relasjoner i bildebøker, står denne fremstillingen i strid med senmoderne forestillinger om barndom. Det settes spørsmålstegn ved «[h]ela organiseringen av barndomen [...] i denna föga uppbyggliga och djupt systemkritiska skildring, där barnen snarare fråtas de kompetenser och den individualitet de inledningsvis har» (s. 32).

En tilsvarende tematisering og kritikk av barndommen som sådan finner vi ikke hos Brøgger og Ersland; her er det likhetene mellom andre verdenskrig og flyktningkrisen som utforskes. Denne koblingen er ikke like overraskende og rystende som barndomsallegorien i *Lejren*. Man kan snarere argumen-

tere for at den er en del av diskursen om flyktningkrisen. Flyktningkrisen blir stadig satt i sammenheng med andre verdenskrig. Flere holocaustmuseer over hele verden har laget utstillinger som setter de to hendelsene i sammenheng med hverandre. En rekke politikere og debattanter har påpekt at retorikken om flyktningkrisen minner om den måten jøder ble omtalt på i forkant av Holocaust (f.eks. Al Hussein, 2016 i *The Guardian*). Likeledes er de omstridte mottaks-sentrene i Australia blitt sammenlignet med konsentrasjonsleirer (Levin, 2017).

Der den metaforiske bildebruken i *Lejren* bryter med en dominerende diskurs, kan man lese bildebruken i *Dagen vi drømte om* som en del av en politisk argumentasjon for en mer human behandling av flyktninger. Denne måten å bruke bilder som knyttes til den visuelle forestillingen om Holocaust på, er imidlertid svært omdiskutert. I et hyppig sitert intervju i *The New York Times* problematiserer Holocaust-overlevende Elie Wiesel sammenligningen av Holocaust med andre folkemord: «they are stealing the Holocaust from us [...] we need to regain our sense of sacredness» (Hayman, 1980, s. 82). Selv om Wiesels utsagn er nesten tretti år gammelt, problematiseres bruken av Holocaust som metafor fortsatt, for eksempel i forbindelse med den Amerikanske borgerrettighetsbevegelsen, Israel–Palestina-konflikten, folkemord i Srebrenica og i Uganda (jf. Webman, 2017, s. 281). I en artikkel i *The Guardian* kritiserer kulturforsker Hila Shachar (2014) bruken av Holocaust som metafor i politiske debatter, deriblant migrasjonsdebatten: «It turns Holocaust victims and survivors into concepts, decontextualised imagery and generalizations, and erases their individuality as human beings».

Hovedinnvendingen mange har, er at Holocaust må få bevare sin status som enestående begivenhet. Dens grusomme hendelser kan ikke sammenlignes med andre politiske situasjoner eller generaliseres. Det er imidlertid nettopp en slik generalisering som gjøres i de to visuelle tekstene, som er

blitt drøftet her. Det etiske dilemmaet de aktualiserer, er i bunn og grunn knyttet til spørsmålet om representasjon. De fotografiene som ble tatt under frigjøringen, hører til det lille av dokumentasjon som finnes fra nazistenes forbrytelser. De tillater i utgangspunktet ikke noe meningsspill. Men gjennom den kunstneriske bearbeidningen og narrative konteksten blir de flertydige. Som representasjoner av konsentrasjonsleirer, som de også er, kan man stille spørsmål ved om sammenligningene er rimelige og den måten som leirene representeres på rent estetisk, er etisk akseptabel. Det er umiddelbart vanskelig å akseptere forbindelsen mellom barndom og masseutryddelse. Avstanden mellom kjærlighet, omsorg og oppdragelse på den ene siden og tortur, utsulting og masse mord på den andre virker for stor til å være rimelig. Ifversen kritiserer da også i sin anmeldelse av *Lejren* sammenligningen for å være for flat og unyansert (Ifversen, 2011). Det er lett å gi ham rett i kritikken. Samtidig er det nettopp denne rystende avstanden som gjør metaforen virkningsfull og fører til refleksjon. Den tvinger leseren til å ta stilling til hvorvidt hen aksepterer et slikt syn på barndom, og stimulerer således til en aktiv leserposisjon. Som påpekt, finnes det allerede en sterk kobling mellom konsentrasjonsleirer og flyktningkrisen som synliggjør visse strukturelikheter. Én av årsakene til at det betraktes som viktig å videreføre fortellinger om tilintetgjørelsesleirene, er at man skal kunne dra lærdom av historien. Den sakralisering av nazistenes forbrytelser som for eksempel Wiesel og Shachar ser ut til å forfekte, kan fungere kontraproduktivt. Også insisteringen på at nazistenes forbrytelser er en jødisk erfaring alene, er problematisk og har medført at andre menneskegruppers lidelse ble neglisjert. Generalisering og allmenngjøring kan således sies å være maktpåliggende for å synliggjøre nye forbrytelser overfor nye grupper.

Videre vil jeg argumentere for at den metaforiske bruken av konsentrasjonsleirer ikke bare virker inn på vår forståelse av barn-

dom og flyktningkrisen, men også kan bidra til å øke vår historiske bevissthet. Den samtidig vakre og heslige utformingen av reproduksjonene av de ikoniske bildene i *Lejren* står i kontrast til den råskapen som ligger i de nakne fotografiene som er deres forelegg. Det eksisterer et spenningsforhold mellom den avgrunnen som bildene viser, og den vakre estetiske bildeutformingen. Som Janet Evans (2015) påpeker, er bøkene til Karrebæk og Oskar K estetisk vakre og filosofiske tekster (s. 27). Det skjønnne gjør både at leseren holder ut og kan hvile blikket i bildene, og altså blir til en voyeur. I resepsjonen av *Kapo* ble denne voyeuristiske betrakterposisjonen betraktet som uetisk. Sett i lys av dagens visuelle offentlighet, der vi konstant eksponeres for bilder fra krig og katastrofer, kan vi spørre om vi ikke alle i større eller mindre grad er voyeurere. Det ligger i så vel bokas som fjernsynets og avismediets natur at man med velbehag kan sitte i sofaen med verdens elendighet i fanget. Bilder av tsunamier, jordskjelv og bombede hus betraktes med en blanding av fasinasjon og ubehag. Likevel eksisterer det hos de fleste en etisk refleks som hindrer den gjengse betrakteren i å granske reelle krigs- og katastrofefotografier, og heller får dem til å vende seg bort. Kunstverk som de to bøkene vi har analysert her, inviterer oss til å studere bildene mer inngående.

I *On Photography* hevder Sontag (1977) at fotografier mister sin sjokk-karakter etter gjentatt eksposisjon (s. 19). I *Regarding the Pain of Others* (2003) nyanserer hun dette standpunktet. Fotografier kan miste sin sjokk-karakter, skriver hun, men fotografiene kan også få sin opprinnelige effekt tilbake når de blir sett i nye sammenhenger. De er dessuten sentrale for den kollektive hukommelsen (s. 85). Jeg vil argumentere for at både sammenstillingen mellom barndom og konsentrasjonsleir samt sammenstillingen mellom det skjønnne og det grufulle i *Lejren* tilbakefører noe av den opprinnelige sjokk-karakteren til disse fotografiene. Den samme effekten er ikke fullt så utpreget i *Dagen vi drømte om*, men også der inviteres leseren og betrakteren til å hvile blikket i tekst og bilde. Dermed åpnes det for en positiv voyeurisme som får en til å tenke over barndommens institusjonalisering og den dehumaniserende behandlingen av flyktninger, samtidig som man husker konsentrasjonsleirene og deres ofre. På denne måten kan disse visuelle tekstene bidra til å holde den kulturelle hukommelsen om forbrytelsene som ble begått under andre verdenskrig ved like, men på en ny måte, samtidig som den retter oppmerksomheten mot samtidens overgrep.

Noter

- 1 Jeg oversetter *images* (samme term brukes på fransk og engelsk) med *artistiske bilder* for å tydeliggjøre et skille Ranciere trekker i essaysamlingen. Ikke hvert artistisk bilde trenger å være visuelt, og ikke alt som er visuelt, blir til et artistisk bilde: «There is visibility that does not amount to an image; there are images which consist wholly in words» (s. 7).
- 2 På grunn av opphavsrettigheter kan det her ikke legges ved bildedokumentasjon. Bilder er imidlertid tilgjengelig på internett, deriblant et kjent bilde av Mengele som utfører ett av tvillingseksperimentene sine.

Litteratur

- Adorno, T. W. (1949/1955). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Al Hussein, Z.R. (2016). "Hussein calls for world to reject populist bigots – in full." (Tale). Hentet fra *The Guardian* (6.9.2016). <https://www.theguardian.com/world/2016/sep/06/un-human-rights-high-commissioner-zeid-raad-al-husseins-speech-reject-populist-bigots-in-full>

- Benigni, R. & Braschi, N. (1997). *La vita e bella*. Italia: Miramax Films: Melampo Cinematografica.
- Bosmajian, H. (2002). *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust*. New York: Routledge.
- Dale, H. (2014). «Venteromsfrustrasjon no!» Hentet fra *Barnebokkritikk* (12.2. 2014). <http://www.barnebokkritikk.no/venteromsfrustrasjon-no/#.W5N4BOgzZPY>
- Dalgaard, O. & Karrebæk, D. (2011). *Lejren*. København: Høst & Søn & Co.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2016). «Visual representations of war in Polish and Scandinavian picturebooks : a metaphorical perspective.» *Problemy Wczesnej Edukacji/Issues in Early Education* 3, nr. 34, 118-131. Hentet fra [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3\(34\)/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3\(34\)-s118-131/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3\(34\)-s118-131.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3(34)/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3(34)-s118-131/Problemy_Wczesnej_Edukacji_Issues_in_Early_Education-r2016-t12-n3(34)-s118-131.pdf)
- Ersland, B.A. & Brøgger, L. (2013). *Dagen vi drømte om*. Oslo: Cappelen Damm.
- Evans, J. (2003). Picturebooks as strange, challenging and controversial texts. I Evans (red.). *Challenging and Controversial Picturebooks*. Creative and critical responses to visual texts. London: Routledge, s. 3-32.
- Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Hansen, R.S. (2011). Sublim ekskursjon til barndommens helvede. *Magasin om tegneserier*. Nummer 11.
- Henkel, A.Q. & Johansen, M.B. (2012) «En læsning af Lejren» i Henkel, A.Q. & Johansen, M. B. (red.) *Billedbøger. En grundbog*. Frederiksberg: Danskærerforeningens Forlag, s. 144-162.
- Hermansson, K. (2014). Inkompetenta vuxna och kempetenta barn. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 44 (2), s. 21-34.
- Ifversen, K. (2011). «Kz-lejr er en slap allegori for barndom». Hentet fra *Politiken* (8.2. 2011) <https://politiken.dk/kultur/boger/art5433233/Kz-lejr-er-en-slap-allegori-for-barndom>
- Jensen, M. I. (2014). «Bildebøger for de store». *Stavanger Aftenblad*. 1.4.2014, s. 22.
- Kertész, I. (2001). Who Owns Auschwitz. *The Yale Journal of Criticism*. 14 (1), s. 267-272.
- Kertzer, A. (2002). *My Mother's Voice: Children, Literature, and the Holocaust*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Kleist, R. (2012). *Der Boxer*. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Kokkola, L. (2003). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. New York: Routledge.
- Kuhn, R. (1982). *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*. Hannover: Brown University Press.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. Eureka Entertainment, Frankrike, 2007.
- Larsen, S. (2013). «Annerledes børnebok fortæller om livet som flygtning», hentet fra *Politiken* (28.12 2013) <https://politiken.dk/kultur/boger/art5491786/Anderledes-b%C3%B8rnebog-fort%C3%A6ller-om-livet-som-flygtning>.
- Lassen, M. (2011). *At skrive Holocaust. En introduction til vidnesbyrdlitteraturen*. København: Museum Susculanums Forlag.
- Levin, A. (2017). «Call them what they are: Australia's concentration camps.» Hentet fra *Right Now. Human Rights in Australia* (17.8. 2017) <http://rightnow.org.au/opinion-3/australias-concentration-camps/>.
- Posner, G.L. & Ware, J. (2000). *Mengele. The Complete Story*. New York: Cooper Square Press.
- Rancière, J. (2012). *Sannselighetens politikk*. Oslo: Cappelen's upopulære skrifter.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. London: Verso.
- Saxton, L. (2008). *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. London: Wallflower Press.

- Shachar, H. (2014). «Holocaust is not your metaphor to use in modern political debates». Hentet fra *The Guardian* (27.1 2014) <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jan/27/the-holocaust-is-not-your-metaphor-to-use-in-modern-political-debates>.
- Skyggebjerg, A.K. (2011). «Vidnesbyrdlitteratur for børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgreb i aktuelle danske børnebøger». I Markussen, B., Berseth, N. & Slettan, S. (red.), *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen. Festskrift til Rolf Romøren* (s. 247-256). Kristiansand: Portal.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. London: Penguin.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strus and Giroux.
- Spiegelman, A. (1984, 1986/2003). *The Complete Maus*. London: Penguin Books.
- Sønsthagen, K. (2014). «Brøgger illustrerer sublimt». Hentet fra *Berlingske* (7.3. 2014) <https://www.berlingske.dk/boganmeldelser/broegger-illustrerer-sublimt>
- Vold, T. (2015). «I krig, på flukt, på eventyr» (s. 20-37). I Lande, A.K. og Arneberg, S. (red.), *På flukt, på vent, på eventyr*. Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- Webman, E. (2017). «‘Stealing the Holocaust from the Jews?’ The Holocaust as Metaphor in Public Discourse». I McElligot, A. & Herf, J. (red.), *Antisemitism Before and Since the Holocaust*. Palgrave Macmillan.
- https://de.wikipedia.org/wiki/Konzentrationslager#/media/File:Buchenwald_Slave_Laborers_Liberation.jpg
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eingangstor_des_KZ_Auschwitz,_Arbeit_macht_frei_\(2007\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eingangstor_des_KZ_Auschwitz,_Arbeit_macht_frei_(2007).jpg) Wikimedia commons (lisens: CC-BY-SA 3.0).