

Filippa Christina Widahl

Framstilling av norsk Holocaust i moderne barne- og ungdomslitteratur

En litteraturvitenskapelig studie av to norske
barne- og ungdomsromaner

Masteroppgave i Norskdidaktikk
Veileder: Tatjana Kielland Samoilow
Juni 2021

Filippa Christina Widahl

Framstilling av norsk Holocaust i moderne barne- og ungdomslitteratur

En litteraturvitenskapelig studie av to norske barne-
og ungdomsromaner

Masteroppgave i Norskdidaktikk
Veileder: Tatjana Kielland Samoilow
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap
Institutt for lærerutdanning



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Tematikken for denne studien er litterær kvalitet i norsk barne- og ungdomslitteratur om det norske Holocaust. Med en litteraturvitenskaplig innfallsvinkel gjør studien rede for hvilke litterære konvensjoner og etiske problemstillinger holocaustlitteraturen for barn- og unge må forholde seg til, og viser hvordan kunnskap om disse aspektene kan gi norsklæreren en økt forståelse for sjangerens litterære kvalitet. De siste par tiårene har man sett et økt fokus på norsk Holocaust, og nye perspektiver har blitt løftet fram. Skolen har et ansvar om å bidra til denne nyfortolkningen, samtidig som norsklæreren har ansvar for at tekstene som brukes i klasserommet er av litterær kvalitet. Dermed må norsklæreren både ta hensyn til innhold og form, når han skal inkludere slike tekster i norskundervisningen. Samtidig er det knyttet et større moralsk ansvar til å forholde seg korrekt til historisk sannhet i holocaustlitteraturen. Det var dermed interessant å utføre en litterær analyse, med fokus på innhold, form, samt framstilling av historisk virkelighet av de to mest berømte norske barne- og ungdomsromanene om norsk Holocaust: *Over grensen* (2012) av Maja Lunde, og *Nærmere høst* (2012) av Marianne Kaurin.

Studiens teoretiske perspektiver er litterær kvalitet, og konvensjoner i barnelitteraturen og den historiske romanen for barn. Her blir særlig svenske Maria Nikolajevas forskning på barnelitteraturens form vektlagt og løftet fram. Når det kommer til etiske forpliktelser knyttet til framstilling av Holocaust, vil særlig finske Lydia Kokkolas forskning på Holocaust i barnelitteraturen spille en avgjørende rolle. Hun har undersøkt hva som ansees som etisk i forbindelse med slike framstillinger, og hvordan det kan være utfordrende i barnelitteraturen. Hennes synspunkter vil bli sett i samspill med Anna K. Skyggebjergs perspektiver på barnelitteratur om andre verdenskrig.

Hovedpoengene i studien er at et underliggjørende perspektiv kan være en fruktbar måte å nærme seg den historiske situasjonen, ettersom det både kan fungere som en etisk tilpasning til innholdet, og en tilpasning av den historiske virkeligheten for barnet. Det framgår også at intertekstualitet knyttet til framstillinger av Holocaust, både kan være en litterær styrke og svakhet, avhengig av hvordan disse utnyttes i teksten. Norsklæreren må også være bevisst de moralske forpliktelsene som er knyttet til framstilling av Holocaust, og hvordan tekstene forholder seg til disse.

English abstract

The theme for this thesis is literary quality in Norwegian children's literature about the Norwegian Holocaust. With a literary science approach the study explains which literary conventions and ethical issues the Holocaust literature for children must deal with, and shows how knowledge of these aspects can give the Norwegian teacher an increased understanding of the genre's literary quality. In the last two decades there has been an increased focus on the Norwegian Holocaust, and new perspectives have been raised. The school has a responsibility to contribute to this new interpretation, at the same time as the Norwegian teacher is responsible for ensuring that the texts used in the classroom are of literary quality. Thus, the Norwegian teacher must take into account both the content and form of the texts, when he is to include them in Norwegian teaching. At the same time, there is a greater moral responsibility to relate correctly to historical truth in Holocaust literature. It was therefore interesting to examine the content and form, as well as the presentation of historical reality in the two most famous Norwegian children and youth novels about the Norwegian Holocaust: *Over grensen* (2012) by Maja Lunde, and *Nærmere høst* (2012) by Marianne Kaurin.

The theoretical perspectives of the study are literary quality and conventions in children's literature and the historical novel for children. Here, the Swedish Maria Nikolajeva's view of the form of children's literature in particular is emphasized and highlighted. When it comes to ethical obligations in connection with the presentation of the Holocaust, Finnish Lydia Kokkola's work with the Holocaust in children's literature in particular will play a decisive role. She has investigated what is considered ethical in connection with such presentations and how it can be challenging in children's literature. Her views will be seen in conjunction with Anna K. Skyggebjerg's perspectives on children's literature on World War II.

Through a literary analysis of the two novels, the study concludes that an underlying perspective can be a fruitful way to approach the historical situation, as it can function both as an ethical adaptation to the content, and an adaptation of the historical reality for the child. It is also clear that intertextuality related to representations of the Holocaust can be both a literary strength and a weakness, depending on how these are utilized in the text. The Norwegian teacher must also be aware of the moral obligations associated with the presentation of the Holocaust, and how the texts relate to these.

Forord

Jeg vil rette et stort takk til min veileder Tatjana Kielland Samoilow. Dine tilbakemeldinger, og kloke ord har betydd utrolig mye. Jeg har virkelig følt at jeg har hatt din støtte hele veien, og kunne ikke vært mer takknemlig.

Takk til mamma, som har lyttet, lest, og heiet meg fram på samme måte som du alltid gjør.

Jeg må også rette et takk til Ida, som har hjulpet på avstand. Takk til Elisabeth, som alltid lytter. Takk til Elise, som jeg har kunnet delt tanker og frustrasjoner med.

Og mest av alt, takk til Håkon. Takk for at du har orket å bli med meg på opp- og nedturer, for at du har tatt deg av barn og hjem, og for at du har pushet meg sånn som bare du kan.

Trondheim, juni 2021

Filippa Christina Widahl

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	2
1.1. BAKGRUNN	2
1.2. HOLOCAUST I NORSK BARNLITTERATUR.....	3
1.3. HOLOCAUSTLITTERATURENS PLESS I NORSKFAGET	3
1.4. STUDIENS PROBLEMSTILLING OG EMPIRISKE GRUNNLAG	4
1.5. TIDLIGERE FORSKNING	5
2. TEORI	7
2.1. LITTERÆR KVALITET	7
2.2. LITTERÆR KVALITET I BARNLITTERATUREN	9
2.2. DEN HISTORISKE ROMANEN FOR BARN	13
2.3. STUDIENS METODISKE TILNÆRMING	15
3. ANALYSE AV OVER GRENSEN OG NÆRMERE HØST	17
3.1. <i>OVER GRENSEN</i> AV MAJA LUNDE	17
3.1.1. <i>Presentasjon av Over grensen</i>	17
3.1.2. <i>Fortellerinstansen i Over grensen</i>	17
3.1.4. <i>Over grensen som historisk-realistisk roman</i>	20
3.1.5. <i>Det barnlige universet i Over grensen</i>	23
3.1.6. <i>Den språklige stilen i Over grensen</i>	28
3.2. <i>NÆRMERE HØST</i> AV MARIANNE KAURIN	30
3.2.1. <i>Presentasjon av Nærmere høst</i>	30
3.2.2. <i>Analyse av Nærmere høst</i>	31
3.2.3. <i>Fortellerinstansen i Nærmere høst</i>	31
3.2.4. <i>Nærmere høst som historisk-realistisk roman</i>	34
3.2.5. <i>Ungdomsperspektivet i Nærmere høst</i>	39
3.2.6. <i>Den språklige stilen i Nærmere høst</i>	43
3.3. OPPSUMMERING AV ANALYSE.....	45
4. HVILKE KONSEKVENSER FÅR FUNNENE I DEN LITTERÆRE ANALYSEN FOR NORSKLÆREREN?	47
4.1. FRAMSTILLING AV EN HISTORISK VIRKELIGHET	47
4.2. HVORDAN ROMANENE TILPASSER DEN HISTORISKE VIRKELIGHETEN TIL BARNET	50
4.3. ETISKE PROBLEMSTILLINGER KNYTTET TIL FIKSJON OG HOLOCAUST	52
4.4. NORSKLÆRERENS ANSVAR.....	54
5. STUDIENS HOVEDPOENG OG VEIEN VIDERE	55
REFERANSER	56

1. Innledning

1.1. Bakgrunn

I tiårene som fulgte etter andre verdenskrig var skildringene av okkupasjonstiden i Norge preget av historier om motstandsmenn, og «de gode» nordmennene. Antisemittiske holdninger ble derfor i stor grad knyttet til et nazistisk anliggende (Kristensen, 2014, s. 108). Forfatter Mirjam Kristensen skriver i artikkelen *Holocaust i norsk litteratur* at litteraturen om Holocaust i Norge er «stort sett av faglig art; dokumentarer, sakprosa, men også biografier, lokalhistoriske verk og personlige vitnesbyrd fra noen få overlevende [...] Den store norske historien om det norske holocaust har på mange måter uteblitt» (2014, s. 108).

Selv om det norske Holocaust har vært underbelyst, ser man at det har foregått en nyfortolkning de siste tiårene. I løpet av 2000-tallet har interessen for norsk Holocaust, og holocaustlitteratur, vært stadig økende, og i skrivene stund er debatten om framstilling av den historiske situasjonen mer relevant enn noen gang. Man ser spesielt at det har kommet flere bøker om den vanskelige historien om de norske jødene, og nordmennenes rolle i jødeforfølgelsen har blitt problematisert. Her har Marte Michelet vært en foregangsperson. Hun har gitt ut bøkene *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust* (2014) og *Hva visste hjemmefronten* (2018), og begge utgivelsene har skapt debatt i samfunnet. I bøkene presenteres et jødisk perspektiv på den historiske situasjonen, samtidig som Michelet viser hvordan nordmenn gjorde det norske Holocaust mulig. Mange har hyllet utgivelsene, blant annet fordi de har ført til et fokus på hvordan de etnisk norske jødene er representert i norske skolebøker (Kristiansen, 2014, s. 115). Samtidig har bøkene møtt mye kritikk i media, og har dessuten blitt kritisk gjennomgått i boka *Rapport frå ein gjennomgang av Hva visste hjemmefronten?* (2020) av Elise B. Berggren, Bjarte Bruland og Mats Tangestuen. Likevel er det ikke noen tvil om at Michelets utgivelser har bidratt til å endre vår forståelse av norsk Holocaust, og er én av årsakene til at vi i dag ser en nyfortolkning av den historiske situasjonen.

I forbindelse med denne debatten har man også rettet fokus mot HL-senteret (Holocaustsenteret i Norge, som ble opprettet i 2001), og i en artikkel i *Morgenbladet* i desember 2020 ble det rettet kritikk mot senteret for å «fokusere mer på generelle trekk ved okkupasjonstiden av Norge enn på de norske jødernes skjebne» (jf. Kleivan, 2021). Nylig publiserte senteret sin nye plan for forskning for 2021-2024, og der understreker de at de overordnede linjene for deres framtidige forskning vil være «Holocaust og andre folkemord, antisemittisme, brudd på menneskerettighetene og minoriteters og spesielt livssynsminoriteters vilkår» (HL-senteret, 2021). Man ser altså at økt fokus på Holocaust i Norge har ført til en nyfortolkning og ny forskning, som fører til at vi får andre perspektiver på den historiske situasjonen. Som Kristiansen skriver vil kritikken mot nordmennene og de norske myndighetene fortsette å komme; «[b]ilde av hvem som var hvem under andre verdenskrig, hvem som var helter og hvem som var skurker, må nødvendigvis nyanseres og dette skjer nå i litteraturen» (2014, s. 114). Den store historien om det norske Holocaust skrives her og nå, noe som fører til en ny og annerledes forståelse av den historiske situasjonen, noe som også får følger for holocaustlitteraturen. I denne studien skal jeg se nærmere på hvilke konsekvenser dette får for norsklæreren, når hun skal velge ut litteratur om norsk Holocaust.

1.2. Holocaust i norsk barnelitteratur

I denne studien skal jeg undersøke norske holocaustromaner for barn. I norsk sammenheng er dette en ung sjanger, og de første utgivelsene av litteratur for barn om jødeforfølgelse kom først på 2010-tallet (Birkeland, Risa & Vold, 2018a, s. 470-471). Årsaken til at man ikke har sett ett behov av dette tidligere, kan knyttes til at vi i Norge har en ganske liten jødisk befolkning, sammenlignet med mange andre europeiske land. Videre var det svært få nordmenn som overlevde Holocaust, og derfor har utgivelsene om den historiske hendelsen vært begrenset, selv i allmennlitteraturen (Kristensen, 2014). Når man nå ser en endring og et økt fokus på hvordan man forstår norsk Holocaust, er det imidlertid naturlig at dette også kommer til uttrykk i både allmennlitteraturen og barnelitteraturen.

I 2012 kom det ut to historiske romaner om Holocaust, som begge har lagt handlingen til året 1942: *Nærmere høst* av Marianne Kaurin og *Over grensen* av Maja Lunde. Begge romanene handler om behandling av jødene og jødedeportasjon. Kaurins roman er skrevet for ungdom, og tar for seg hverdagslivet til og deportasjonen av de norske jødene. *Over grensen* er skrevet for en litt yngre målgruppe, og handler om to søskenpar som flykter fra nazipolitiet. Et annet skjønnlitterært verk som omhandler norsk Holocaust er tegneserieromanen *26. november – fire fortellinger fra det norske Holocaust* (2010) av Mikael Holmberg, som framstiller perspektivene til fire norske jøder. Til tross for at romanen er skjønnlitterær, baserer den seg på intervjuer med Holocaust-overlevende (ark.no). I bokserien *Adolf og banden* (2013-2015) av Tor Edvin Dahl møter man blant annet jødiske Adolf, som i seriens siste bok blir deportert til Tyskland (jf. Birkeland, m.fl., 2018a, s. 472). Per 2021 er dette imidlertid de eneste skjønnlitterære tekstene for barn og unge, som eksplisitt omhandler norsk Holocaust.¹ Disse utgivelsene kan sees som et resultat av en økt interesse for jødeforfølgelsen i Norge, og framstiller et nytt perspektiv på Holocaust, «alt er ikkje lenger bare svart-kvitt i eit helteperspektiv (Birkeland, m. fl., 2018a, s. 471). Dette henger sammen med en rådende utvikling i samfunnet – det norske Holocaust skrives på nytt.

1.3. Holocaustlitteraturens plass i norskfaget

Selv om nye perspektiver nå blir løftet fram i samfunnsdebatten, kan man argumentere for at Holocaust lenge har hatt en selvskreven plass i den norske skolen. Dette ble tydelig i 2018, da Holocaust ikke ble eksplisitt nevnt i skissene til den nye læreplanen, *Fagfornyelsen* (Espevik, 2019). Reaksjonene som fulgte var sterke, og høringsutvalget snudde. I dag understrekes temaets relevans i grunnskolen, da Holocaust er den eneste historiske situasjonen som nevnes eksplisitt i kompetansemålene for samfunnsfag etter tiende trinn i *Fagfornyelsen* (Utdanningsdirektoratet, 2020). Det er imidlertid ikke bare i samfunnsfaget Holocaust er relevant. Man kan også argumentere for at skjønnlitterært arbeid med holocaustlitteratur er en viktig del av norskfaget, og skjønnlitterære framstillinger av andre verdenskrig har lenge spilt en viktig rolle i norskundervisningen (eks. *Anne Franks dagbok* (1947) og *Gutten i den stripete pysjamasen*(2006)). Å lese

¹ Ifølge Trondheim Folkebibliotek er dette de eneste skjønnlitterære utgivelsene om norsk Holocaust i barnelitteraturen, per 2021. På HL-senteret finner man dessuten ei liste over «Bøker om Holocaust for skoleelever». Denne listen bekrefter påstanden, da de fleste utgivelser om norsk Holocaust er litteratur basert på fakta og biografier: <https://www.hlsenteret.no/undervisning/materiell/boker-om-holocaust-for-skoleelever.html>

skjønnlitteratur i norskfaget handler på den ene siden om å få nye perspektiver, å erfare andres livssituasjoner og utvide sin litterære sans. Samtidig handler det også om å plassere seg selv i en større kontekst, og se de lange linjene. Videre skal lesing av skjønnlitteratur «gi elevene mulighet til å reflektere over sentrale verdier og moralske spørsmål og bidra til at de får respekt for menneskeverdet og naturen» (Utdanningsdirektoratet.no). Gjennom å lese historiske romaner om andre verdenskrig og Holocaust, lærer vi ikke bare om den historiske situasjonen, men vi forstår også hvorfor samfunnet vårt er slik det er i dag. Når man i tillegg blir introdusert for subjektive erfaringer av den historiske hendelsen, tilbys også muligheten til å leve seg inn i andre menneskers skjebner. Slike perspektiver kan kobles til de nye kompetansemålene etter tiende årstrinn, som; «sammenligne og tolke romaner, noveller, lyrikk og andre tekster ut fra historisk kontekst og egen samtid» og «utforske og reflektere over hvordan tekster framstiller unges livssituasjon» (Utdanningsdirektoratet, 2021).

Når man inkluderer slike tekster i norskfaget er det imidlertid viktig med norskfaglig forankring. Dermed kan ikke arbeidet med holocaustlitteratur bare fokusere på de historiske aspektene, altså deres innhold, det er også viktig at man undersøker tekstenes form. De tekstene norsklæreren tar med seg i klasserommet bør altså ha noe mer ved seg, enn at de tar for seg Holocaust. Birkeland, Mjør og Teigland skriver at; «[s]om [...] grunnskolelærer har ein et ansvar å velje bøker på vegne av barn. Ansvaret medfører også ansvar for kvalitet (2018b, s. 43). De skjønnlitterære tekstene bør derfor kunne tilby elevene litterære erfaringer og være av litterær kvalitet. Når man som norsklærer skal velge ut litteratur for barn og unge om norsk Holocaust må man derfor *både* vurdere tekstenes innhold og tekstens form. På den måten kan man sikre at romanene både kan fortelle noe om den historiske virkeligheten, samtidig som de innehar en viss litterær kvalitet. Når det dessuten i dag skapes en ny forståelse av nordmenneskets rolle under andre verdenskrig, og nye perspektiver inkluderes i skjønnlitteraturen, kan man argumentere for det er viktig at man i skolen bidrar til en slik refortolkning, ved å inkludere tekster som tematiserer dette. Norsklæreren har dermed et ansvar for å velge ut tekster som gjennom framstillingen av historisk virkelighet, tilbyr nye perspektiver på norsk Holocaust.

1.4. Studiens problemstilling og empiriske grunnlag

Som jeg har vist ovenfor skapes det en ny forståelse for norsk Holocaust i samfunnet i dag, til tross for at det er over 75 år siden andre verdenskrig tok slutt. Denne nyfortolkninga ser man også innenfor allmennlitteraturen, og i skjønnlitteraturen for barn og unge. Det er likevel ikke et stort utvalg av norsk barne- og ungdomslitteratur om norsk Holocaust, og de to romanene som kom ut i 2012: *Over grensen* og *Nærmere høst*, er stadig de mest berømte og omtalte, og derfor er disse studiens empiriske grunnlag. Når man som norsklærer skal inkludere slike tekster i klasserommet, argumenterte jeg for at man må ta hensyn til både innhold og form, samt hvordan de framstiller en historisk virkelighet. I denne studien ønsker jeg derfor å ta utgangspunkt i følgende problemstilling:

Hvor godt står seg de to mest berømte holocaustromanene for barn i norsk litteratur i en litterær analyse, der jeg vektlegger både form, innhold og framstilling av den historiske virkeligheten?

Gjennom å utføre en litterær analyse av de to romanene, skal jeg se hvordan disse tre aspektene ved tekstene fungerer i samspill, for så undersøke hva konsekvensene av mine funn kan ha for meg som norsklærer.

Både *Over grensen* og *Nærmere høst* tematiserer jødeforfølgelse og deportasjon av jøder, men på svært ulikt vis. I *Over grensen* presenteres hendelsene gjennom jeg-fortelleren, Gerda, ei etnisk norsk jente på ti år, som har liten innsikt i jødernes situasjon. Av en tilfeldighet møter hun og broren Otto, et jødisk søskenpar, som er på flukt fra nazistene. Gerda og Otto ønsker å hjelpe søskenparet, og blir dermed del av en farlig flukt mot svenskegrensa. I *Nærmere høst* møter man familien Stern som er jøder, og gjennom synsvinkelen til to av barna og faren, får man innsikt i hvordan situasjonen for jødene var høsten 1942. Man får også ta del i synsvinkelen til nabogutten deres, som er medlem av motstandsbevegelsen, og ønsker å hjelpe familien. I etasjen ovenfor bor drosjesjåføren Odd, som er familiefar. Gjennom hans synsvinkel får man oppleve hvordan han ufrivillig blir en del av deportasjonen av de norske jødene. De fem synsvinklene tilbyr dermed ulike perspektiver på den historiske situasjonen. *Over grensen* og *Nærmere høst* har noe ulike målgrupper, som preger framstillingen i romanene på forskjellige måter. Dette er noe jeg kommer til å ta hensyn til, der det er nødvendig.

1.5. Tidligere forskning

Som en følge av få norske utgivelser av holocaustlitteratur for barn, har forskningsfeltet vært lite i Norge. I en nordisk sammenheng har den danske professoren Anna Karlskov Skyggebjerg forsket på barnelitteratur om andre verdenskrig. Hun har skrevet en rekke artikler og bøker om den historiske romanen for barn, med et spesielt fokus på barn og krig som; *Historieformidling og fiktion: Contradictio in adjecto* (2015), *Anden Verdenskrig fortalt for børn og unge. Historiefortolkninger i nyere dansk børnelitteratur* (2014) og *Den historiske romanen for børn. Teori, utvikling og analyse* (2008). I Danmark har det mellom 1945 og 2015 blitt utgitt mer enn 160 litterære verk, som handler om andre verdenskrig. Skyggebjerg peker på at den danske barnelitteraturen tradisjonelt har formidlet en grunnfortelling, om et lite land som blir utsatt for overgrep i form av okkupasjon, men som kjemper imot og klarer å beseire stormakten (2015, s. 7). En slik ensidig synsvinkel har, ifølge Skyggebjerg, ført til en framstilling av danskene som utelukkende gode og rettferdige (2015, s. 7). Men tradisjonen er i endring. I likhet med tendensene i Norge, har det i nyere tid blitt rettet søkelys mot andre verdenskrig i Danmark. Dette har ført til en «erindringsskultur», som både gir utslag i samfunnet generelt, men også i skolens historieundervisning, dokumentarskildringer og fiksjonsframstillinger (Skyggebjerg, 2015, s. 6). I likhet med i Norge, ser man derfor at nye perspektiver om andre verdenskrig har blitt inkludert i barnelitteraturen, noe som kan skape en ny forståelse for den historiske situasjonen.

Den finske professoren Lydia Kokkola har forsket på etiske problemstillinger knyttet til framstilling av Holocaust i barnelitteraturen. I boka *Representing the Holocaust in Children's Literature* (2013) skriver hun at det å skrive om Holocaust er forbundet med enda større moralske forpliktelser enn annen historisk fiksjon. Dette er blant annet fordi «Holocaust has been subject to very specific attacks in the form of Holocaust denial [...] This means that authors writing about Holocaust have greater responsibilities concerning the representation of Holocaust as having taken place» (2013, s. 2). Hun mener derfor det er viktig at man som lærer inkluderer både fakta og fiksjon om Holocaust i

undervisningen (2013, s. 3). Kokkola mener likevel at det å skrive om Holocaust for barn er knyttet til noen utfordringer:

Thus the Holocaust literature for young people attempts to weave together a variety of different textual traditions – for writing generally, for writing specifically about the Holocaust, for writing for young readers, and for portraying human lives – which do not always sit comfortably together. Indeed the expectations or demands of these various fields cause such tension that, in responding to one set of requirements, a text may fail to meet the challenges of another (Kokkola, 2013, s. 9).

De ulike litterære konvensjonene som holocaustlitteratur må ta hensyn til, gjør det utfordrende, både etisk og estetisk, å skrive om den historiske hendelsen for barn. Dette gjør det også utfordrende å vurdere holocaustlitteratur, ettersom det er så mange ulike aspekter å ta hensyn til. Kokkola mener likevel at det er viktig at man ikke etterlater framtidige generasjoner med tomme bøker, og at fiksjon om Holocaust derfor er nødvendig (2013, s. 16). Dette er i strid med andre perspektiver på holocaustlitteratur. Enkelte mener at stillhet er den eneste høvelige responsen på Holocaust, mens andre mener at litteraturen om den historiske situasjonen kun bør baseres på fakta (jf. Kokkola, 2013, s. 16).

Kokkola referer til tre prinsipper for å skrive om Holocaust, som er utarbeidet av skribenten og holocaustforskeren Terrence Des Pres: Holocaust skal beskrives som en total og unik hendelse, ulik all annen historie, holocaustlitteratur skal videre være tro mot historiske fakta, og bør ikke manipuleres, selv ikke med kunstneriske virkemidler. Framstilling av Holocaust skal dessuten ha en respektfull tilnærming, som hedrer de som mistet livet (referert av Kokkola, 2013, s. 11). I tillegg til disse tre prinsippene mener Kokkola selv at holocaustlitteratur bør gjøre at vi aldri glemmer den historiske situasjonen, og virke som en motvekt til fascistiske ideologier (2013, s. 11). Kokkolas forskning understreker dermed det etiske ansvaret som ligger i fiksjonalisering av Holocaust.

I norsk sammenheng er masteroppgaven til Linda Merethe Norland, *2. verdenskrig i norsk barne- og ungdomslitteratur. En studie av tre barne- og ungdomsromaner på 2000-tallet* (2016), én av få studier på nyere norsk barne- og ungdomslitteratur om andre verdenskrig. Norland peker også på en nyfortolkning av norsk Holocaust, og undersøker med utgangspunkt i dette hvordan denne fortolkningen kommer til uttrykk i *Nærmere høst*, *Over grensen* og *Dei et ikkje sjokoladepålegg i krigen* (2014) av Ingunn Røyset. Studien baseres på barnelitteraturteori, samt teori om den historiske romanen for barn, og med dette som bakteppe analyserer Norland romanenes miljø og tid, de grusomme handlingene, hvilken virkning paratekstene har, hvordan spenningsoppbyggingen i romanene er, samt persongalleri og fortellerposisjon. Norland studie viser at historiene skaper paralleller mellom nåtid og fortid, noe som forankrer historiens relevans (2016, s. 97). Norland konkluderer med at, gjennom å lese historiske romaner får barna en forståelse for fortiden, og hvordan noe som Holocaust kan ha skjedd. Samtidig kan de også forstå tendenser i vår egen samtid, som er knyttet til flyktningproblematikk, terrorisme og rasisme (Norland, 2016, s. 98).

2. Teori

I det følgende skal jeg gjøre rede for det teoretiske grunnlaget for studien min. De teoriene og perspektivene jeg trekker fram her, skal fungere som redskaper når jeg så skal undersøke hvordan *Over grensen* og *Nærmere høst* står seg i en litterær analyse, der jeg undersøker romanenes form, innhold og hvordan de forholder seg til den historiske virkeligheten.

2.1. Litterær kvalitet

Store Norske Leksikon definerer begrepet kvalitet som: «tings måte å være på, tingens beskaffenhet [...] I handel betegnes ofte en vares kvalitet som prima, sekunda og så videre etter vedtatte normer for vedkommende vare» (2018). Definisjonen indikerer at kvalitet handler om et objekts egenskaper og at disse kan måles ut ifra gitte målestokker. Det som imidlertid er spesielt med *estetisk* kvalitet, som jeg skal undersøke i denne studien, er at man ikke kan fastsette en gitt standard på forhånd. Hvert kunstnerisk verk er enestående og kan dermed ikke erstattes av noe annet. Derfor kan slike målestokker være vanskelige å definere når det kommer til estetisk kvalitet (Eliassen, 2016, s. 10). I *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (2016) gjør professor i litteraturvitenskap Knut Ove Eliassen et forsøk på å definere termen, og følgende utdrag er hentet fra boka:

[k]valitet betegner en relasjon, en bestemt form for verdi som settes med henblikk på et sett med impliserte eller eksplisitt artikulerte målestokker. Egenskapen kvalitet blir først synlig i forhold til de kontekster og finaliteter en bestemt frambringelse, estetisk eller ikke, er etablert med henblikk på (2016, s. 11).

Eliassen peker på at kvalitet alltid må forstås ut ifra den konteksten den blir vurdert ut ifra, og hva det er som vurderes. Målestokken man tar utgangspunkt i kan være bestemt på forhånd, eller bli til mens man vurderer. Samtidig peker han på at kvalitet aldri er en bestemt egenskap ved objektet, men noe som kan bestemmes med utgangspunkt i det man måler ut ifra. «Det som måles, måles alltid i relasjon til noe annet; det vil si at det forutsetter sammenligning av forskjellige objekter» (Eliassen, 2016, s. 9). Vurdering kan dermed ikke oppstå i et vakuum, men må alltid ta hensyn til hvordan lignende objekter blir eller har blitt vurdert. Når jeg i denne studien skal analysere to litterære verk skrevne for barn og ungdom, som handler om en historisk situasjon, må disse sees i relasjon til de litterære sfærene og sjangerne de tilhører, og de konvensjonene som rår innenfor disse. Samtidig skriver Eliassen at kvalitet vil være lettere å peke på når objektet står i relasjon til noe annet. I min analyse av *Over grensen* og *Nærmere høst*, vil det derfor kunne være fruktbart med et sammenlignende perspektiv.

Når jeg i denne studien skal svare på hvor godt *Over grensen* og *Nærmere høst* står seg i en litterær analyse, der man både undersøker innhold, form og historisk virkelighet, vil det å skape en forståelse for litterær kvalitet innenfor litteraturfeltet være hensiktsmessig. Ordet kvalitet har i de siste par tiår «stått sentralt i det offentlige ordskiftet om kunst, kultur, og – kanskje i særlig grad – litteratur» (Eliassen, 2016, s. 11). Eliassen hevder at én årsak til at slike kvalitetsdebatter i stor grad oppstår innenfor det litterære feltet handler om at man ikke trenger en formell kompetanse for å uttale

seg om litterær kvalitet, og at terskelen for å uttale seg dermed blir lavere (2016, s. 11). Man ser blant annet en hyppig forekomst av blogger som vurderer litterære verk i sosiale media, men minst like relevant er det hvordan skolen ofte legger til rette for at elevene skal kvalitetsvurdere, og skrive anmeldelser av skjønnlitterære tekster og filmer. En slik vurderingspraksis ligger dessuten til grunn for hvordan Bokslukerprisen og U-prisen utkårer sine vinnere — her er det elevene som utarbeider vurderingskriterier og stemmer fram en vinner (jf. Bokslukerprisen.no & Uprisen.no). Men hvordan kan man forstå termen litterær kvalitet? I likhet med kvalitetstermen generelt, er begrepet flytende. Professor i allmenn litteraturvitenskap, Erik Bjerk Hagen, peker likevel på at det finnes noen kriterier som kan spores tilbake til romantikken; «[b]lant de viktigste kvalitetskriteriene som ble definert og redefinert den gang, finner vi originalitet, kompleksitet, oppriktighet, følsomhet, intensitet, virkelighetsskapende evne, moralsk alvor, kognitiv dybde og fremmedhet» (2004, s. 39). Hagen mener at det man i dag anser som god litteratur ofte vil inneha slike kvaliteter. Likevel peker han på at det gjennom tidene har vært stor uenighet om hvordan slike kriterier skal brukes (Hagen, 2004, s. 39).

I Norge har man ofte sett til Per Thomas Andersens kriterier for litterær kvalitet, når man samtaler om hva begrepet handler om (jf. Ellefsen, 2016, s. 89). Kriteriene kommer fra artikkelen «Kritikk og kriterier», som sto på trykk i tidsskriftet *Vinduet* i 1987. Andersen deler inn kriteriene i ulike kategorier: moralsk/politisk kriterium, som sier noe om verkets holdning eller verdier, kognitivt kriterium, som handler om verkets kunnskapstilfang, genetisk kriterium handler om de aspektene utenfor fiksjonsteksten, som den forholder seg til, samt estetiske kriterium, som er de litterære eller tekstlige kriterier — disse deler han igjen deler inn i kompleksitet, integritet og intensitet (s. 18-22). Ved å sette opp tydelige skillelinjer mener Andersen at kan man holde de ulike kategoriene fra hverandre, som skal gjøre det lettere å vurdere litteraturens kvalitet. Dette innebærer eksempelvis at man ikke trenger å se moralsk/politiske kriterium i sammenheng med tekstens estetikk (Andersen, 1987, s. 25). Både kritiker og forfatter Atle Christiansen og litteraturkritikeren Bernhard Ellefsens problematiserer Andersens kriterier, og mener at man ikke kan skille enkeltaspekter i teksten ifra hverandre, men at man isteden må se de i sammenheng (Ellefsen, 2016 & Christiansen, 2010). Dette er relevant for min problemstilling, der jeg skal se form, innhold og framstilling av historisk virkelighet i samspill.

Også Erik Bjerk Hagen har stilt seg kritisk til Andersens kriterier, og mener at tekstens deler må sees i sammenheng med hverandre. For Hagen er litterær kvalitet i første omgang en erfaring, «en hendelse vi *deltar* i og er en del av» (2004, s. 25). For Hagen handler litterær kvalitet altså om noe vi erfarer, gjerne i samspill med andre. Han hevder videre at «[d]et ikke finnes noe gitte måter å beskrive kvalitet på som har kraft til å styre vårt møte med det objekt som skal kvalitetsvurderes» (Hagen, 2004, s. 26). Dette henger sammen med Eliassens forståelse av kvalitetsbegrepet som flytende. I *Litteraturkritikk. En introduksjon* (2004) trekker Hagen fram noen kriterier som han mener kjennetegner litterær kvalitet. Blant annet hevder han at de gode verkene vekker følelser i oss, som gjerne får utslag i fysiske reaksjoner, som tårer, latter eller gåsehud. Dermed blir litterær kvalitet knyttet til en kroppslig erfaring. Videre skriver han at gode litterære verk spiller en helt egen rolle i livene våre; «de beste bøkene er de som *konstituerer* vår horisont, de vi støtter oss mot når vi tøyer vår oppmerksomhet til det ytterste (...) de som, ved å være som de er, *setter* våre forestillinger om kvalitet» (2004, s. 29). Slike verk vil altså endre vår forståelse av hva vi anser som godt, og dermed

forfine vår litterære sans. Hva det er som gjør at vi ofte husker et verk handler om dets stil, tone og atmosfære, altså dets språklige kvaliteter, hevder Hagen. Han skriver at «[v]i leser litteratur for å få språkopplevelser eller språkerfaringer» (Hagen, 2004, s. 30). En god forfatter må være en god stilist, for et godt språk er aldri løsrevet fra sitt innhold. Dermed kan ikke et verk være godt hvis ikke språket er godt, mener Hagen (2004, s. 30). Når man som norsklærer skal vurdere de tekstene man tar med seg inn i klasserommet basert på deres kvalitet, kan disse perspektivene på litterær kvalitet være fruktbare å ta utgangspunkt i.

Hagen peker samtidig på noen kriterier som har vært noenlunde stabile siden romantikken. Her trekker han spesielt fram virkelighet, oppriktighet og fremmedhet, som han kaller de tre urkriterier (Hagen, 2004, s. 44). Slik Hagen ser det, vil virkelighet og oppriktighet alltid være to sider av samme sak, ettersom en troverdig framstilling er avhengig av begge (Hagen, 2004, s. 46). Slik jeg forstår det kan ikke et verk være godt hvis vi ikke tror på den virkeligheten som framstilles, og for at virkeligheten skal framstå som troverdig må den være oppriktig. Dette hevder Hagen er et viktig kriterium på tvers av alle litterære sjangere (Hagen, 2004, s. 47). Som leser må man tro på det universet som teksten skaper. Videre skriver Hagen at fremmedhet er «et annet ord for originalitet uforutsigbarhet og for stil», og bare den forfatter som har funnet sin egen stil kan oppnå dette (2004, s. 48). Fremmedhet innebærer en form for underlighet, som gjør at man som leser aldri kan forutse hva teksten skal fortelle oss. Det gjør likevel ikke teksten mindre troverdig, tvert imot (Hagen, 2004, s. 48). Slik jeg forstår det skaper fremmedheten en følelse av å se tingene i et nytt lys. Hagen vektlegger han at alle disse tre begrepene overlapper hverandre: for at vi skal oppleve noe som godt må det beskrive en virkelighet vi tror på, med et språk som er annerledes enn alt annet vi kjenner til (Hagen, 2004, s. 49). Dette er også perspektiver som er relevante når man vurderer historiske romaner, der nettopp troverdighet er et nøkkelord.

Litterær kvalitet for Hagen handler altså om det vi erfarer når vi leser, alene og i samspill med andre. Videre må vi tro på det teksten forteller oss, ved at det skaper et troverdig fiksjonsunivers. Hagen legger vekt på at tekstens deler påvirker hverandre. Med utgangspunkt i dette ser jeg for meg tekstens ulike deler som byggesteiner i et hus. Alle delene må passe sammen, hvis ikke raser det. Et slikt perspektiv kan være viktig når man analyserer historiske romaner, og er noe jeg vil komme nærmere inn på senere i dette kapitlet.

2.2. Litterær kvalitet i barnelitteraturen

Barnelitteratur defineres som:

[L]itteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess huvudsakliga publik. Med barn menar jag, i enlighet med FN:s definition, människor mellan 0 och 18 år. Därmed blir den mängd texter som barnlitteraturen omfattar både stor och mycket varierande; framför allt innefattar både de kategorier som används i biblioteksarbetet: "barnlitteratur" och "ungdomslitteratur" (Nikolajeva, 1998, s. 12).

Dette er en definisjon som omfatter både barne- og ungdomslitteratur, som er det jeg skal undersøke i denne studien.

Slik det har blitt vist til tidligere i dette kapittelet, finner man ulike lister med kvalitetskriterier knyttet opp til litterær kvalitet i allmennlitteraturen. Tilsvarende arbeider forekommer ikke like ofte innenfor det barnelitterære feltet. Åsfrid Svensen skriver i *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur* (2001) at «[b]arnelitteraturen lever sitt liv i et spenningsforhold mellom tilpassningskrav og appell til barnlig lystutfoldelse. Dette spenningsforholdet ser vi også i kritikk og forskning over barnelitteratur» (s. 15). Svensen skiller mellom det som omtales som «Child People» og «Book People», et skille som først ble introdusert av forfatteren John Rowe Townsend. «Child People» er opptatt av litteraturens psykologiske og pedagogiske aspekter, og mener at barnelitteraturen må bidra til barnets utvikling (2001, s. 15-16). «Book People» mener derimot at barnelitteraturen er «først og fremst kunst, prinsipielt likeverdig med voksenlitteraturen» (Svensen, 2001, s. 16). Denne splittelsen i det barnelitterære feltet blir ofte også referert til som *the didactic-literary split* (jf. Mjør, 2012, s. 4). Slik begrepet indikerer handler det om hva barnelitteratur er, og om man bør vurdere den ut ifra dens pedagogiske eller litterære aspekter. Denne uenigheten kompliserer det å kvalitetsvurdere barnelitteraturen, ettersom det rår så liten enighet i hva barnelitteraturen bør være.

Innenfor den litterære splittelsen finner man ulike posisjoner. Den svenske litteraturprofessoren Maria Nikoalajeva, har siden 2008 vært professor ved University of Cambridge, og har skrevet flere verk om barnelitteratur og barnelitteraturforskning, blant annet *Children's Literature Comes of Age* (1996), *The Dynamics of Picturebook Communication. Children's Literature in Education* (2000) og *Barnbokens byggklossar* (først utgitt i 1997, men betraktelig revidert i 2017). Nikolajeva nevner tre posisjoner som man ofte ser: det aggressive, det apologetiske og det ghettofiserende. Nikolajeva stiller seg kritisk til det hun omtaler som et aggressivt standpunkt, der man ser barnelitteratur som en form for andrerangslitteratur, vidt forskjellig fra «voksenlitteraturen» (2017, s. 19). Den israelske forskeren Zohar Shavit er én av de som står for et slik syn. For henne er barnelitteratur god hvis den deltar i to litterære system samtidig, voksensystemet og barnesystemet. Slike tekster kaller hun ambivalente, fordi de leses på ulike måter av to lesegrupper samtidig (Shavit, 1997, s. 100). Her trekker hun blant annet fram tekster som *Alice i Eventyrland* (1865) og *Den lille prinsen* (1943) (Shavit, 1997, s. 100). I helt motsatt ende finner man den kanadiske forskeren, Perry Nodelman. Han mener at barnelitteraturen må sees som en egen sjanger, ettersom den følger et fast mønster. Ifølge Nodelman, er barnelitteraturens hoveddrivkraft «den didaktiske bestrebelsen på å lære barn å dele de voksnes syn på verden – og også på hva det vil si å være barn» (1997, s. 30). Nodelman mener at man ikke kan stille de samme kravene til barnelitteraturen som til voksenlitteraturen, ettersom man bare vil finne den samme fortellinga om og om igjen. Nodelman mener derimot at litterær kvalitet innenfor barnelitteraturen handler om hvordan forfatteren greier å utnytte mulighetene innenfor sjangeren (1997, s. 14). Med utgangspunkt i disse argumentene kaller Nikolajeva Nodelmans syn på barnelitteraturen for apologetisk. Hun hevder at Nodelman unnskylder barnelitteraturen, gjennom å si at en barnebok er god fordi det er en barnebok, og at det derfor ikke er noen vits å vurdere barnelitteraturen slik som vi gjør med voksenlitteraturen (jf. Nikolajeva, 2017, s. 22). Et lignende syn på barnelitteraturen finner man hos den engelske forskeren Peter Hunt. Han mener at voksne ikke *kan* vurdere barnelitteratur, ettersom de selv ikke er barn. Hunt har derfor introdusert begrepet «childist criticism», som et ledd i hans argumentasjon om at den voksne ikke bør ta vurderingsmakta fra barnet. Ifølge Hunt, er den barneboka som barnet selv synes er bra, en god barnebok (jf. Nikoalajeva, 2017, s. 22-23). Nikolajeva

argumenterer imot et slikt vurderingssyn, som hun kaller ghettofiserende, ettersom hun mener vi ikke vet nok om hva barn faktisk synes er bra, og at få forskere faktisk har lyst til overlate vurderingen av barnelitteraturen til barna selv (2017, s. 23). Dessuten mener hun at posisjoneringen fører til en isolasjon fra den allmenne litteraturvitenskapen, som kan være uheldig (2017, s. 22). Slik jeg ser har vi voksne et ansvar når det handler om å velge ut litteratur for barn, og for å kunne ta slike veloverveide valg *må* vi vurdere litteraturen. Det er bare da vi kan introdusere elevene for ulike tekster, som utfordrer dem på forskjellige måter gjennom både form og innhold.

Maria Nikolajeva er en av barnelitteraturforskerne som tar avstand fra den pedagogiske dominansen innenfor det barnelitterære feltet (jf. Mjør, 2012, s. 3). Likevel mener hun ikke at de pedagogiske aspektene ved barnelitteraturen er irrelevante, tvert imot hevder hun at barnelitteraturens særpreg oppstår i kombinasjonen mellom det estetiske og det pedagogiske (Nikolajeva, 1996 & Nikolajeva, 2017). Samtidig peker hun på at den sterke koplingen til det pedagogiske har ført til en misforståelse om at barnelitteraturen er enklere og kunstnerisk dårligere, enn litteratur for voksne. Nikolajeva understreker at barnelitteraturen er annerledes enn allmennlitteraturen, ettersom barn og voksne er forskjellige både fysisk og kognitivt (2017, s. 17). Dette gjør den imidlertid verken enklere eller dårligere. Tvert imot er denne annerledesheten en del av barnelitteraturens egen estetikk, og hvis man skal undersøke den må man anerkjenne denne annerledesheten som nettopp det (Nikolajeva, 2017, s. 34). Nøyaktig hva denne annerledesheten eller særegenheten er utdypes ikke Nikolajeva, men slik jeg forstår henne handler det om hvordan den barnelitterære teksten greier å tilpasse seg til barnets kognitive nivå, på en måte som både er pedagogisk og estetisk. Nikolajevas syn på barnelitteraturen er dermed ikke så ulik Nodelmans, til tross for at hun distanserer seg fra hans synspunkter. I *Barnbokens byggklossar* (2017) går Nikolajeva til narratologien når hun skal identifisere barnelitteraturens egenart og kompleksitet. Gjennom å analysere tekstens komposisjon, karakterer, og synsvinkel mener hun at man vil kunne identifisere: «barnlitteraturens väsentligaste konstnärliga drag och därmed komma närmare dess särart som konstform» (2017, s. 47). Slik Nikolajeva peker på, må tekster for barn være tilpasset deres kognitive kapasitet, og som jeg vil komme nærmere inn på senere, kan dette skape utfordringer innenfor den historiske romanen for barn. I den historiske romanen må man være tro mot historiske fakta, samtidig som disse skal tilpasses et barn. Her oppstår det noen åpenbare spenninger – skal litteraturen ta hensyn til historisk sannhet eller skal den tilpasses barnet? Dette blir enda mer komplisert når det skrives om Holocaust, ettersom holocaustlitteraturen er knyttet til mange etiske forpliktelser. Jeg tror derfor at den litterære kvaliteten i historiske romaner for barn er avhengig av hvordan teksten greier å balansere konvensjonene for den historiske romanen med tilpasningene til barnet, samtidig som tekstene være pedagogiske. De skal også være litterære eller estetiske, ettersom en tekst ikke kan ansees som god hvis den ikke har et godt språk (Hagen, 2004, s. 30). Som Hagen understreker må teksten dessuten skape et troverdig fiksjonsunivers (Hagen, 2004, s. 49). Denne balansegangen blir på så vis sjangerens særegenhet, eller dens egen estetikk. Dette i tråd med Nikolajevas syn på barnelitteraturen. Som man ser i flere av de posisjonene jeg har redegjort for når et syn på barnelitteratur som en enklere litteratur, som er underlegen allmennlitteraturen. I likhet med Nikolajeva er jeg uenig i et slikt syn på barnelitteraturen. Jeg tror som henne at barnelitteraturen kan være estetisk, ikke til tross for, men samtidig som den er pedagogisk. Slik jeg ser det handler det om hvordan man greier å utnytte seg av de kunstneriske mulighetene som faktisk oppstår

når man skriver med barn som implisitt leser. I min analyse av de to romanene kommer jeg i stor grad til å støtte meg på Nikolajevas forskning når jeg skal beskrive det jeg ser.

Til tross for at det rår stor uenighet om hvordan man skal forstå og vurdere barnelitteraturen, er det imidlertid en viss enighet om at den har noen typiske kjennetegn og strukturer. Jeg skal i det følgende gjøre rede for de mest framtrepende konvensjonene innenfor det barnelitterære feltet. Nikolajeva og Nodelman peker blant annet på at barnelitteraturen, i større grad enn allmennlitteraturen, følger faste mønstre. Blant annet er hjem-borte-hjem-strukturen typisk innenfor barnelitteraturen, og kalles derfor dens «grunnmønster» (jf. Nikolajeva, 2017, s. 72). Av ulike årsaker forlater barnet hjemmet, ofte på grunn av en konflikt, og legger ut på en reise. I løpet av reisen møter barnet hinder og prøvelser, som gjør at det utvikles. Avslutningsvis kan barnet vende hjem som et klokere og mer dannet menneske (Nodelmann, 1997, Nikolajeva, 2017, Birkeland, m.fl., 2018b). Dette er et mønster som tradisjonelt går igjen i både barne- og ungdomslitteraturen. I likhet med folkeeventyret, slutter oftest fortellinga lykkelig, ettersom barnet kan vende hjem eller finne trygghet. Dette henger sammen med et av barnelitteraturens mest framtrepende konvensjoner, nemlig at fortellinga bør være preget av en gjennomgående optimisme med en lykkelig slutt (Nodelman, 1997, Nikolajeva, 2017, Birkeland, m.fl., 2018b). Enkelte forskere går til og med så langt som å si at den lykkelige slutten er det viktigste kriteriet på en god barnebok (jf. Nikolajeva, 2017, s. 77). Videre peker flere forskere på at den typiske barnelitteraturkarakteren oftest er et barn, som enten forteller selv eller blir framstilt av en autorial forteller (Nodelman, 1997, Nikolajeva, 2017 & Birkeland, m.fl., 2018b). Gjennom dette barnet presenteres ofte et barneperspektiv på det som skjer, og et slikt perspektiv kan sies å være en viktig konvensjon innenfor det barnelitterære feltet. Innenfor barnelitteraturforskningen betyr begrepet barneperspektiv «den vaksnes måtar å alliere seg med barnet som lesar. Alliansen kan komme til uttrykk gjennom kva ein vel å fortelje om, men han kan også komme til uttrykk i måten innhaldet er forma på» (Birkeland, m.fl., 2018b, s. 28). Dette handler altså ikke om én måte å skrive for barn på, men hvordan forfatteren prøver å skape en kopling mellom teksten og leseren. Teksten skal kunne se verden gjennom barnets blikk (Birkeland, m.fl., 2018b, s. 28). På den måten kan barnelitteraturen tilpasses barnet, ettersom den tar hensyn til barnets erfaringer og forståelseshorisont (Birkeland, m.fl., 2018b, s. 28). Dette er i tråd med Nikolajevas syn på god barnelitteratur, og mange andre forskere peker også på at dette er et typisk barnelitterært trekk (jf. Weinreich, 1997). Når teksten tar utgangspunkt i barnet kan en samtidig appellere til hva barnet interesserer seg for. Dermed kan barnet identifisere seg med karakterer og innhold, noe flere mener er viktig (Bjorvand, 2012, s. 151-160). En økende tendens innenfor barnelitteraturen de siste tiårene er utviklingen fra en pedagogisk dominans til en mer estetisk tilnærming (Nikolajeva, 1996, s. 4). Innenfor den russiske formalismen snakker man om kunstens språk, som er underliggjørende og avautomatiserende. Begrepene er hentet fra Viktor B. Sjklovskij, som skriver at gjennom et underliggjørende og avautomatiserende språk, kan man beskrive tingene som om du ser dem for første gang. Dette forlenger persepsjonsprosessen, noe som han mener er kunstens mål (1991, s. 16). Barnelitteraturforskere som Åsfrid Svensen og Agnes-Margrethe Bjorvand har sammenlignet et slik språk med måten barn ser ting for første gang (Svensen, 2001 & Bjorvand, 2012). Gjennom å bruke et slik underliggjørende, nedenfra-perspektiv kan barnelitteraturen både være estetisk, samtidig som den tilpasses barnet som leser.

Slik Åsfrid Svensen skriver, lever barnelitteraturen «sitt liv i et spenningsforhold mellom tilpasningskrav og appell til barnlig lystutfoldelse» (2001, s. 15). Ved å redegjøre noen posisjoner innenfor det barnelitterære feltet, har jeg prøvd å synliggjøre dette spenningsforholdet. Samtidig har jeg vist til de konvensjonene som det jevnt over rår stor enighet om. For å kunne svare på denne studiens problemstilling er det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i disse konvensjonene når jeg skal vurdere romanenes litterære kvalitet som barneromaner.

2.2. Den historiske romanen for barn

Som jeg har vist ovenfor prøver barnelitteraturen å tilpasse seg både didaktiske og estetiske aspekter. Dette mener Nikolajeva bidrar til en særegen estetikk. Når man skriver for barn må man ta utgangspunkt i deres kognitive evner; altså hvordan de greier å strukturere informasjon, se sammenhenger, samt skille mellom fantasi og virkelighet. (Nikolajeva, 2017, s. 17). Dette innebærer at barnelitteraturen må tilpasses barnet, uten at det går på bekostning av litteraturens estetiske sider. I denne studien skal jeg analysere to historiske romaner for barn og ungdom. Den historiske romanen forplikter seg til en empirisk virkelighet på en annen måte enn rent fiktive verk. Dermed befinner den seg i mellomposisjon mellom fiksjon og virkelighet. Når jeg skal vurdere de to romanen, er det derfor hensiktsmessig å se hvordan de balanserer disse aspektene ved teksten.

Litteraturvitenskapelig leksikon definerer den historiske romanen som «[en] undersjanger av romanen som ikke bare henter sine hendelser og personer fra historien, men i tillegg lar historiske hendelser og tidstypiske spørsmål prege hovedpersonene og den narrative fremstillingen» (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 89). Den historiske romanen skal altså preges av en gjennomgående historisk autentisitet, og igjen ser man at tekstens virkelighet, oppriktighet og fremmedhet, som Hagen trakk fram som tre urkriterier, blir viktige. Forfatteren må kunne framstille den empiriske virkeligheten med et språk som gjør at vi aksepterer den som virkelig og oppriktig. Altså en troverdig framstilling. I internasjonal sammenheng har Lydia Kokkola vært én av de som har reflektert rundt etiske og estetiske framstillinger om Holocaust i historiske romaner. Hun skriver at; “[p]ut simply, historical literature has to be both good history and good literature. If it fails on one account, the final result cannot be salvaged by brilliance on the other (2013, s. 47). Slik jeg forstår Kokkola, mener hun at tekstens ulike deler må sees i sammenheng, et syn hun deler med blant annet Hagen og Ellefsen. Selv om forfatteren er en god stilist, kan ikke litterær kvalitet være til stede hvis ikke tidsbildet samsvarer med historisk sannhet. Når den implisitte leseren dessuten er et barn, tilkommer enda en komponent. Den historiske romanen for barn skal med et litterært språk, formidle sann og troverdig historiefortelling, som må være tilpasset et barns kognitive evner. Her oppstår det noen åpenbare spenninger, som jeg i det følgende skal se nærmere på.

Over grensen og *Nærmere høst* tematiserer begge Holocaust i Norge. Den historiske situasjonen var preget av kontrolltiltak, arrestasjoner og folkemord av norske jøder. I løpet av krigen ble 773 norske statsborgere deportert til tyske dødsleirer. Bare 38 personer kom tilbake i live (snl.no, 2021). Totalt ble omtrent 6 millioner jøder drept under andre verdenskrig, og Holocaust har i ettertid blitt sett på som det verste folkemordet verden har vært vitne til. Troverdighet og historisk sannhet er grunnleggende kriterier for hvor vellykket en historisk roman er. Nå det gjelder

holocaustlitteraturen anses den dessuten å ha enda større moralske forpliktelser om å forholde seg korrekt til historien, ettersom den historiske situasjonen er såpass unik (jf. Kokkola, 2013 & Kertész, 2001). Dermed er det åpenbart at litteratur om Holocaust på en eller annen måte bør tematisere de grusomme handlingene, som jødene ble utsatt for. Spørsmålet er imidlertid hvordan man skal kunne gjøre det, og samtidig ivareta barnet som leser. Slik jeg tidligere har nevnt, er det en vanlig forestilling at barnelitteraturen skal skåne barnet, gjennom å formidle en evne til å kunne komme seg gjennom vanskeligheter (et alt. Nodelman, 1997, Bjorvand, 2012, Nikolajeva, 2017). Når den historiske virkeligheten er alt annet enn optimistisk, blir dette imidlertid en vanskelig oppgave. Kokkola peker på at dette er holocaustromanen for barn sin største utfordring, ettersom den må kombinere flere ulike teksttradisjoner; «[i]ndeed the expectations or demands of these various fields cause such tension that, in responding to one set of requirements, a text may fail to meet the challenges of another (2013, s. 9). Slik jeg forstår Kokkola, må en god holocaustroman for barn evne å balansere alle disse ulike konvensjonene, noe som kan være en utfordring. Samtidig kan man velge å se på det slik Nikolajeva ser på barnelitteratur generelt, nemlig at de pedagogiske og estetiske sidene av barnelitteraturen utgjør en særegen estetikk. Gjennom å bruke et barneperspektiv, som er underliggjørende og avautomatiserende, kan den historiske romanen om Holocaust for barn, tilby nye og annerledes perspektiver på den historiske situasjonen, samtidig som historisk sannhet er tilpasset barnet både etisk og estetisk. Slik kan den litterære kvaliteten, i historiske romaner for barn, forstås ut ifra hvordan forfatteren greier å utnytte seg av de mulighetene som sjangeren tilbyr. Likevel er det viktig å trekke inn at etisk skjønnhet i forbindelse med framstillinger av Holocaust har blitt kritisert (Wiesel, 1989). Dermed blir spørsmålet om slike tilpasninger til barneleseren kan ansees som etiske i holocaustlitteraturen. Dette er noe jeg vil komme tilbake til senere i denne studien.

Til tross for at troverdig framstilling av den empiriske virkeligheten må sees på som et av sjangerens viktigste konvensjoner, er den historiske romanen en fiksjonstekst, på lik linje med all annen litteratur. Virkeligheten som framstilles er konstruert, og karakterer, hendelser og situasjoner er fortolket i en ny form (Skyggebjerg, 2015, s. 9). Skyggebjerg referer til dette som den historiske romanens *contradictio in adjecto*. Med dette mener hun at den historiske romanen; «deltager i en dobbeltdiskurs ved dels at være en fiksjonstekst og dels at hævde sig som en tekst med et indhold, som kan etterprøves uden for litteraturen» (2015, s. 9). Dermed fungerer den som et selvmotsigende utsagn, ettersom man både kan lese den historisk og som en fiksjonstekst. Likevel mener hun at fiksjonsformen i slike verk er krystallklar, ettersom virkeligheten nettopp er konstruert (2015, s. 9). Verken *Over grensen* eller *Nærmere høst* er dermed direkte gjengivelser av en historisk virkelighet, men er resultater av Maja Lunde og Marianne Kaurin sin fortolkning av norsk Holocaust. Dette er et perspektiv som vil være hensiktsmessig å ta med seg videre inn i analysen av romanene.

Når man skal vurdere den historiske romanen for barn må konvensjonene i barnelitteraturen sees i sammenheng med de konvensjonene som rår innenfor den historiske romanen som sjanger. Her stilles det krav til at teksten forplikter seg til historisk sannhet, i større grad enn andre fiksjonstekster. Holocaustlitteraturen har dessuten enda større moralsk ansvar om å forvalte og framstille den historiske situasjonen på etterrettelig vis, ettersom Holocaust er en såpass unik historisk hendelse. Som det har framgått i dette kapitlet kan dette være problematisk når man skriver historiske romaner om Holocaust for barn, ettersom det er vanskelig å framstille

historien korrekt, samtidig som man gjør tilpasninger for barnet. Når jeg som norsklærer nå skal analysere de to romanene må jeg derfor undersøke hvordan teksten, gjennom form og innhold, forholder seg konvensjonene innenfor barnelitteraturen og innenfor den historiske romanen som sjanger. Videre har det teoretiske grunnlaget for denne studien vist at litterær kvalitet handler om språk og stilistikk, ettersom et godt språk er avgjørende for at et verk skal ansees som godt (Hagen, 2004, s. 30). Med disse perspektivene mener jeg at man som norsklærer bør ta utgangspunkt i tre vurderingskriterier når man vurderer den historiske romanen om Holocaust for barn: hvordan den historiske virkeligheten realiseres i romanene, hvordan den historiske virkeligheten er tilpasset barnet, samt hvilke etiske problemstillinger som er knyttet til framstillingen. Med disse vurderingskriteriene i bakhodet skal jeg i det følgende analysere hvordan fortellingene framstilles gjennom en forteller, hvordan de to verkene fungerer som historisk-realistiske romaner, jeg skal se på hvordan barn og ungdommer framstilles, samt foreta en analyse av romanenes stil. Jeg kommer til å starte med Maja Lundes *Over grensen* før jeg går videre til *Nærmere høst*.

2.3. Studiens metodiske tilnærming

Når jeg nå har funnet noen teoretiske perspektiver å forstå med, skal med utgangspunkt i disse nærlese *Over grensen* og *Nærmere høst*. Dermed er litterær analyse denne studiens metode. Å analysere en skjønnlitterær tekst innebærer at man «studerer teksten grundig (gjærne med kommentarer til utvalgte tekstsitater) med særlig vekt på dens språklige virkemidler, struktur, plott og tematikk» (Lothe, m.fl., 2007, s. 8). Det er dette som skaper grunnlaget for en tolkning. En slik tolkning innebærer at man har skapt seg en forståelse for teksten, gjennom dens deler og ved å se delene i samspill med helheten (Lothe, m.fl., 2007, s. 230). For å beskrive enkeltdelene i teksten kommer jeg blant annet til å ta i bruk narrativ teori. De narratologiske begrepene vil jeg hente fra Rolf Gaasland sin bok *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse* (1999) og *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (1994) av Jakob Lothe.² Begge tar utgangspunkt i Gérard Genette sitt essay *Discours du récit* fra 1972. Begrepet narratologi betyr «læren om fortellinger», og man skiller her mellom tidsrelasjonen mellom historie og diskurs, samt fortellerhandlingen (Gaasland, 1999, s. 21). Narrativ teori fungerer som et redskap som gjør det lettere å forstå skjønnlitterære tekster, og kan fortelle oss noe om hvordan tekster er bygd opp, samt hvilke grep forfatteren har tatt i bruk for å formidle fortellingen (Lothe, 1994, s. 18). Dette teoretiske redskapet vil jeg ta med meg inn i den litterære analysen. Her vil jeg også trekke inn teori om eventyrets ulike roller av den russiske forskeren Vladimir Propp, som mener at alle eventyr er bygget opp av syv karakterfunksjoner, som helten, motstandere, avsenderen, og målet (Solberg, 2007, s. 30). Jeg skal også inkludere teori om kunstens språk fra den russiske formalisten Viktor B. Sjklovskijs. Han mener det kunstneriske språket oppstår gjennom underliggjøring og avautomatisering (1991, s. 16). Jeg kommer videre til å inkludere Roman Jakobsons kommunikasjonsmodell, med spesielt fokus på hans språkfunksjoner når jeg ser på romanenes stil. Kommunikasjonsmodellen er «en modell for meddelelser, som kan formidles gjennom verbalspråker» (jf. Lothe, m.fl., 2007, s. 112). De tre viktigste leddene i denne modellen er avsender, meddelelse og mottaker. Til modellen knytter Jakobsons seks språkfunksjoner som handler om hva meddelelsen innrettes mot

² Tekstdelen om narratologi er bearbeidet tekst fra min egen oppgave *En narratologisk analyse av holocaustromanen Nærmere høst* fra 2019.

(jf. Lothe, m.fl., 2007, s. 214). Jeg kommer avslutningsvis til å undersøke hva konsekvensene av funnene i den litterære analysen kan si for meg som norsklærer, når jeg skal velge ut holocaustlitteratur til mine elever.

3. Analyse av *Over grensen* og *Nærmere høst*

3.1. *Over grensen* av Maja Lunde

3.1.1. Presentasjon av *Over grensen*

Over grensen er Maja Lundes debutroman, og ble utgitt i 2012. Romanen er en barnebok, og forlaget har kategorisert den innenfor målgruppa 9-13 år (Gyldendal.no). I romanen møter man innledningsvis ti år gamle Gerda, som bor sammen med broren Otto, foreldrene og hushjelpen Klara i bygdas doktorbolig. Historien utspiller seg i november 1942. I Norge herjer andre verdenskrig, noe som også påvirker det trygge livet i doktorboligen. Familien opplever matmangel, og da Klara merker at det har begynt å forsvinne mat beskylder hun Gerda for å være tyven. Det er imidlertid ikke Gerda som er den skyldige, og hun undrer seg over hvem det er som tar mat fra dem. En dag mens hun leker gjemsel med broren, hører hun stemmer fra kjelleren. Da hun senere snakker med broren forteller han at foreldrene driver med noe de ikke bør, som tyskerne ikke liker. Samme natt kommer politiet hjem til den lille familien, og foreldrene blir arrestert, mistenkt for å ha skjult jøder. Gerda og Otto blir overlatt til seg selv, men ikke lenge etter finner de søskenparet Daniel og Sarah i matheisen. Daniel og Sarah er jøder, som foreldrene til Gerda og Otto har gjemt i kjelleren. Nå trenger de å komme seg over grensa til Sverige der deres far allerede venter. Det blir derfor opp til Gerda og Otto å hjelpe det jødiske søskenparet å flykte fra nazistene, og de fire barna legger ut på en livsfarlig reise. Heldigvis møter de flere gode hjelpere underveis, som sin egen fetter, en grenselos og en snill tysk soldat. Samtidig møter de også flere motstandere som ønsker å hjelpe nazistene. Etter en dramatisk ferd gjennom skogen greier de likevel å komme seg over grensa, og redde Daniel og Sarahs liv. Dermed kan Gerda og Otto vende hjem igjen til doktorboligen, der foreldrene har blitt løslatt, og venter på dem.

Over grensen har fått positiv mottakelse i Norge. I anmeldelsen i *Dagbladet* hevdet Maja Troberg Djuve at *Over grensen* fylte et tomrom innenfor norsk barnelitteratur, der det tidligere har vært få fortellinger om andre verdenskrig (Djuve, 2012). Videre skriver hun at Lunde formidler viktig krigshistorie med høyt tempo og direkte språk. Romanen har i senere tid vært utgangspunktet for en teaterforestillinger på Brageteateret og filmatisering. Filmen *Flukten over grensen* kom ut i 2020, der Maja Lunde sto for manus. Filmen fikk gode anmeldelser og vant klassen *beste barnefilm* under Amandaprisen i 2020 (filmweb.no).

3.1.2. Fortellerinstansen i *Over grensen*

Innledningsvis skal jeg analysere romanens fortellerposisjon. Hvordan en fortelleren beretter er avgjørende for hvordan man som leser forstår og tolker den litterære teksten. Det er altså fortelleren som legger føringer for hvordan fortellingen framstilles, og har dermed innvirkning på alle romanens ulike deler. Når jeg skal analysere *Over grensen*, mener jeg derfor det er hensiktsmessig å starte med å analysere fortellerposisjonen i romanen. I den følgende analysen kommer jeg til å ta i bruk narratologiske begreper hentet fra blant annet Jakob Lothes *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse* (1994) og

Rolf Gaaslands *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse* (1999). Jeg henter videre begreper fra ulike verk av Maria Nikolajeva, som også har en narratologisk innfallsvinkel. Jeg skal i det følgende se nærmere på hvem vi ser eller sanser med, samt fortellerens stedlige og temporale plassering. Jeg skal også undersøke hvordan barneperspektivet i romanen preger framstillinga.

Romanens hovedperson og forteller er Gerda, som bor sammen med familien sin i den ærverdige doktorboligen. Gerda framstår som en leken, eventyrlysten og selvstendig ung jente. I motsetning til broren Otto, som elsker å lese, liker Gerda å klatre i brannstigen og leke at hun slåss mot fantasifiender, på samme måte som sitt litterære forbilde Porthos fra klassikeren *De tre musketerer* (1946). Når hun og broren finner Daniel og Sarah, må Gerda overtale den skeptiske og bekymrede broren til at de må hjelpe søskenparet. Gerda framstår dermed som den modige og sterke av de to. Linda Merethe Nordland, som i sin studie har undersøkt tre barne- og ungdomsromaner fra 2000-tallet om andre verdenskrig, hevder at Gerda bryter med den tradisjonelle stereotypiske jenterollen i barnelitteraturen, og at hun har flere trekk med en stereotypisk gutterolle (2016, s. 62). Dette kan jeg være enig i, men ser samtidig at Gerda har mange likhetstrekk med andre sterke litterære heltinner, som Pippi Langstrømpe og Ronja Røverdatter. At hun tidvis bryter med kvinneidealet i tiden hun opptre i er det likevel liten tvil om. Dette kommer blant annet til uttrykk når hun krangler med Otto, og han sier ««[f]orresten er du ikke en ordentlig jente engang!» [...] «Pøh! Du kommer aldri til å bli gift, du. Aldri!» [...] «Samme for meg, jeg skal uansett ikke gifte meg,» sa jeg lavt» (Lunde, 2012, s. 15). I Ottos øyne opptre ikke Gerda sånn som jenter bør, og bryter dermed med hans (og samfunnet sin) forestilling om ei typisk jente anno 1942. Når barna etter hvert blir kjent med Daniel og hans lillesøster Sarah, viser imidlertid Gerda en mer typisk feminin side. Åsfrid Svensen skriver at følelsesrelasjoner tradisjonelt har vært mer knyttet til framstillinger av jenter (2001, s. 209-210). Gerda bekymrer seg veldig for hva som skal skje med det jødiske søskenparet, og føler et enormt ansvar ovenfor lille Sarah. Hun gjør alt for at den lille jenta skal føle seg trygg og ivaretatt, og imiterer morens kjærlige gester når hun prøver å trøste henne, «[j]eg klappet henne litt på hodet, sånn som mamma gjorde med meg hvis jeg våknet om natten» (Lunde, 2012, s. 91). Gjennom å etterligne et kvinnelig forbilde, viser Gerda moderlig omtanke for Sarah. Denne endringen i Gerda kan sees på som en del av hennes utvikling som karakter. Innledningsvis er hun barnlig, med et sterkt individfokus, men etter hvert som handlingen utvikles blir Gerda mer kjærlig og anerkjennende ovenfor de rundt seg. Dermed er hun både modig og sterk, samtidig som hun blir mer og mer empatisk.

Ettersom Gerda er aktiv i handlingen og bruker personlig pronomen, er hun det man kaller en førstepersonsforteller (Lothe, 1994, s. 32). I *Over grensen* er synvinkelen gjennomgående intern, noe som gjør at man kun får innblikk i Gerdas tanker og følelser.³ Dermed blir både hennes eget og andres utseende og egenskaper formidlet av henne, med hennes vokabular og ut ifra hennes forståelseshorisont. I et utdrag fra romanens innledende kapittel presenterer fortelleren Otto:

Guttene i klassen kalte Otto for Fiskebolla. Det var ikke fordi han var tjukk, han var nemlig tynn som en flaggstang. Nei, det var fordi han var så svak. Han hadde bare fiskeboller i

³ Begreper knyttet til tekstens sanseapparat varierer i narratologien. Enkelte bruker *fokalisering*, som stammer fra Gérard Genette. Jeg har imidlertid valgt å bruke termen *synsvinkel*, som viser tilbake på Gaaslands begrep *synsvinkelinnstans*.

armene. Otto hadde tapt noen runder håndbak i sitt tolv år gamle liv, for å si det sånn. Nå ville han ikke bryte mer, heller sitte med en bok foran ansiktet (Lunde, 2012, s. 9).

I utdraget skildres brorens utseende og personlige egenskaper gjennom fortellerens stemme. Leseren får ikke innblikk i Ottos tanker, og dermed framstår skildringen som subjektiv. Gjennom sin framstilling av broren viser Gerda samtidig at hun distanserer seg fra ham. For henne er broren en pyse, som bare vil sitte og lese, mens hun selv vil lekeslåss med sverd. Deres svært ulike personligheter gjør relasjonen mellom dem komplisert, og ved flere tilfeller blir konflikten mellom de to framtreddende i romanen. I takt med at Gerda utvikles og endres, får også hennes forhold til broren en annen karakter. I løpet av romanen får Gerda et nytt syn på ham, og avslutningsvis anerkjenner de hverandres styrker og ser at de kompletterer hverandre.

Historien er fortalt i etterstilt narrasjon, som innebærer at det fortelles om noe som allerede har skjedd. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom verbets tid i romanen, som er preteritum (Gaasland, 1999, s. 28). Det blir imidlertid ikke viet noen oppmerksomhet til når og hvor det fortelles fra, men alt tyder på at fortelleren beretter om hendelsene etter de er over. Nordal hevder i sin studie at fortelleren Gerda aldri vet mer enn hovedpersonen Gerda (2016, s. 65). Dette er jeg imidlertid uenig i. Jeg vil argumentere for at fortelleren vet hvordan historien ender, og at dette preger hvordan hun framstiller fortellinga. Dette gjør at man må skille det fortellende jeg fra det fortalte jeg, ettersom fortellerens forståelse for hendelsene er en annen enn hovedpersonens. Dette blir blant annet tydelig når Gerda og Otto snakker om foreldrenes antatte deltagelse i motstandsbevegelsen:

Hjertet mitt dunket, jeg var våt i hendene. Munnen min var nok en strek. Men jeg ville ikke være som Otto, jeg ville ikke være redd. For mamma og pappa sloss mot tyskerne. Det var jo nesten som et eventyr. De kjempet som musketerer mot Grev Svarteblood. En hemmelig kamp for å få tyskerne ut av landet [...] Det hjalp å tenke sånn, hjertet mitt roet seg. Og kanskje var stemmene i kjelleren en del av dette eventyret? Svaret fikk jeg fortære enn jeg kunne regne med. Faktisk allerede samme natt (Lunde, 2012, s. 25).

Gjennom å vise til en hendelse forut i historien, distanserer seg det fortellende jeg fra det fortalte jeg. Fortelleren ser sammenhenger, som ikke hovedpersonen gjør, og dette skaper en spenning i teksten. Samtidig bidrar utdraget til en implisitt historieformidling, som man både ser i *Over grensen* og i *Nærmere høst* – det er ikke bare en fiksjontekst men forteller også noe om den historiske situasjonen. Sitatet ovenfor viser at motstandsfolk i Norge kjempet mot den tyske militærmakta under andre verdenskrig. I tillegg blandes denne informasjonen med en intertekstuell referanse til *De tre musketerer* (1846), som har spiller en viktig rolle i romanen som helhet, og som jeg vil komme nærmere inn på senere i dette kapitlet. Den implisitte historieformidlinga kommer til uttrykk flere plasser i teksten, og illustrerer ofte at fortelleren Gerda har en annen forståelse for situasjonen der hun forteller fra. Et eksempel på dette finner man når fortelleren skal framstille hva Gerda vet om jødene:

Jeg visste ikke så mye om jøder. De trodde på Gud, men ikke på Jesus. Og så var det sånn at Hitler, sjefen til nazistene, ville at jødene ikke skulle bo blant vanlige folk lenger. Derfor fanget ham dem og sendte dem vekk. Hva som skjedde med dem etterpå, ante jeg ikke (Lunde, 2012, s. 43).

Hovedpersonen vet innledningsvis ikke så mye om jødene, annet enn at de har en litt annerledes tro og at Hitler ikke vil at de skal bo blant vanlige folk. Det at fortelleren påpeker at hun ikke vet hva som skjedde med dem, etter de var sendt vekk, indikerer imidlertid at hun vet mer om dette fra der hun forteller fra. Her kommer dermed fortellerens forståelse mer implisitt til uttrykk.

Det at fortelleren ikke beretter om hva som skjer med jødene eller hva som er nazistenes mål med jødeforfølgelsen, bidrar til en underliggjørende framstilling på Holocaust. Underliggjøring anses å være kunstens språk, og det å beskrive tingen som om du ser den for første gang forlenger persepsjonsprosessen, noe som kan sees på som kunstens mål (Sjkløvsik, 1991, s. 16). Et slikt nedenfra-perspektiv er på mange måter tett forbundet med hvordan barn ser på verden (Svensen, 2001, s. 27). I *Over grensen* framstiller fortelleren hovedpersonens forståelse av jødeforfølgelsen, med et undrende barneperspektiv. Gerda forstår ikke hvorfor jødene behandles annerledes enn andre, og hun undrer seg over hva som vil skje med Daniel og Sarah, dersom de blir arrestert. Barneperspektivet i romanen skaper også en del begrensninger. Når det er et barn som forteller tvinges teksten til å ta i bruk et; «enkelt språk och en osofistikerad världssyn» (Nikolajeva, 2017, s. 242). Dette blir enda mer utfordrende når det fortelles om noe så omfattende som Holocaust. Når komplekse aspekter inkluderes i teksten, må derfor fortelleren referere til voksnes erfaringer og kunnskaper. Ifølge Nikolajeva, er dette et vanlig grep innenfor barnelitteraturen, som gjør det mulig å inkludere aspekter som ligger utenfor fortellerens erfaringshorisont (1996, s. 106). I *Over grensen* refererer fortelleren ofte til ting faren har sagt, som bidrar til at barnefortellerens troverdighet ivaretas. I tillegg gjør det at leseren får tilgang til et mer helhetlig bilde av en historiske situasjonen.

3.1.4. *Over grensen* som historisk-realistisk roman

Som Lydia Kokkola skriver må «en historisk roman både være god historiefortelling og god litteratur, feiler man på det ene punktet kan man ikke briljere på det andre» (2013, s. 47) (egen oversettelse). Når jeg i denne studien skal vurdere historiske romaner for barn, er det derfor helt avgjørende å se nærmere på hvordan den historiske virkeligheten blir framstilt. Maria Nikolajeva skriver at, «när miljön väl har etablerats måste texten hålla sig till dess autenticitet [...] både plats och tid är viktiga i berättelsen» (2017, s. 115-116). Dette er kanskje spesielt viktig i historiske romaner, ettersom et troverdig miljø, altså både romanens sted og tid, er avhengig av en korrekt historieformidling. I *Over grensen* introduseres romanens tid og sted, «Norge, november 1942», allerede i periteksten, altså i teksten før selve hovedteksten begynner (Mjør, 2010, s. 2). For en voksen leser vil datoen være svært megetsigende. Høsten 1942 gikk jødeforfølgelsen i Norge inn i en ny, og mer offensiv fase, der man først arresterte alle menn over 15 år i oktober, for å så arrestere alle kvinner og barn i slutten av november. Den 26. november ble hele 529 norske jøder deportert til Auschwitz og Auschwitz Birkenau. Dette var den største deportasjonen av norske jøder under andre verdenskrig (snl.no, 2021). For enkelte barnelesere vil nok datoen kunne vekke noen konnotasjoner til andre verdenskrig, men selv om leseren ikke gjør denne koplingen vil likevel periteksten skape en forventning til en historisk-realistisk ramme, ettersom dato og sted skaper en konkret plassering i en tilbakelagt tid. Jeg skal i det følgende se på hvordan det historisk-realistiske miljøet er framstilt i romanen, og har valgt å fokusere på hvilke grep som

skaper en troverdig tidskoloritt, hvordan jødeforfølgelsen framstilles gjennom barneperspektivet og hvordan nazistene framstilles.

Fra starten av skapes det en følelse av historisk tid og rom gjennom skildringen av huset familien bor i, men også gjennom konkrete detaljer. I de innledende kapitlene av *Over grensen* får man vite at Gerda og Otto bor i doktorboligen, som har mange rom og stor hage med epletrær. Her lager hushjelpen Klara maten og passer på barna, mens faren jobber om doktor. Skildringen av familien indikerer at handlingen er plassert i en annen tid, der det å bo i doktorbolig og ha hushjelp var tegn på velstand. Samtidig er familiens hverdag preget av krigen som herjer ute i verden. Brunost på brødskiva er sjelden vare, det som tidligere var vakre blomsterbed er nå blitt grønnsakhage, og de aller fleste middager består av sild og poteter (Lunde, 2012, s. 8-12). Fortelleren maler opp et bilde av en hverdag som er preget av knapphet og måtehold, noe som samsvarer med situasjonen for de aller fleste norske familier under andre verdenskrig. Troverdig tidskoloritt skapes gjerne gjennom overbevisende miljø- og tidsskildringer i historiske romaner, noe som gjerne kommer til uttrykk gjennom konkrete detaljer (Svensen, 2001, s. 94). Ifølge Roland Barthes er det de små, og tilsynelatende ubetydelige detaljene som ikke har noen overført betydning, som skaper tekstens virkelighetseffekt (1980, s. 79). Detaljene i de innledende kapitlene skaper en forståelse for at livet nå er annerledes enn før, og er derfor også knyttet til en viss nostalgi. Dette blir blant annet tydelig ved at Gerda lengter tilbake til en tid da hun kunne spise karameller, sjokoladesaus og eggedosis. Dette vitner om at hun tidligere har levd et liv i overflod, som står i sterk kontrast til hverdagen hun nå lever i. Dette er imidlertid ikke godsaker som man forbinder med nåtidens godteri, og de fungerer dermed som konkrete detaljer i tidsskildringen.

Noe som også bidrar til en troverdig tidsskildring er de hyppige referansene til virkelige steder. Gerda og Otto bor blant annet ved Østfoldbanen, og via den kan de ganske raskt ta seg til Halden. Daniel og Sarah er vokst opp på St. Hanshaugen, nær Bislett Stadion, der Daniel pleide å ha friidrettstrening før krigen brøt ut. Videre tror de at foreldrene til Gerda og Otto blir tatt med til Grini: «den der fangeleiren i Bærum» (Lunde, 2012, s. 44). Kunnskap om disse plassene er ikke avgjørende for å forstå romanens handling, men de er detaljer som skaper et historisk-realistisk bakteppe. Maria Nikolajeva mener at slikt bakgrunnsstoff er kunnskap som leseren får med seg på kjøpet, når man leser historiske romaner (2017, s. 123). Detaljene om de virkelige stedene i *Over grensen* skaper dermed en direkte kopling til en empirisk virkeligheten utenfor fiksjonsteksten, samtidig som de tilbyr leseren kunnskap om den historiske tiden.

Romanen utspiller seg i høsten 1942, og som jeg tidligere har vist, endret seg nazistenes jødepolitikk i Norge drastisk denne høsten. Dette er også noe som gjenspeiles i *Over grensen*, der jødeforfølgelse er en viktig tematikk. Framstillingen av denne tematikken preges av at det fortelles av et barn, men romanens hovedperson får gradvis en større forståelse for jødernes situasjon. Tematikken introduseres tidlig, ved at Gerda og Ottos foreldre blir arrestert, mistenkt for å ha gjemt jøder. Etter at politiet har tatt med seg foreldrene, finner Gerda og Otto det jødiske søskenparet, Daniel og Sarah, i matheisen. De forteller at det var meningen at foreldrene skulle hjelpe dem over grensa til Sverige, men at de nå må greie seg alene. «I Sverige var det ikke krig. I en by rett ved grensen satt faren deres og ventet på dem, for han hadde rømt allerede i oktober, da politiet begynte å arrestere voksne jødiske menn» (Lunde, 2012, s. 43). På grunn av motstandsarbeid i Norge var det mange jøder som rakk å flykte til Sverige, før

arrestasjoner av jødene ble trappet opp den 26. oktober 1942 (Berggren, m.fl., 2020, s. 32). Romanen referer dermed den historiske sannheten på etterrettelig vis, selv om man kan stille spørsmålstegn ved hvor sannsynlig det er at faren har forlatt barna i Norge. Det ender med at Gerda og Otto hjelper søskenparet å flykte, og de blir dermed del av en farlig reise mot svenskegrensa.

Innledningsvis virker det ikke som om hovedpersonen, Gerda, forstår hvor risikabel reisen vil bli, og sammenligner det hele med et eventyr. I en artikkel i *Children's Literature in Education* skriver den amerikanske pedagogen, Sarah D. Jordan, at det å bruke et barneperspektiv når man forteller om holocaust kan være effektivt, ettersom leserens og karakterenes forståelse for jødeforfølgelsen utvikles gradvis, og i samspill, etter hvert som historien utvikler seg (2004, s. 205). En lignende tendens ser man også i *Over grensen*. Gerda forstår stadig mer av realiteten de norske jødene står ovenfor. I utdraget nedenfor reflekterer hun over hvor feil hun føler behandlingen av jødene er:

Jeg skjønnte fremdeles ikke alt, men jeg visste i hvert fall én ting. Noe var helt feil. Det var feil at mennesker ikke fikk eie jord bare fordi de ikke trodde på Jesus og kalte kirken sin for synagoge. Det var feil at de ikke fikk være i Norge mer. «Vet du hvor nazistene sender jødene?» spurte jeg. «Kanskje til fangeleirer,» sa han lavt. [...] «Barn kommer ikke i fengsel heller. Det har pappa sagt.» «Nazistene gjør det likevel,» sa Daniel og stirret ned på knærne sine. Vi var stille. Fangeleir. Når det ble sånn at mennesker ble sendt til fangeleir? (Lunde, 2012, s. 84).

Utdraget skildrer den absurde situasjonen jødene befant seg i under andre verdenskrig, med et barneperspektiv. Verken Daniel eller Gerda evner å se helheten, men de begynner å forstå at dette er alvor. Etter hvert som flukten blir mer og mer intens, og barna begynner å miste motet, uttrykker Daniel hvor alvorlig han opplever situasjonen deres: «VI, Sarah og jeg, er på flukt fra nazistene! Helt på ordentlig! Fordi vi ikke får lov til å bo i Norge lenger eller leve som vanlige folk! Fordi Hitler sier at vi helst burde vært utryddet fra jordens overflate! Hvis vi blir i Norge, kan det hende vi dør!» (Lunde, 2012, s. 128-129). Utdraget illustrerer hvordan trusselen mot jødene gradvis uttrykkes mer eksplisitt. Oppbygginga understreker romanens struktur, ettersom innsikten om alvoret bidrar til å bygge opp mot et klimaks. Jo nærmere fienden kommer, jo større forståelse får leseren om hva jødeforfølgelsen handler om.

Den historiske rammen er ikke bare preget av detaljer om steder og tematikk, men påvirkes også av hvordan aktørene i den historiske situasjonen framstilles. Fienden, eller motstanderne, i *Over grensen* framstår som tydelige, og skiller seg markant fra de verdiene som hovedpersonen Gerda har. Ifølge Skyggebjerg, har den danske barnelitteraturen om andre verdenskrig tradisjonelt vært preget av et tydelig polarisert verdisystem. Dette ser man ikke like ofte i moderne historiske romaner for barn, men i motsetning til allmennlitteraturen, fortsatte barnelitteraturen lenge å formidle enkel og dikotomisk historiefortolkning (2014, s. 136). Til tross for at dette stort sett er gjeldende for eldre historiske romaner for barn, kan man se tendenser til at *Over grensen* er preget av en slikt verdisystem. Nazistene framstår som et synonym for ondskap, og som jeg vil komme nærmere inn på understrekes forskjellen mellom ond og god av romanens struktur. I spissen for nazistene finner man romanens antagonist, Dypvik, som er faren til Ottos beste venn, Johan. Selv om Hitler nevnes to ganger, framstår han bare som perifer; «[d]et var Hitler, sjefen for alle nazistene. Adolf Hitler». Dypvik er derimot en sentral skikkelse i romanen. Leseren blir introdusert for ham allerede på side 22, da han

skal levere sønnen i doktorboligen. Gerda og Ottos far lar ikke Johan komme inn, ettersom han ikke ønsker å ha «naziunger» hjemme hos seg. I utdraget nedenfor skildres stemningen som oppstår mellom de to voksne mennene:

«Du får hilse faren din og si at vi ikke vil ha naziunger hjemme hos oss,» avbrøt pappa. Han nikket mot bilen hvor Dypvik satt [...] Dypvik kom ut og åpnet døra for gutten sin. Han hadde den mørkeblå uniformen på seg [...] Han stirret på pappa med et fælt blick. Det var verre enn slangeblikket til Otto. Pappa stirret tilbake, og det var akkurat som om det skjedde noe mellom de to voksne mennene (Lunde, 2012, s. 22).

Dypvik framstår som autoritær med mørk uniform. At han er ond understrekes av det fæle blikket, som er «verre enn slangeblikket til Otto». Framstillingen av Dypvik er preget barneperspektivet, og Gerdas forståelseshorisont. Samtidig er slangen, i bibelsk og vestlig sammenheng, forbundet med djevelen eller den som ødelegger en lykketilstand, derav uttrykket «som en slange i paradiset» (jf. Ursin, 1949, s. 200 & språkrådet.no). Dermed oppstår en spenning mellom det barnlige og symboltunge i utdraget, og man kan lese Gerdas framstilling som et frampek til det som skal skje. Den åpenbare konflikten mellom de to mennene, blir tydelig når de ser på hverandre. Scenen framstår nærmest som et klipp fra en westernfilm, der to rivaler møtes for å kjempe. Faren distanserer seg tydelig fra Dypvik og det han står for, gjennom å vise bort sønnen hans. Senere viser det seg at faren og mora er medlemmer av motstandsbevegelsen, og dermed oppstår det et tydelig skille mellom de «gode» i motstandsbevegelsen, og de «onde» nazistene, som opprettholdes gjennom hele romanen. Gerda ønsker å slutføre foreldrenes plan om å få Daniel og Sarah over grensa til Sverige, mens antagonist Dypvik prøver å stoppe dem. Som det ble nevnt i delkapitlet om fortelleren, er framstillingen av hendelsene preget av den personale fortellerens subjektive opplevelse. Når denne fortelleren har så eksplisitte holdninger, blir verdisystemet i romanen tydelig, og man kan argumentere for at framstillingen er noe unyansert – slemme nazister mot snille nordmenn. Likevel er ikke fienden utelukkende ond. Barna møter ved to tilfeller en tysk soldat med snille brune øyne. Han velger å ikke angi barna, når han finner dem under en rot i skogen. Dette bidrar til at barna greier å komme seg over grensa til Sverige, uten å bli arrestert av Dypvik som kommer hakk i hel. Framstillingen av den tyske soldaten bidrar dermed til å nyansere det tydelige skillet mellom god og ond, noe jeg mener er en styrke.

3.1.5. Det barnlige universet i *Over grensen*

Til tross for at *Over grensen* har en historisk-realistisk ramme, er både romanens struktur og karakterer sterkt inspirert av eventyrsjangeren. Innledningsvis i romanen blir det tydelig at Gerda elsker å lese eventyr, og disse eventyrene bruker hun ofte som en form for virkelighetsflukt. Når hverdagen blir trist og kjedelig, trer Gerda inn i en fantasiverden, der hun er helten som sloss mot farlige skurker. Samtidig bruker hun litteraturen hun har lest, når virkeligheten rundt er for vanskelig til å forstå. På denne måten kan Gerda bearbeide inntrykkene, og skape en forståelse for situasjonen ut ifra de litterære erfaringene hun har. Gjennom romanen sammenligner hun det barna opplever med eventyrene; «denne flukten var faktisk begynt å bli litt spennende. Nesten som et ekte eventyr» (Lunde, 2012, s. 60). Hun prøver også å overbevise seg selv om at barnas «eventyr» må ende god, i likhet med alle andre eventyr (Lunde, 2012, s. 92). Dermed

ufarliggjør hun situasjonen både for seg selv og for leseren, og skaper et slags barneunivers der fantasi og virkelighet blandes sammen. Etter hvert som spenningen bygges opp mot et klimaks, begynner virkeligheten å ta igjen Gerda. Mens de flykter fra nazistene gjennom skogen innser hun at dette er blodig alvor; «[j]eg lukket øynene og ønsket med hele meg at alt bare var en historie, at alt bare var på liksom i en bok jeg kunne lukke når jeg ville. Men sånn var det ikke» (Lunde, 2012, s. 123). Den naive optimismen i Gerdas barneunivers, begynner å forsvinne. Dette skaper en spenning i teksten, ettersom det blir mer og mer tydelig at dette *ikke* er et spennende eventyr, men det virkelige livet. De tydelige referansene til eventyret er tydelig i romanen, men den går også i dialog med andre tekster, som også bidrar til at *Over grensen* får et eventyrlig preg. Ved å ta i bruk teori om barnelitteratur skal jeg i det følgende undersøke hvordan det eventyrlige preget kommer til uttrykk gjennom; hjem-borte-hjem-struktur, karakterenes funksjon og intertekstualitet.

I likhet med mange andre barnebøker, har *Over grensen* en struktur som er sterkt inspirert av eventyrsjangeren. Det man gjerne omtaler som barnelitteraturens «grunnmønster», stammer nemlig fra eventyrets hjem-borte-hjem-struktur (Nikolajeva, 2017, s. 72). I eventyret legger helten ut på en reise, for å redde en prinsesse eller nå et mål. På reisen møter han på hinder, gjerne i form av motstandere, som han må overvinne. Til slutt finner han målet for sin reise, og kan vende hjem igjen, rikere på både erfaring og verdisaker. I barnelitteraturen finner man en lignende struktur; barnet forlater hjemmet, og legger ut på en reise. Farene det møter på veien får imidlertid barnet til å lengte hjem til tryggheten igjen (jf. Nikolajeva, 2017 & Nodelmann, 1997). På samme måte som eventyrhelten, tilegner seg barnet nye kunnskaper i løpet av reisen, og kan vende hjem med ny innsikt. Selv om barnet møter på hinder og vanskeligheter, er framstillingen som regel optimistisk, og i likhet med eventyrsjangeren har fortellinga ofte en lykkelig slutt. Som jeg har vist er dette en av barnelitteraturens mest framtrædende konvensjoner, og enkelte forskere mener til og med at den gode slutten er et absolutt krav på en god barnebok (jf. Nikolajeva, 2017, s. 77). I *Over grensen* forlater også Gerda og Otto hjemmet, for å hjelpe Daniel og Sarah. Målet for reisen er grensa til Sverige, der det jødiske søskenparet vil bli gjenforent med faren sin. Slik jeg har vist, i delkapitlet om den historisk-realistiske rammen i *Over grensen*, vokser Gerdas forståelse for jødeforfølgelsen i løpet av reisen. Dermed kan hun vende hjem med ny innsikt, og mange erfaringer rikere. Romanen har også en utpreget lykkelig slutt, som skildres i bokas siste avsnitt. Gerda og Otto har hjulpet Daniel og Sarah over grensa, og vender hjem til doktorboligen. Der venter hushjelpa Klara og foreldrene på dem:

Døra åpnet seg, og noen kom ut på trappa og begynte å springe mot oss. Det var mamma og pappa. De var ikke i fengsel. De var ikke på Grini. De var hjemme i doktorboligen. Vi hadde faktisk reddet dem. Nå løp de mot oss, alle tre. Jeg så at de gråt, men det var bare lykke- og gledestårer, for Gerda og Otto hadde kommet tilbake. Og vi løp mot dem, hånd i hånd. Jeg og Otto. Broren min. «Her kommer vi!» (Lunde, 2012, s. 166).

Slik utdraget illustrerer, har foreldrene unnsloppet fengsel, på grunn av barnas heroiske innsats. Dermed har Gerda og Otto både reddet Daniel og Sarah, samt sine egne foreldre. Den lykkelige slutten, understrekes av foreldrenes «lykke- og gledestårer», i det de springer imot barna sine, som endelig har kommet hjem. Slutten ligner med andre ord den man finner i eventyrene, som henger sammen med barnelitterære konvensjoner. I tillegg kan Gerda sees som en frelser, som greier å rydde opp i et rot de voksne har skapt. Også dette kan sies å være typisk i barnelitteraturen, der «barnet som frelser»

kan spores tilbake til klassisk barnelitteratur som *Heidi* (1880) og *Ronja Røverdatter* (1981) (jf. Birkeland, m.fl., 2018b, s. 196-197).

Det er ikke bare strukturen i *Over grensen* som er inspirert av eventyret, man finner også typisk trekk fra sjangeren i framstillingen av karakterene, og i forholdet mellom dem. Den russiske folkloristen Vladimir Propp er særlig kjent for analysen av *Eventyrets morfologi*, der han har utarbeidet 7 roller for eventyret. Her finner vi blant andre: helten, prinsessa (eller målet for søket), avsenderen, motstanderen og hjelperen (Solberg, 2007, s. 30). Disse finner man igjen i *Over grensen*. Gerda er romanens protagonist. Hun trosser brorens skepsis, og legger ut på den farlige reisen. Dermed framstår hun som den modige lillesøsteren, ikke ulik eventyrkarakterer som Per Askeladden, og er det man kan kalle en typisk eventyrhelt. Modige jenter forekommer også ofte i barne- og ungdomslitteraturen generelt, som *Ronja Røverdatter*, *Tonje Glimmerdal* og *Katniss Everdeen* fra *The Hunger Games* (2008, 2009 & 2010).⁴ Daniel og Sarah er årsaken til at barna legger ut på reisen, og de kan dermed sees på som avsendere. Til tross for at man egentlig ikke får vite så mye om søskenparet, så har de en avgjørende rolle i fortellinga som helhet, ettersom de fungerer som katalysatorer. Ifølge Nikolajeva, er en katalysator noen eller noe som setter i gang en forandring i både handlingen og i hovedpersonen (Nikolajeva, 2017, s. 155). I likhet med de fleste karakterene i eventyrene er Daniel og Sarah flate og statiske. De har få personlige egenskaper og de går ikke gjennom en personlig utvikling i løpet av fortellinga, i motsetning til Gerda som både tilegner seg ny kunnskap og utvikles som person.⁵ Slik det har blitt vist til i analysen av den historisk-realistiske rammen, er Dypvik romanens antagonist. Gjennom hele romanen er han barnas største motstander. I tillegg møter barna andre hinder på veien: to damer fra Hirden, en tysk patrulje og en eldre dame som heter Wilhelmine, og som senere viser seg å være nazist. Disse bidrar til å skape spenning i romanen, ettersom de alle er knyttet til fiende, og er jødefiendtlige. De to søskenparene greier imidlertid å komme seg unna, takket være gode hjelpere som: søskenbarnet Per, grenselosen Knutsen og den snille soldaten med de brune øyene. I likhet med fortellingas motstandere opptrer også hjelperne i tretallsekvens, som henger sammen med eventyrstrukturen (Svensen, 2001, s. 115). Hjelpernes funksjon er å hjelpe barna videre på veien mot målet.

I tillegg til disse eventyrtrekkene, skaper også tydelige referanser til andre litterære forelegg en form for intertekstualitet i romanen. Intertekstualitet innebærer at en tekst går i dialog med andre tekster, enten gjennom struktur, miljøer og karakterer, eller ved at man henviser eksplisitt eller implisitt til andre tekster (Nikolajeva, 2017, s. 350-352). Dette er viktig i all litteratur, blant annet fordi det å skrive seg opp mot andre tekster kan heve en tekst sin litterære kvalitet (Christiansen, 2010, s. 81) I barnelitteraturen ser man at når en barne- eller ungdomsbok refererer til en etablert tekst for voksne, heves den aktuelle bokas status som kunstverk, til tross for at denne koplingen kanskje bare blir oppfattet på et voksennivå (Nikolajeva, 2017, s. 154). Videre kan intertekstualitet i barnelitterære verk bidra til å angi en lesestrategi for teksten (Nikolajeva, 2017, s. 350). Når barnelitteraturen går i dialog med eksemplis folkeeventyr, som mange barnebøker

⁴ Barnet som frelser eller en romantisk jenteprototyp (Birkeland, m.fl., 2018b, s. 196).

⁵ Nikolajeva beskriver flate karakterer som; «[p]latta personer (ibland säger man «endimensionella») är inte fullt utvecklade i texten, de har enbart en egenskap. De kan till exempel karakteriseras som antingen goda eller onda. Ibland har dom inga egenskaper alls, utan är helt tomma» (2017, s. 167). Statische personer eller karakterer endrer seg ikke i løpet av historien, i motsetning til dynamiske (Nikolajeva, 2017, s. 166).

gjør, kan leseren kjenne igjen strukturer eller karakterer, som gjør det lettere å forstå teksten. Når en tekst refererer til en konkret tekst, kan den gamle teksten være med å forme hvordan vi oppfatter hendelser i den nye teksten. Uavhengig av hva årsaken er til at man inkluderer intertekstuelle referanser, mener Nikolajeva at det beriker leseopplevelsen (2017, s. 235). I *Over grensen* utnyttes intertekstuelle referanser både gjennom å benytte seg av strukturer og karakterer fra eventyrsjangeren, men også gjennom direkte og indirekte referanser til andre tekster. Jeg skal i det følgende se nærmere på hvordan de intertekstuelle referansene kommer til uttrykk, og hva de gjør med romanen.

Allerede i første kapittel går *Over grensen* i dialog med klassikeren *De tre musketerer* (1844) av Alexandre Dumas, og den fungerer videre som en fast intertekstuell referanse i fortellinga. I tillegg nevnes en annen roman av Dumas – *Greven av Monte Cristo* (1881). Dermed går romanen i eksplisitt dialog med andre litterære verk. I likhet med *Over grensen*, utspiller hendelsene i *De tre musketerer* seg under en virkelig historisk epoke. De fire musketerervennene d'Artagnan, Athos, Portos og Aramis blir dratt inn i en politisk kamp, der de må kjempe mot den onde Kardinal Richelieu (Hertel, Kvam, Lund & Melberg, 1989, s. 122). Den overordnede handlingen i de to romanene har altså flere likhetstrekk – fire unge mennesker slåss mot en tydelig fiende, i et fiksjonsunivers med tydelige referanser til virkeligheten. Videre har *De tre musketerer* blitt sett på som; «en hyllest til kameratskap, offervilje, ridderlighet og mot, samlet i mottoet: «En for alle, alle for en» (Aschehoug.no). Dette er også en overordnet tematikk i *Over grensen*. For å nå målet for reisen, må de fire barna både vise offervilje og mot. Samtidig må de finne sammen, og opprette balanse seg i mellom for å klare å nå målet. Otto er hele tiden negativ til reisen, og mener at de ikke kan klare det uten hjelp fra voksne. Gerda på sin side, ser på broren som feig og svak. Den siste natta, før de skal krysse grensa, greier de likevel å finne sammen gjennom leken. De fire barna befinner seg i skogen, og har brutt seg inn i en forlatt hytte, her leker at de er de tre musketererne, og læregutten D'Artagnan, som sammen slåss mot den farlige Grev Svarteblod. «Sammen sloss vi mot Grev Svarteblod. Han drev oss fra skanse til skanse [...] Og de angrep oss med dobbeltsverd og trippelsverd og skarpe kniver. Men vi holdt sammen, vi fire [...] Vi var én for alle og alle for én, akkurat som musketererne» (Lunde, 2012, s. 137). Gjennom å referere direkte til musketererens motto, blir koplingen til den eldre romanen enda tydeligere. Samtidig bidrar referansen til å understreke en gjennomgående tematikk i *Over grensen* – sammen er man sterkere.

Alle de intertekstuelle referansene i *Over grensen* er imidlertid ikke like tydelige. En mer implisitt referanse er den til det kjente eventyret *Hans og Grete* (1812) av brødrene Grimm. I eventyret blir søskenparet Hans og Grete satt ut i skogen av moren, ettersom familien er for fattige til å brødfø dem. I skogen finner søskenparet et hus av brød, kaker og sukker, og de begynner å spise av huset. Etter hvert kommer eieren av huset, den onde heksa, og låser Hans inn i et bur. Her prøver hun å fete ham opp, slik at hun kan spise ham. Barna lurer imidlertid heksa, og til slutt greier Grete å dytte henne inn i ovnen (jf. Solberg, 2007, s. 36). Ifølge Olav Solberg, kan eventyret sees på som et symbol på barnets modningsprosess, ettersom de må løsrive seg fra moren og må lære å overleve på egen hånd (2008, s. 37). Man har også sett at skogen har vært viktig i tolkninger av eventyret (jf. Stigen Drangsholt, 2014). I likhet med det Solberg skriver, kan skogen ofte symbolisere et menneskets søken etter å finne seg selv, og blir dermed ofte brukt som et bilde på puberteten (Høgh, 1996, s. 192). Skogen har imidlertid en ellers ambivalent betydning. I *Eventyrleksikon* står det at «[r]ituelt symboliserer

menneskets indtræden i skoven ofte 'døden' som forutsætning for 'genfødslen'» (Høgh, 1996, s. 192). Samtidig kan skogen ofte være en plass der man finner det man søker etter (Høgh, 1996, s. 192). I *Over grensen* møter barna, den onde Wilhelmine i skogen. I likhet med hekse i eventyret, har hun også et hus med spiselige godsaker. I 2. *andre verdenskrig i norsk barne- og ungdomslitteratur* argumenterer Norland for en kopling mellom Wilhelmine og hekse i *Hans og Grete* (2016, s. 64), og jeg mener også den intertekstuelle referansen er tydelig. Det som møter barna hjemme hos Wilhelmine framstår som rene himmelriket; ferskt brød, syltetøy, spekeskinke, gulost, pølser, sjokolade og kakao. Dette står i sterk kontrast til den hverdagen barna kommer fra, med matmangel og rasjonering. Til tross for den gamle konens gjestfrihet, viser det seg at hun ikke er så godhjertet som de trodde. Da hun får vite at Daniel og Sarah er jøder, reagerer hun med avsky: «[h]un svarte ikke med det samme, bare stirret på Daniel og Sarah. Ansiktet forandret seg igjen. Det var nesten som om hun så på noe ekkelt, rotter eller edderkopper, som hun absolutt ikke hadde lyst til å hjelpe» (Lunde, 2012, s. 109). Det viser seg at Wilhelmine er nazist, og når hun får vite at søskenparet er jøder ønsker hun å angi dem. Utdraget ovenfor viser samtidig at teksten også går i dialog med historiske referanser, som også er en form for intertekstualitet. Nazistene sammenlignet ofte jøder med rotter, for å dehumanisere dem (Kohn, 2014). Også skogens er interessant i denne sammenhengen. I likhet med i eventyret kan den sees på som et symbol på en modning hos Gerda, men framstår også noe som er mørkt og skummelt. Samtidig vet vi at mange jøder flyktet gjennom skogen for å komme over grensen til Sverige, og dermed oppstår det en spenning mellom den historiske konteksten, som romanen utspiller seg i, og det barnlige universet som eventyrreferansene skaper. Til tross for de tydelige referansene til eventyret, er virkeligheten umulig å unnsnippe. I likhet med i *Hans og Grete* møter barna på farer i skogen, men også Gerda, Otto, Daniel og Sarah greier å overvinne ondskapen. Samtidig modnes de, og som jeg har vist ovenfor gjør oppholdet i skogen til at de finner sammen og greier å komme seg over grensa til Sverige.

I *Over grensen* er både strukturen og karakterene sterkt inspirert av folkeeventyret. Videre refereres det også, både direkte og indirekte, til andre spenningstekster og eventyr. Dette er ulike former for intertekstualitet, som til sammen bidrar til å skape et barnlig univers, med en naiv optimisme i *Over grensen*. Slik jeg har argumentert for kan intertekstualiteten fungere som en lesestrategi, og dermed kan den åpenbare dialogen med eventyrene skape en forventning om at fortellinga vil ende godt. Eventyrliggjøringen av fortellingen er imidlertid ikke uproblematisk. Man kan argumentere for at det oppstår noen spenningen mellom det barnlige universet og den historisk-realistiske rammen for romanen, ettersom det barnlige universet kan gjøre at handlingen frastår som mer lek enn alvor. Som det har blitt vist tidligere i denne studien er fiksjonalisering av Holocaust i større grad forpliktet til å forholde seg korrekt til historisk sannhet. Man kan derfor argumentere for at denne blandingen mellom lek og alvor kan være problematisk. Eksempelvis kan den lykkelige slutten framstå som intrikat i sammenhengen. Når den historiske rammen for *Over grensen* er såpass alvorlig og tung, framstår den lykkelige slutten som et sjangerbrudd. Samtidig er slutten helt i tråd med barnelitterære konvensjoner.

3.1.6. Den språklige stilen i *Over grensen*

Spenningsene mellom det historiske bakteppet og barneperspektivet i det barnlige universet, påvirker også stilen i *Over grensen*. Når man undersøker en romans stil ser man på tekstens språklige uttrykk, som oppstår gjennom språkets og strukturens særtrekk. En roman har ikke nødvendigvis bare én stil, og derfor er det viktig at man identifiserer de ulike stilsfærene i teksten, for å så prøve å beskrive dem hver for seg. Tekstens sfærer må forstås ut ifra den konkrete skrivesituasjonen og den konkrete taleren, men det er også viktig å se på hvem teksten henvender seg til. Stilen kan også variere ettersom teksten er ment for barn, ungdom eller voksne (Lothe, m.fl., 2007 & Gaasland, 1999). I denne analysen skal jeg se på romanens stil, gjennom å undersøke dens forhold til tekstens språkfunksjoner, på hvordan billedspråk utnyttes, samt hvordan stilen er tilpasset romanens tematikk. Dette er innfallsvinkler som Rolf Gaasland knytter til romanens stil. I første omgang skal jeg se nærmere på hvor teksten plasserer seg innenfor kommunikasjonsmodellen.

Som det ble nevnt i analysen av romanens forteller, er Gerda romanens fortellende jeg. Hun forteller om hendelsene etter de har hendt, og dermed argumenterte jeg for at man må skille henne fra Gerda som hovedperson. Ettersom hele fortellingen framstilles fra fortelleren Gerdas synsvinkel, er det kun hennes stemme leseren har tilgang til. Fortelleren Gerda gir uttrykk for sine tanker og følelser om hendelsene, og er personlig engasjer i det hun forteller om. Den russiske lingvisten Roman Jakobson har utarbeidet en modell for språkets seks kommunikasjonsfunksjoner - kommunikasjonsmodellen. Han mener at en tekst er en meddelelse som alltid har en avsender og en mottaker. Meddelelsen har en spesifikk kode, den oppstår innenfor en konkret kontekst og den må kunne skape en kontakt mellom avsender og mottaker. Alle delene i modellen har hver sin kommunikasjonsfunksjon; emotiv, konative, referensielle, faktiske, metaspråklige og den poetiske (jf. Lothe, m.fl., 2007, s. 214). Når fortelleren er personlig engasjert i og har tydelige holdninger om det som det berettes om, har teksten en emotiv funksjon. Dette er et språk som er innrettet mot avsender (jf. Lothe, m.fl., 2007, s. 214). Når Gerda har et så tydelig engasjement i det som fortelles, vil man kunne si at det emotive språket er dominerende. På grunn av dette farges leserens forståelse av hendelsene av Gerdas tanker og holdninger, og fortellinga preges av en subjektiv forståelse av situasjonen. Selv om den emotive funksjonen dominerer, bærer teksten også preg av å være referensiell. Dette innebærer at språket peker ut over seg selv og beskriver det som skjer (jf. Lothe, m.fl., 2007, s. 214). Blant annet er dette tydelig når Gerda forteller om hverdagen i doktorboligen, når det refereres til konkrete plasser eller når fortelleren referer til ting faren har sagt, om for eksempel Hirten og Nasjonal forsamling.

Man kan argumentere for at den emotive funksjonen påvirker romanens stil. Selv om fortelleren beretter om hendelsene etter de har endt, virker det ikke som den gjør det med en voksen erfaringshorisont. Dette blir blant annet tydelig gjennom stilen. Det emotive uttrykket til fortelleren framstår som naivt med korte setninger og få fremmedord. Maria Nikolajeva skriver at når et barn fungerer som personlig forteller oppstår det; «an air of thrust on the reader's part», men framstillingen mister samtidig dybde (1996, s. 101). Dette kan være fordi forfatteren må etterligne et barns språk og forståelseshorisont. I *Over grensen* kommer det barnlige språket blant annet til uttrykk i

billedspråket, gjennom similer og metaforer;⁶ «[d]et var nesten som de lekte gjemsel – bare at det var gjemsel på alvor» (Lunde, 2012, s. 30) eller «føttene ble ispinner» (Lunde, 2012, s. 47). Billedspråk gjør som regel at leseren må stoppe opp for å reflektere over meningen til tegnene (Gaasland, 1999, s. 86-87). Dette er imidlertid ikke tilfellet i *Over grensen*. Som eksemplene ovenfor illustrerer, er de språklige bildene verken komplekse eller ambivalente, og er derfor lette å tolke. Fortelleres språklige uttrykk gjør altså at stilen får en barnlig letthet. Dette forsterkes videre av de tydelige intertekstuelle referansene til eventyret. Som jeg har vist til tidligere i analysen, går romanen i dialog med eventyrsjangeren, både gjennom struktur, og gjennom referanser til eventyr og andre spenningstekster. Gerda sammenligner ofte det de opplever med eventyr, og dermed oppstår det et lekent uttrykk. Barna er på ingen måte i en maktposisjon ovenfor Dypvik og hans soldater, men likevel greier de gang på gang å overvinne sine motstandere med list og fart. Avslutningsvis blir barna de seirende. Innenfor den realistiske rammen, som romanen utspiller seg i, virker dette usannsynlig, men innenfor eventyrsjangeren er dette en vanlig struktur. Med dette oppstår det en forventning om at historien vil ende godt, og teksten har dermed en gjennomgående optimisme.

Selv om stilen i *Over grensen* oppfattes som lett og naiv, er imidlertid tematikken om Holocaust og andre verdenskrig alvorlig. Innenfor den klassiske retorikken er det et viktig poeng at stilen er tilpasset det emnet man snakker om, og man deler gjerne inn språket i ulike stilnivåer. Gaasland hevder at «[d]enne inndelingen er ikke direkte overførbar til analysen av litterær stil, men selve forestillingen om at emnet innvirker på stilen, er viktig. Det vi kan observere ikke minst der stilen *ikke* er avpasset emnet » (1999, s. 85). Som det har blitt nevnt tidligere kan det være vanskelig å kombinere de barnelitterære konvensjonene med konvensjoner knyttet til holocaustlitteratur. Også dette handler på mange måter om stil, ettersom forventningene til stil innenfor barnelitteraturen og innenfor litteratur om Holocaust er forskjellige. Det tradisjonelle synet på barnelitteraturen har vært at den bør være optimistisk, og at den ikke skal ta håpet fra barnet (jf. Bjorvand, 2012, Nodelman, 1997 & Slettan, 2014). Innenfor fiksjon om Holocaust råder det imidlertid en forventning om at forfatteren er tro mot historiske fakta, og framstiller disse på en nøyaktig og saklig måte (Kokkola, 2013, s. 2). Trekker man igjen inn den klassiske retorikken er det vanlig at man skriver i en såkalt høystil, når man omtaler alvorlige emner, som eksempelvis Holocaust.⁷ Innenfor barnelitteraturen ville derimot en slik høystil kunne oppfattes som malplassert. Det oppstår følgelig en spenning mellom den lystige og optimistiske stilen og den alvorlige tematikken. Stilen er i tråd med konvensjonene for barnelitteraturen, men det historiske perspektivet og den alvorlige tematikken mister med det sin seriøsitet. Dette kommer blant annet fram når Gerda reflekterer over situasjonen hun og de andre barna står i:

Alle eventyr ender jo bra. Eller gjør de det? Tenk om akkurat dette var eventyret med en dårlig slutt. Om Daniel og Sarah ble tatt og aldri fikk møte faren sin igjen? Om lille, myke

⁶ Rolf Gaasland skiller mellom den grammatiske og den retoriske innfallsvinkelen innenfor tekstens stil. Innenfor den retoriske innfallsvinkelen fokuserer man i hovedsak på billedspråket, som kommer til uttrykk gjennom grenseforskyvninger og sprangtroper. «Det sistnevnte kombinerer innholdsfelt som ikke er direkte beslektet med hverandre» (1999, s. 77). Innenfor disse tropene finner man metaforer og similer. En metafor er en; «overføring av et ord fra dets sedvanlige sfære til en annen sfære», mens en simile er en sammenligning (Gaasland, 1999, s. 78).

⁷ Innenfor retorikken deler man gjerne inn i tre ulike stilnivåer; høystil, lavstil eller mellomstil (Lothe, m.fl., 2007, s. 215). I både tragedien og innenfor lyrikken ansees det adekvat å bruke en høystil (Lothe, m.fl., 2007, s. 34).

Sarah ble arrestert av tyske soldater, kastet i en politibil og kjørt vekk? Sendt til en leir? Det skulle ikke skje. For nå hadde jeg lovt å passe på henne (Lunde, 2012, s. 92).

At fortelleren omtaler situasjonen som et *eventyr* understreker det barnlige. Gerda reflekterer over om dette kanskje er det første eventyret som har endt dårlig, men avfeier det i neste setning - det *må* jo gå bra. Hennes håp illustrerer den gjennomgående optimismen i romanen. Samtidig kan det virke som om hun innerst inne tviler. Gerda prøver å holde fast ved eventyret, men virkeligheten kommer nærmere og begynner å slå sprekker på hennes barnlige univers. Som jeg har vist tidligere blir det etter hvert tydeligere for Gerda at det hun og de andre barna opplever faktisk er det virkelige livet. Likevel tviholder hun på den optimistiske og naive innstillingen, noe som ufarliggjør opplevelsene.

3.2. *Nærmere høst* av Marianne Kaurin

3.2.1. Presentasjon av *Nærmere høst*

Nærmere høst ble utgitt i 2012, og er skrevet av Marianne Kaurin. Romanen er hennes debutroman, og er ifølge forlaget skrevet for ungdom mellom 12-16 år (ascheoung.no). Romanen er en kollektivroman, som framstiller livet i Biermannsgate 10 på Grünerløkka i Oslo, under andre verdenskrig. Gjennom de fem karakterene: Ilse, Sonja, Hermann, Isak og Odd, får leseren et mangefasettert bilde av den skjebnesvangre høsten 1942. Jødiske Ilse Stern er 15 år og forelsket i nabogutten Hermann. Hennes søster Sonja bekymrer seg for hvordan hun skal fortelle for foreldrene at hun ønsker å slutte familiebedriften, for å begynne som syerske på Nationaltheateret. Faren Isak tynges mer og mer av situasjonen han og familien står i. Han sliter med å få inn inntekter i butikken sin, og hetsen som jødene utsettes for preger ham i stadig større grad. En dag snus livet til familien Stern på hodet, da Isak arresteres av politiet og sendes vekk. I naboeligheten bor Hermann Rød. Han er forelsket i Ilse, men i det siste har deltagelsen i motstandsbevegelsen gjort det vanskelig for ham å være seg selv. Alle løgnene og hemmelighetene gir ham angst, og selv om han ønsker å fortelle familien Stern at han kan hjelpe dem å flykte, makter han ikke å gjøre det før det er for seint. I fjerde etasje bor familiefaren Odd Rustad. Han er én av mange drosjesjåfører som får i oppdrag å frakte norske jøder, deriblant familien Stern, til transportskipet D/S Donau. Tidlig om morgenen den 26. november blir moren Hanna, storesøsteren Sonja og lillesøsteren Miriam arrestert, og kjørt til havna. Ilse har tilfeldigvis tilbrakt natta med Hermann i ei hytte i Maridalen, og unnslipper dermed arrestasjonen. Hermann hjelper Ilse å holde seg skjult, og hun greier omsider å flykte til Sverige. Resten av familien Stern blir fraktet til Auschwitz, der Hanna, Sonja og Miriam blir henrettet i gasskammeret. Hva som skjer med faren Isak får ikke leseren vite. Avslutningsvis vender Ilse hjem til Oslo igjen, og blir gjenforent med Hermann.

Nærmere høst mottok debutantprisen fra Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur utgitt i 2012, og Uprisen - årets ungdomsbok i 2013 (ascheoung.no). Romanen fikk også strålende kritikk i flere store riksdekkende aviser, blant annet i Aftenposten. Der skreiv Mette Høfsødegråd at: «[e]t modent og følsomt debutarbeid [...] Hun behersker antydningens kunst og kan samtidig dikte de levendegjørende bildene» (referert hos ascheoung.no). Maja Djuve skreiv i Dagbladet at: «[t]il sammen gir de ulike

stemmene et sammensatt bilde av Oslo anno 1942 [...] Det er tøft og brutalt, men formidlet i et språk med en innlevelse som gjør «Nærmere høst» til en god leseopplevelse» (Dagbladet, 2012).

3.2.2. Analyse av *Nærmere høst*

I det følgende skal jeg analysere romanen *Nærmere høst*. Strukturen vil være tilsvarende den man finner i analysen av *Over grensen*, og jeg skal her se nærmere på fortellerinstansen i romanen, *Nærmere høst* som historisk-realistisk roman, ungdomsframstilling, samt romanens stil.

3.2.3. Fortellerinstansen i *Nærmere høst*

Fortelleren i *Nærmere høst* deltar ikke aktiv i handlinga, men forteller fra et sted utenfor eller over selve fiksjonsuniverset.⁸ Den er derfor det man kaller en autorale forteller eller en tredjepersonsforteller (Lothe, 1994, s. 32). Jakob Lothe mener en av forskjellene mellom en personal og en autorale forteller er at: «[s]idan han ikkje deltar i handlinga, får den autorale forteljaren ein «reinare» formidlingsfunksjon» (1994, s. 32). I *Nærmere høst* gir fortelleren aldri uttrykk for noen holdninger eller meninger knyttet til det som skjer, og formidlingen framstår derfor som «ren». Samtidig er synsvinkelen stort sett intern, noe som innebærer at «sanseapparatet er forankret i én eller flere karakterer» (Gaasland, 1999, 29), Fortelleren delegerer synsvinkelen mellom Ilse, Sonja, Hermann, Isak og Odd, og dermed oppleves det som om fortellinga preges og utvikles av de ulike aktørene i fiksjonsuniverset der fortelleren ikke er delaktig. På den måten framstår fortelleren som en taus tilskuer. I de innledende avsnittene i romanen er imidlertid én av få steder der synsvinkelen er forankret i selve fortelleren:

Sommeren er over.

Bladene i de støvete gatene, tørre og sprukne, gule, røde, de ligger i hauger langs bygårdene, venter på å råtne. Lufta er skarp og full av noe, en lukt, en brist [...] Snart vil bakken bli hard og ugjennomtrengelig, snart kommer snø [...] 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. (Kaurin, 2012, s. 6)

Romanen starter med en panoramautsikt over Grünerløkka, der fortelleren gir en sanselig beskrivelse av hvordan omgivelsene preges av overgangen mellom sommer og høst. De mange adjektivene gjør fortellerstilen framvisende, og språket i utdraget framstår nærmest som poetisk. Samtidig er det noe illevarslende i utdraget, som jeg vil komme nærmere inn på senere i analysen av romanens stil. I utdraget er synsvinkelen forankret i den autorale fortelleren og er ekstern. Plutselig er det som om fortelleren får øye på Ilse, som av en tilfeldighet, og gradvis zoomer man inn fra panoramautsikten og

⁸ Avsnittet om den autorale fortelleren i *Nærmere høst* består delvis av bearbejdet tekst fra min egen oppgave *En narratologisk analyse av holocaustromanen Nærmere høst* (2020). I denne studien inngår imidlertid avsnittet i en annen kontekst, der jeg har analysert romanen med en annen innfallsvinkel.

mot henne. Slik blir synsvinkelen over fra å være ekstern til å bli intern, og fortolkningen av det som skjer er nå identisk med Iles fortolkning.

I de to første kapitlene følger leseren Ilse, mens det så skjer en kontinuerlig delegering av synsvinkelen mellom henne, Sonja, Hermann, Isak og Odd. De ulike subjektive fortolkningene av hendelsene skaper en nyansert framstilling, ettersom alle karakterene har ulike perspektiv på situasjonen de står i. Norland skriver at «[f]lere karakterer er viktige i denne fortellingen, fordi de er med på å gi et nyansert bilde av de dramatiske hendelsene gjennom tanker og følelser» (2016, s. 47). Den nyanserte framstillingen i *Nærmere høst* er ulik framstillingen i *Over grensen* der man kun har Gerdas subjektive synsvinkel. Iles perspektiv preges av at hun er ei ung jente. Hennes liv handler i stor grad om å løsrive seg fra foreldrene, finne sin egen identitet og om forelskelsen i Hermann. Foreldrene skjærer i stor grad barna fra krigens realiteter, og dermed kan Ilse bekymre seg for helt vanlige ungdomsproblemer, der krigen for henne bare blir et bakteppe. Det samme kan man si om framstillingen av Sonja. Også hun er ei ung kvinne, som er mest bekymret for hvordan hun skal fortelle foreldrene om at hun har søkt jobb som syerske på Nationaltheateret. De to jentenes synsvinkler skaper en forståelse av hvordan det var å være ung under andre verdenskrig. Gjennom faren Isaks perspektiv får man vite at situasjonen familien står i er alvorlig. Butikken går dårlig etter at krigen startet, jødene blir fratatt stadig flere rettigheter, og Isak har hørt at jødiske familier har flyktet over grensa til Sverige. I frykt for hva som vil skje med familien har Isak tatt ut alle deres sparepenger, og gjemt dem i en sigarkasse i undertøysskuffen sin. Han vurderer om han skal snakke med kona Hanna om å pakke sakene deres og reise til Sverige:

Han har hørt historier. Hvordan folk bare slipper det de har i hendene, forlater arbeidet sitt, hjemmet, røsker alt opp med roten. Det er flere som har kommet seg over til Sverige, det kan være en mulighet. Hvordan ville Hanna reagere hvis han kommer hjem med et slikt forslag? [...] Han vet ikke hvordan det foregår, hvilke ende han skal begynne i, hvem han skal kontakte. [...] Han får tenke litt på det, vurdere fram og tilbake før han involverer Hanna. Jentene vil han holde helt utenfor, de skal slippe å ta en så drastisk beslutning (Kaurin, 2012, s. 60).

Gjennom framstillingen av Isak blir leserens forståelse av situasjonen rikere. Det framstår som om Isak aner at det kan være lurt å komme seg bort fra Norge, men han er usikker på hvilke ende han skal begynne i. Samtidig virker det som om han synes det er vanskelig og skulle «røske opp alt med roten», spesielt av hensyn til familien sin. Oslo er hjemmet deres, og det å skulle forlate alt virker dramatisk og kanskje også overilt. Like etter blir Isak arrestert av politiet, og han innser da at han burde handlet raskere.

Både Hermann og Odd er involvert i krigen på ulike måter: Hermann er med i motstandsbevegelsen og det framstår som om han vet hvordan man smugler jødiske nordmenn over grensa. Ved flere tilfeller ønsker han å advare Ilse og familie hennes, men finner aldri et godt tidspunkt. Odd i sin tur, blir ufrivillig dratt inn i deportasjonen av jødene. Også han ønsker å fortelle familien om det han vet, men velger likevel å ikke gjøre det. Det er dermed mye fokus på hvorvidt de ulike karakterene skal handle, og at alle venter for lenge. Dette kan oppleves som frustrerende, ettersom karakterenes forståelse av situasjonen skiller seg fra leserens. Jeg vil hevde at dette er en styrke i *Nærmere høst*, ettersom det framstiller hvordan menneskene i 1942 forsto situasjonen de sto i, på en autentisk måte. Forfatterne av *Rapport frå ein gjennomgang av Hva visste*

hjemmefronten mener at det er viktig at man som historiker fokuserer på hvordan man konseptualiserer historiske hendelser, og at man er klar over at denne konseptualiseringen ofte skiller seg fra hvordan menneskene i fortiden forsto samme hendelse (Berggren, Bruland & Tangestuen, 2020, s. 80). Et slikt fokus er også viktig når man analyserer historiske romaner, og er i tråd med sjangerteorien til den marxistiske litteraturteoretikeren Georg Lukás.⁹ For en autentisk tidsskildring mener han det er viktig at man er tro mot fortidens mentale mønstre (referert i Skyggebjerg, 2015, s. 11). For Isak er det umulig å forestille seg det som er forestående for seg og sin familie, og velger å avvente situasjonen. I retrospekt kan en slik tankegang virke naiv, men man må anta at menneskene i 1942 ikke hadde den samme referanserammen som vi har i dag (Berggren m.fl., 2020, s. 82). Et folkemord, i det omfanget Holocaust var, hadde aldri skjedd tidligere, og derfor var det umulig å forestille seg at dette var forestående. Videre påvirket også håp om at de verst tenkelige scenarioene ikke kunne stemme, hvordan man tolket situasjonen (Berggren, m.fl. 2020, s. 84). At Isak velger å avvente situasjonen gjør at han opptrer i overensstemmelse med den tid han representerer. Den samme argumentasjonen gjelder for hvordan Hermann og Odd velger å agere. Hermann avstår fra å informere Ilse om det han vet. Han er redd for å bli oppdaget, ettersom det er dødsstraff for å hjelpe jødene. Dessuten vet han ikke hvordan han skal forklare alt for Ilse, selv hans medsamsvorne i Einar Vindju har sagt at han bør informere henne og familien. Heller ikke Odd greier å advare familien Stern om det han vet. Kvelden før Hanna, Sonja og Miriam blir arrestert får Odd en ordre fra Statspolitiet, om å kjøre jøder til havna nesten morgen. Kollegaen hvisker noe i øret hans; «Rolf hadde hvisket, mumlet, et par ord, ufullstendig – det var bare så vidt han hadde oppfattet hva han egentlig sa, han kunne ha hørt feil også» (Kaurin, 2012, s. 122). Det gikk rykter om hva som var i ferd med å skje med jødene, men det var mye ulik informasjon og det var vanskelig å skille sant fra usant, ettersom ingen hadde et fullstendig bilde av situasjonen (Berggren, m.fl., 2020, s. 80-81). Odd velger derfor å ikke informere naboene sine om oppdraget; «[s]kulle han komme med rykter, løse rykter til en familie der det allerede var unntakstilstand, ville det være riktig av ham?» (Kaurin, 2012, s. 124). Det kan framstå som om Odd er usympatisk, men med utgangspunkt i argumentasjonen ovenfor agerer Odd sannsynligvis ut ifra den informasjonen han har til rådighet, noe som kan framstå som troverdig.

At karakterene ikke har den samme referanserammen som leseren blir spesielt tydelig etter familien Stern blir deportert. Berggren, m.fl. skriver at; «[s]tadnamnet Auschwitz er verdenskjent i dag, men det gav ingen assosiasjonar for dei aller fleste i 1942» (2020, s. 83) Dette blir uttrykt eksplisitt når Sonja ankommer konsentrasjonsleiren:

De er framme. Sonja hører at slåene blir løftet. Lyden av jern, tungt og hardt. Et hvitt lys fra store lyskastere velter inn i vognene. Der ute, det kryr av menn, det kryr av hunder som sliter i båndene [...] Passasjerene går mot det hvite lyset, mot åpningen, ramler ut av vognene, de lemstre kroppene har nesten ikke beveget seg på over et døgn. Sonja ser et skilt over perrongen: *Auschwitz*. Det sier henne ingenting (Kaurin, 2012, s. 191).

⁹ Den marxistiske litteraturteoretikeren Georg Lukás mener at karakterene i historiske romaner må framstilles i tråd med de mentale mønstrene som rådet i den tiden de representerer (referert i Skyggebjerg, 2015, s. 11).

Her ser det ut som at fortelleren, som stort sett framstår som tilsynelatende tilbaketrukket og anonym, henvender seg til leseren i utdragets siste setning. Sonja vet ikke hva Auschwitz er, men det vet fortelleren og leseren.

I tillegg til hvordan karakterene konseptualiserer hendelsene, bidrar også fortellerens temporale plassering til en autentisk framstilling av karakterenes mentale mønstre. Når fortelleren bruker presens som verb, indikerer det at den forteller samtidig som hendelsene foregår. Dette kaller man innenfor narratologien for *samtidig narrasjon* (Gaasland, 1999, s. 27). Å fortelle i presens har gjerne en intensiverende effekt, som skaper en nærhet til det som blir fortalt (Gaasland, 1999, s. 27). Lydia Kokkola peker på at bruk av presensformen i holocaustlitteratur gjerne skaper en klaustrofobisk følelse, ettersom leseren har samme informasjon som karakterene (2013, s. 63). Den samtidige fortelleren i *Nærmere høst* skaper en følelse av at man blir dratt inn i fortellinga, og at man dermed opplever hendelsene samtidig som karakterene. Dette er blant annet påfallende i scenen der Hanna, Sonja og Miriam blir arrestert. Politiet banker plutselig på døren deres, forteller dem at de skal ut og reise. Når de spør om hvor de skal vil ikke politiet svare dem, men får beskjed om å pakke klær og mat for fire dager. Mens Sonja pakker sammen klær blir lillesøsteren Miriam bekymret, og Sonja må prøve å trygge lillesøsteren til tross for at hun selv ikke har oversikt over situasjonen:

Det kommer til å gå bra, Miriam, sier Sonja. Spak i stemmen. Hun hører at hun ikke tror på det selv, hører hvor falskt det lyder. Tror du det? Sonja nikker, smiler til henne. Vet du hvor vi skal? spør Miriam. Nei. Jeg vet ikke det. Miriam ser på henne, ser lenge på henne. [...] Tror du vi skal kjøre tog? Kanskje det. Da vil jeg sitte ved vinduet. Sonja stryker Miriam over håret, legger det bak ørene hennes. Det kan du godt. Kle på deg nå [...] Sonja blir stående og se på henne, den spinkle kroppen tuller seg inn i plagg etter plagg. Hun kan ikke se på henne nå, de skal ut og reise, men vet ikke hvor (Kaurin, 2012, s. 137).

Framstillingen framstår som scenisk med mange detaljer – Sonjas stemme, håret bak Miriams øre, og den spinkle kroppen som tulle inn i plagg etter plagg. Tempoet er skrudd helt ned, og den kaotiske og skremmende virkeligheten utenfor soverommet deres blir stengt ute. Fokuset er på Sonja og det hun sanser. Den samtidige narrasjonen og den framvisende fortellerstilen gjør at hele scenen føles umiddelbar og nær – og følelsen av å ikke ha kontroll er framtrødende. Sonja vet ikke hva som skal skje, men hun er åpenbart usikker og redd. Situasjonen de norske jødene sto i høsten 1942 var preget av stor usikkerhet. Fortellerens temporale plassering understreker karakterenes forståelse av situasjonen som begrenset, og bidrar dermed til en troverdig framstilling av deres mentale mønstre.

3.2.4. *Nærmere høst* som historisk-realistisk roman

Samtidig som de fortellertekniske grepene kan bidra til en troverdig skildring av den historiske epoken, bidrar også fysiske tidsmarkører og detaljer til dette. I *Over grensen* har vi sett at det skapes en troverdig tidskoloritt gjennom en overbevisende miljø- og tidsskildring, som kommer til uttrykk gjennom konkrete detaljer. Fortelleren beretter inngående om huset karakterene bor i, maten de spiser og om hverdagen som er preget av krigen. Slike detaljer er også framtrødende i *Nærmere høst*. I likhet med hverdagen som skildres i *Over grensen*, er også livet til familien Stern preget av krigen. I toromsleiligheten i Biermannsgate vokser bekymringene. Kundene uteblir fra Isaks skredderforretning, og det som før var en lønnsom bedrift med flere ansatte, består nå

bare av Isak selv og Sonja. Etter at Sagene skole er blitt overtatt av tyske soldater, tilbringer også Ilse dagene i familiebedriften. Ilse tenker på moren, Hanna, og hvordan hun har forandret seg i løpet av krigen:

[H]un kunne ikke huske sist hun hørte mor le [...] når hadde hun sist opplevd det? Når hun lukket øynene og tenkte på mor, så hun henne bøyd over en kasserolle, hun så henne sitte med lappesakene og reparere hull i klærne deres, [...] stå i lange køer – stiv i blikket, mens hun ventet på å få rasjonen av sukker, kaffe, mel og sild (Kaurin, 2012, s. 36)

Utdraget skildrer ikke bare en bekymret mor, men er også en skildring av hvordan livet så ut i Norge under andre verdenskrig. Framstillingen av en hverdag preget av rasjonering, klesmangel og begrenset skolegang finner man igjen i flere verk om andre verdenskrig for barn (jf. Skyggebjerg, 2015, s.14). Man kan derfor si at skildringen av hverdagen til familien Stern er viktig, og typisk for litteratur der handlingen utspiller seg under andre verdenskrig. For å undersøke hvordan gestaltningen av den historiske kloritten kommer til uttrykk på andre måter, skal jeg i det følgende se nærmere på; hvordan romanens steder utnyttes, hvordan romanen inkluderer historiske fakta, samt etiske perspektiver på framstilling av Holocaust.

I *Over grensen* har jeg vist at den historisk-realistiske rammen for fortellinga blant annet skapes gjennom referanser til virkelige plasser. I *Nærmere høst* kan man argumentere for at romanens steder spiller en enda viktigere rolle, og at skildringen av Oslo er en avgjørende komponent i den troverdige tidskoloritten. Som det ble vist innledningsvis i denne analysen begynner romanen med en panoramautsikt over Grünerløkka, noe som forankrer romanens handling geografisk. Etter hver som synsvinkelen går over til å bli intern følger man de ulike karakterene rundt i Oslo, og fortelleren beretter om det de sanser. Som Maria Nikolajeva skriver, kan detaljer om romanens miljø ha en didaktisk funksjon, ettersom de kan tilby leseren kunnskap om plasser og historiske epoker (2017, s. 123). I *Nærmere høst* utspiller seg handlingen ofte på steder som er av betydning for den historiske epoken, noe som også Norland trekker fram i sin studie (2016, s. 42). Eksempelvis bor familien Stern på Grünerløkka. Allerede på slutten av 1800-tallet begynte jøder å bosette seg på Grünerløkka, da spesielt nedre del (jødiskmuseum.no). Det er altså ingen tilfeldighet at familien bor akkurat der. Videre ligger Isak Sterns skredderforretning i Osterhaus´gate, som før andre verdenskrig ble ansett som sentrum for den jødiske befolkningen i Oslo (Oslobyleksikon.no). Ulike steder er også viktige i framstillingen de norske jødernes historie, og leseren følger familien Stern fra arrestasjonen i Oslo og hele veien til Auschwitz Birkenau. Romanens steder forteller dermed en egen historie, om hvordan livet for jødene så ut før og under deportasjonen i 1942. På den måten bidrar bygeografien til å skape et troverdig og helhetlig fiksjonsunivers, som er tro mot historiske fakta.

Mens man i *Over grensen* opererer med intertekstualitet av fiksjonsreferanser, bruker Kaurin intertekstuelle referanser fra den historiske virkeligheten. I det følgende skal jeg vise hvordan slike intertekstuelle referanser kommer til uttrykk gjennom konkrete detaljer, tekstformer i samtiden og dokumentarisk materiale, samt vitnesbyrd. Åsfrid Svensen skriver at de konkrete detaljene er viktig i historiske romaner, fordi det får fram en troverdig tidskoloritt (2001, s. 94). I *Nærmere høst* flettes slike små detaljer inn i teksten, og forteller oss noe om hvordan livet var i Oslo under høsten 1942. Eksempler på slike detaljer er blant annet plakater i butikkvinduer om sko av fiskeskinn, eller når karakterene nevner middager med sild som er sur og harsk. Dette er detaljer som

beskriver hvordan hverdagen i 1942 var preget av rasjonering og måtehold, og som bidrar til å skape en virkelighetseffekt.¹⁰ Historiske fakta flettes også inn i måten enkeltkarakterer blir skildret. Blant annet framstilles teatersjefen ved Nationaltheateret, som Sonja er på jobbintervju hos, som nazist. Til tross for at han ikke har samme navn som den virkelige teatersjefen for Nationaltheatret i 1942, referer Kaurin til faktiske historiske forhold. Norske skuespillere og teaterfolk var under okkupasjonen ledende i den antinazistiske linje, og enkelte teater jobbet aktivt med holdningsskapende motstandsarbeid (Berg, 1992, s. 2). På Nationaltheateret førte motstanden ovenfor nazistene til at flere styremedlemmer ble arrestert, og i 1941 ble nazisten Gustav Berg-Jæger konstituert som teatersjef (et alt. Nationaltheatert.no, nbl, 2009 & Birkelund, 2014). Berg-Jægers innsettelse påvirket ikke teatervirksomheten i stor grad, og han skal angivelig ha vært hensynsfull ovenfor teaterets skuespillere i sine første år som sjef (jf. Birkelund, 2014, s. 42). Etter hvert ønsket han imidlertid å sette opp nazistiske teaterstykker, noe som skapte stor konflikt innad i skuespillerensemblet. Ved slutten av okkupasjonstiden var det mange skuespillere som hadde sluttet, og ingen som var imot nazistenes ideologi søkte jobb ved teateret (jf. Birkelund, 2014, s. 52). Sonja blir tipset om den ledige stillingen på teateret av sin venninne Helene, som jobber der. Hun får jobben, men når hun senere møter Helene uttrykker hun bekymring over at Sonja er jøde: «[i]kke si noe om det, rådet Helene. – Vent til de ser hvor flink du er, da er det kanskje ikke så farlig» (Kaurin, 2012, s. 92). Ved å inkludere teatersjefen i fortellinga kobler Kaurin på historiske referanser som kan tilby leseren kunnskap om den historiske epoken. Antisemittiske holdninger var utbredt i hele samfunnet både før og etter krigen, og det skapte store begrensninger, ikke bare for den jødiske befolkningen, men også for de som var imot okkupasjonsmakten.

I tillegg til intertekstuelle referanser til den historiske virkeligheten, refereres det også til tekstformer som faktisk eksisterte i 1942. Blant annet nevnes forestillingen *Maria Stuart* på Nationaltheateret, som Sonja ønsker å få med seg. Forestillingen hadde premiere i september i 1942 (Nationaltheateret.no). Referansen bidrar til å forme et helhetlig og troverdig univers, ettersom det forankrer handlingen til den konkrete perioden i enda større grad. Enn annen intertekstuell referanse, som dukker opp ved to anledninger i romanen, er sangen *Månestrålen*, av Børge Müller og Terje Nilsen. Innledningsvis i romanen vekker den positive assosiasjoner for Ilse, når hun hører faren synge en strofe fra sangen: «Jeg var bare atten år og du kom meg i møte, månen lo, vi danset til den yndigste musikk.» (Kaurin, 2012, s. 31). Hun liker at faren for en gang skyld høres så glad ut, og får lyst til krype opp i fanget hans slik hun pleide å gjøre som liten. Når sangen senere dukker opp, er det i en langt tristere sammenheng. Isak befinner seg nå på D/S Donau, og hører plutselig en kvinne som synger:

Nå ligger han i køya, [...] øynene lukket. Han sitter i lenestolen hjemme, det lukter kaffe, nykøkt, sola skjærer inn i leiligheten, står radioen på? Det er en lyd. En stemme. Noen som synger. En kvinne. Han åpner øynene. Bøyer seg ut av køya og ser hvordan de sitter og ligger rundt, fangene, de ser ikke ut som de tror på det de hører. *Jeg var bare atten år og du kom meg i møte, månen lo, vi danset til den yndigste musikk.* Han kjenner den så godt, pleide å plystre (Kaurin, 2012, s. 185)

Månestrålen handler om tapt ungdomstid, om brutte løfter og et liv som ikke ble slik man hadde ønsket. I sangteksten står fortelleren igjen, ensom og forlatt, og minnes en tid der

¹⁰ Barthes, 1980, s. 79.

kjærligheten var mulig. Ved å inkludere sangteksten i framstillingen, skapes en intertekstuell referanse som bærer med seg historiske fakta. Den tredje dagen på D/S Donau, sang den jødiske Larvik-jenta Marie Sachnowitz *Månestrålen* for de mannlige fangene, og hendelsen skal ha blitt sett på som et lyspunkt på reisen (jf. Aspunvik, 2017 & Sæveraas, 2018). I fiksjonsuniverset understreker sangteksten hvordan jødene nå seiler fra et liv, der alt var mulig, mot en sikker død. Alt håp er over, og alle løfter om et godt liv er brutt. De står alle igjen, ensomme og overlatt til seg selv. Sangen kan på mange måter bidra til å tydeliggjøre de følelsene fangene på skipet kan ha følt, og dermed blir det lettere for leseren å leve seg inn i den historiske situasjonen. Videre kan man argumentere for at fiksjonen understrekes, når sangen dukker opp flere ganger. Det at fortelleren retter leserens fokus mot strofen fra sangen, gjør det tydelig at fortellingen er en litterær konstruksjon og ikke det virkelige liv. Man kan si at det understreker romanen som et selvmotsigende utsagn – selv om historien i stor grad baserer seg på historiske fakta, fungerer den på skjønnlitterære premisser.¹¹

En annen måte som historiske fakta inkluderes i teksten, er gjennom dokumentarisk materiale. Også dette mener Svensen kan være en god måte å skape et inntrykk av historisk autentisitet i historiske romaner (2001, s. 94). Isaks butikk blir tidlig i romanen utsatt for vandalisme, noe han skjuler for å ikke skremme døtrene sine. På butikkvinduene står det; «*Jødeparasittene skaffet Norge 9. april. De store hvitmalte blokkbokstavene dekket hele utstillingsvinduet*» (Kaurin, 2012, s. 54). Vandaliseringen av Isaks butikk, skildrer hvordan antisemittiske holdninger kom til uttrykk i Norge under andre verdenskrig. Under våren 1941 ble det utført en rekke aksjoner mot jødiske forretninger, der man skrev antisemittiske slagord (Bruland, 2015). Skriften på Isaks butikkvindu er identisk med den man finner på et kjent bilde av Glitnegården i Oslo fra 1941. Bildet viser et butikkvindu, som har blitt skrevet på med store hvite blokkbokstaver (Gallerinor.no). Dokumentarisk materiale blir også viktig i skildringen av legitimasjonspapirene som familien Stern må fylle ut, og i arrestordren som politiet har med når de skal arrestere Isak;

Mannen med briller rekker papiret til Isak [...] *Alle mannlige personer over 15 år hvis legitimasjonkort er stemplet med J, skal arresteres uansett alder oppover, og transporteres til Kirkeveien 23, Oslo.* Hanna står tett inntil ham, lener seg over arket. – Men han har da ikke gjort noe galt. Det er ingen som svarer henne. *Arrestasjonen skal skje mandag 26. oktober kl. 06.* Papiret er dekket av ord, de flyter over i hverandre; krokete tegn, bokstaver, linjer etter hverandre, komma og punktum. [...] det er for mange ord på en gang, han er ikke ordentlig våken ennå (Kaurin, 2012, s. 83).

Det skriftlige materialet man ser i kursiv ovenfor, er hentet direkte fra den virkelige arrestordren (HL-senteret, 2011). Isak framstår som forvirret, og greier ikke å samle tankene – ordene flyter over i hverandre. Det er ikke umulig å forestille seg at det var slik den absurde situasjonen opplevdes for mange, da politiet dukket opp på døra tidlig om morgenen den 26. oktober. Dokumentarisk materiale flettes inn i skildringen sammen med indre og ytre monolog, og historiske fakta blandes dermed med fiksjon. Som Svensen skriver bidrar dette til å skape et inntrykk av historisk autentisitet (2001, s. 94).

Etter arrestasjonen av Hanna, Sonja og Miriam følger man familien på ferden fra Oslo, med transportskipet D/S Donau. Forholdene på reisen beskrives detaljert; kvinner og

¹¹ Skyggebjerg, 2015, s. 9.

barn ble plassert akterut, og mennene midt i lasterommet, de sanitære forholdene var elendige og flere ble sjøsyke under reisen (Kaurin, 2012, s. 168-176). Av de 532 menneskene som ble stuet ombord på D/S Donau, den 26. november 1942, overlevde bare 9 personer (HL-senteret, 2020). Skildringen av forholdene på skipet samsvarer med de man finner i vitnesbyrd fra overlevende, og man kan derfor anta at forfatteren har latt seg inspirere av disse.¹² Det dokumentariske materialet og inspirasjonen fra vitnesbyrd skaper ikke bare en autentisk framstilling av den historiske situasjonen, den bidrar også til at *Nærmere høst* formidler viktig historie på etterrettelig vis. Dermed kan fiksjonsteksten gi leseren tilgang på viktig kunnskap om den historiske epoken.

Når karakterene ankommer Auschwitz framstilles forholdene og omgivelsene på en annen måte enn transporten på D/S Donau. Gjennom Sonjas synsvinkel blir leseren tatt med når toget ankommer stasjonen i konsentrasjonsleiren:

De er framme. Sonja hører at slåene blir løftet. Lyden av jern, tungt og hardt. Et hvitt lys fra store lyskastere velter inn i vogna. Der ute, det kryr av menn, det kryr av hunder som sliter i båndene [...] Nå går det fort. De drives ut av vognene, hopper ned på perrongen [...] Det kryr av mennesker her, vaktene roper, det er de samme ropene de har hørt de siste dagene, alltid det samme, de må være raske, de er noen svin, kom igjen, løp (Kaurin, 2012, s. 183).

Utdraget er preget av et høyt tempo med korte og ufullstendige setninger, i stikkordsform. Adverb og verb som «fort», «drives ut», «raske», «kom igjen, løp» skaper en oppjaget stemningen. Omgivelsene på stasjonen skildres ikke, og fokuset er konsentrert på alle menneskene og hundene. Mens Sonja, Miriam og Hanna fraktes med lastebil fra stasjonen, skildrer fortelleren hva Sonja sanser: «[i] en glipe under presenningen kan Sonja se lave murhus, lange rekker av mørke bygninger i et grålig lys [...] Det er noe her, en lukt, den minner om søppelstanken i portrommet hjemme» (Kaurin, 2012, s. 185). Igjen får man det underliggjørende perspektivet på Holocaust. Sonja referanseramme gjør at hun ikke forstår hva lukta kommer fra, men med et 2021-perspektiv forstår man hva den unge jenta har i vente. Skildringen av omgivelsene i konsentrasjonsleiren er ellers sparsommelig og tempoet er høyt. Når Sonja kommer inn i det hun tror er en dusj, blir fokuset er på det sanselige enda mer framtrædende : «[d]et 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. Umulig å trekke pusten» (Kaurin, 2012, s. 186). Det Sonja opplever framstilles korte øyeblikksbilder, som ligner stikkord. Menneskene rundt roper og skriker, men Sonja går inn i seg selv, kjenner det myke håret til søsteren mot magen. Kapittelet avsluttes når hun ikke lenger kan trekke pusten. Framstillingen av Auschwitz, fra Sonjas synsvinkel, er fokusert på den stressende og uoversiktlige stemningen som rår, og det hun hører og lukter. Det hun ser skildres i liten grad, og med få detaljer.

En lignende framstilling av Auschwitz får leseren fra Isaks synsvinkel. Heller ikke her blir omgivelsene beskrevet inngående, og framstillingen er konsentrert rundt hans tanker og det han erfarer. Disse erfaringene er imidlertid preget av noe som framstår som en taushet, der hendelsene blir beskrevet i bruddstykker. Dette blir blant annet tydelig når

¹² Samuel Steinmann var én av få som overlevde Holocaust. Han var på «DS» Donau og har ved flere tilfeller fortalt om sine opplevelser. Et eksempel finner man i; *De overlevde Holocaust på mirakuløst vis*. Hentet den 17.03.21, fra <http://nri-imf.no/wp-content/uploads/2012/11/Artikler-om-j%C3%B8de-deportasjonen.pdf>

han blir fraktet til brakka han skal bo i. På veien ser han nakne mennesker bli jaget rundt, men får beskjed av en medfange om å ikke se på dem. Senere den samme natta ligger han å tenker på det han så:

De nakne menneskene han hadde sett i døråpningen. De fleste av dem var kvinner. Det varte kanskje bare et par sekunder, men like fullt, han hadde sett det, det var nok, han kom aldri til å glemme det. Noen hadde ment at det ikke var virkelig, at det var et slags filmtriks som skulle bryte dem ned. Hvor lenge ville han overleve her? Ville det være mulig å overleve i det hele tatt? (Kaurin, 2012, s. 200-201).

Leseren får ikke vite nøyaktig hva det er Isak har sett, men man forstår at det er noe som har gjort sterkt inntrykk, og får ham til å under over om han i det hele tatt vil kunne overleve. Tausheten i teksten gjør at leseren selv må prøve å fylle inn hva det er Isak har sett, for å skape mening. Dette kan være en måte å skjerme den unge leseren på, ettersom de mest brutale detaljene uteblir. Samtidig kan det være en etisk tilpasning fra forfatterens side. Innenfor diskusjonen om holocaustlitteratur hevder enkelte at hverdagspråket ikke har ord som kan beskrive de grusomme handlingene som ble utført i konsentrasjonsleirene (jf. Kokkola, 2013, s. 15). Andre har pekt på at populærkulturens virkemidler ikke egner seg i det hele tatt når det handler om framstilling av Holocaust (jf. Mork, s. 2014, s. 89). Én av dem er Holocaust-overlevende Elie Wiesel. I artikkelen *Art and the Holocaust: Trivializing Memory* (1989) skriver han at Holocaust tilhører de overlevende, og at hvis man ønsker å lære om det som skjedde, bør man ta del av deres historier (1989). Andre mener imidlertid at Holocaust kan skrives om, men at litteraturen må være faktabasert (jf. Kokkola, 2013, s. 16). Dette stiller seg Holocaust-overlevenden Imre Kertész spørrende til. Han forstår ikke hvorfor man skal streve etter å få framstillinger av Holocaust til å framstå så autentisk som mulig gjennom fysiske detaljer (2001, s. 270). For Kertész ligger autentisiteten i verkets sjel, og handler om de følelsene som blir formidlet (2001, s. 271). Med andre ord kan man si at det å skrive om Holocaust og konsentrasjonsleirene er knyttet til mange etiske perspektiver. Som jeg har vist i dette delkapittelet baserer seg *Nærmere høst* i stor grad på historiske fakta, noe som av mange anses som mest adekvat. Dette endres imidlertid når handlingen utspiller seg i Auschwitz. Her unngår Kaurin detaljerte beskrivelser, og konsentrerer fortellinga rundt stemningen, uvissheten om hva som vil skje, og det sanselige, som lukter og lyder.

3.2.5. Ungdomsperspektivet i *Nærmere høst*

Som vi har sett framstilles historien i *Over grensen* gjennom et barneperspektiv. I kombinasjon med en tydelig eventyrstruktur og intertekstuelle referanser, oppstår et barnlig univers som er preget av optimisme. I *Nærmere høst* framstilles fortellingen på en annen måte. Her har vi, slik jeg tidligere har vist, en auctorial forteller, som delegerer synsvinkelen mellom fem karakterer. Karakterene har forskjellig alder og kjønn, og deres forståelse for situasjonen er svært ulik. Man kan dermed si at karakterene skaper en flerstemmig framstilling av den historiske situasjonen, ut i fra deres forståelse av den. Til tross for at fortelleren framstår som tilsynelatende anonym, blir karakterenes ulike stemmer filtrert gjennom fortelleren, og dermed er det ikke karakterenes egne stemmer vi hører. Derfor mener jeg at selv om man får ta del i synsvinkelen til tre ungdommer i romanen, kan man ikke snakke om et reelt ungdomsperspektiv, tilsvarende det barneperspektivet som finnes i *Over grensen*. Det man derimot kan se er at det finnes ulike framstillinger av ungdom. Disse framstillingene framstår som mangefasetterte,

ettersom karakterene både blir framstilt gjennom den interne synsvinkelen og gjennom synsvinkelen til de andre karakterene. Birkeland, m.fl. hevder at koplingen mellom barneperspektivet og barneleseren er en god innfallsvinkel når man undersøker litterær kvalitet i barnelitteraturen. Teksten må angå barnet og framstillingen av barnet må oppleves troverdig (2018b, s. 43). I det følgende skal jeg derfor se nærmere på hvordan ungdomskarakterene, Ilse, Sonja og Hermann, konstrueres i romanen og om denne konstruksjonen kan oppleves som relevant for ungdom i dag.

Ilse er den karakteren som fortelleren først delegerer synsvinkelen til. Hun er forelsket i nabogutten Hermann, og oppholder seg derfor ofte i bygårdens fellesarealer, i håp om at de skal møte på hverandre. Hjemme føler hun et behov for mer frihet, noe som er grobunn for konflikt mellom henne og moren. I ungdomslitteraturen er tematikker som seksualitet og kjærlighet, løsrivelse fra foreldre og usikkerhet knyttet til kropp og identitet typisk (jf. Svensen, 2001, Nikolajeva, 2017 & Slettan, 2014). Ut ifra et 2021-perspektiv framstår dermed Ilse som en ordinær ungdom. Framstillingen av henne er imidlertid også preget av den tiden hun opptrer i. Ilse hjelper ikke til hjemme, og det framstår heller ikke som foreldrene forventer stort av henne. Likevel ønsker hun at hun var mer lik den pliktoppfyllende og hjelpsomme storesøsteren, Sonja, som ofte hjelper moren med håndarbeid og matlaging. Ilse har dermed et ønske om å passe inn i samtidens kvinneideal, men sliter med å finne gleden i systemene som er forbundet med dette idealet. Gjennom å inkludere slike bekymringer i framstillingen av Ilse, konstrueres hun som en 40-tallsungdom, som preges av forestillinger og forventninger i tiden hun opptrer i. Ielses liv påvirkes også av at hun vokser opp midt under andre verdenskrig, som jøde. Dette er likevel ikke noe som bekymrer henne spesielt mye. I første kapittel er Ilse på vei til Parkteateret for å møte Hermann. I utraget illustreres hennes måte å forholde seg til krigen på:

Det er noen som venter på henne, *noen* som venter på henne. Bladene kan falle fra trærne så mye de orker, bakken kan bli hard og ugjennomtrengelig, det kan regne og blåse så mye det vil, og krigen, den dumme krigen, kan bare seile sin egen sjø, for hun, Ilse Stern, med sommerkjole og leppestift, femten og et halvt år i disse dager, er på vei mot noe varmt og rødt og bankende, og det er ingenting som kan stoppe henne (Kaurin, 2012, s. 9).

Ilse er mer opptatt av Hermann som venter på henne, den vakre sommerkjolen og leppestift hun har lånt av moren. «Den dumme krigen» framstår bare som et bakteppe, som hun ikke trenger å forholde seg til. Det som er viktigst for henne er forelskelsen og hennes egne problemer. Dette er en gjennomgående tendens i hele romanen. Når faren Isak blir arrestert, blir det unntakstilstand hos familien Stern, og både Ilse og Sonja må hjelpe moren i stadig større grad. Ilse er svært bekymret for faren, men greier likevel ikke å la være å tenke på Hermann: «Ilse har ikke sett noe til Hermann. Det var to uker siden far forsvant, hun har ikke fått snakket med ham ennå. Hver gang hun gikk ut med søpla, hadde hun håpet på å treffe ham» (Kaurin, 2012, s. 90). Ilse er fremdeles ei femten år gammel jente, med vanlige problemer. Miljøet rundt henne tillater henne imidlertid ikke å leve ut den ungdomstiden hun ønsker å ha.

Selv om Ielses egne problemer er det som preger framstillingen av henne, er det vanskelig å si hvor stor forståelse hun har for krigssituasjonen. I utraget ovenfor omtaler Ilse krigen som; «den dumme krigen». Det naive ordvalget skaper en forestilling om at Ilse, ikke ser eller forstår alvoret. Samtidig vet hun at grunnen til at skolen hennes er stengt, er fordi tyske soldater har okkupert den. Det sier hun imidlertid passer henne

fint, ettersom hun liker å tilbringe dagene sammen med Sonja og Isak i skredderforretningen. Videre merker hun at foreldrene er bekymret, noe som preger stemningen i Biermanns gate 10; «[d]et hadde lagt seg over dem, over leiligheten, som et tungt teppe det var vanskelig å flytte på» (Kaurin, 2012, s. 35). Ilse spør også faren om kundene uteblir, ettersom de er jøder. Eksemplene ovenfor maler et bilde av at Ilse, i det store hele, har forståelse for situasjonen hun og familien står i. Likevel uttrykker hun aldri egne bekymringer rundt krigen, og fremtiden til familien. Dette kan indikere at hun rett og slett ignorerer problemet, og fokuserer på andre ting. Man kan argumentere for at denne framstillingen er en måte å alliere seg med ungdommen. Birkeland, m.fl. mener det er viktig å ta hensyn til barnets emosjonelle og kognitive nivå, når man skriver om barn (2018b, s. 36). Ut i fra en slik forståelse av Ilse, framstilles hun ikke som naiv og uvitende, men som en ordinær ungdom med et sterk individfokus.

Samtidig er det mye som indikerer at barna i familien Stern skjermes for situasjonen de befinner seg i, noe som kommer til uttrykk både gjennom framstillingen av Ilse og gjennom framstillingen av andre karakterer i romanen. Når Ilse spør faren om familiebedriften går dårlig som følge av at de er jøder, forlater faren bordet: «[d]et har skjedd flere ganger, at han hadde forlatt dem midt under et måltid, uten å si noe [...] De ble alltid sittende igjen, stille [...] Han har mye å tenke på, sa mor bestandig. Alltid de samme frasene. Stakkars far» (Kaurin, 2012, s. 35). Foreldrene unngår å snakke med barna om de antisemittiske holdningene, som samfunnet var preget av i 1942, og gir dermed ikke Ilse en mulighet til å forstå situasjonen. Dette understrekes også i framstillingen av Isak. Hver morgen drar han tidlig på jobb, i frykt for at butikken har blitt vandalisert: «han sørger for å være i butikken før jentene kommer, hver dag, en drøy time før dem, bare i tilfelle det er noe han må fjerne fra vinduene. De skal slippe å se det» (Kaurin, 2012, s. 52). Isak vil ikke skremme døtrene sine, noe som understreker at han skjermes dem. Det er også derfor han velger å ikke involvere dem i sine tanker om å reise til Sverige. Når familien Stern blir arrestert, og Hermann må hjelpe Ilse å komme seg i skjul, blir det igjen tydelig at hun har blitt skjermet: «[h]vor er det jeg skal? spør hun. Du må over til Sverige. Han ser at hun svelger, hun kan ikke ha tenkt tanken, det er helt nytt for henne, de kan ikke ha snakket om det der hjemme, Sverige, han kunne sagt hva som helst, Sibir, Sydpolen, hun ser forvirret ut» (Kaurin, 2012, s. 164). Dette er nok et eksempel på karakterenes begrensede forståelse for situasjonen de står i, og igjen blir det viktig å tenke på at referanserammen til menneskene i 1942 var en helt annen enn den vi har i dag. Skildringen av foreldrenes valg kan dermed være en autentisk framstilling av den historiske situasjonen. Som alle foreldre, ønsker man å skjerme barna sine fra bekymringer og frykt, og slik var det nok også i 1942. Dermed kan man si at Iلسes forståelse av situasjonen, er et preget av foreldrenes handlinger, som igjen er et resultat av en troverdig skildring av den mentale tidsånden.

Iلسes ungdom perspektiveres gjennom framstillingen av de andre to ungdommene: storesøsteren Sonja og Hermann. I motsetning til Ilse har begge begynt å gå inn i voksne roller, og er på vei til å forlate ungdomslivet. Sonja er den hjelpsomme og driftige storesøsteren. Hun arbeider sammen med faren Isak i familiebedriften, og hjemme hjelper hun moren Hanna med håndarbeid, matlaging, og tar ofte ansvar for lillesøsteren Miriam. Hun synes tidvis denne arbeidsfordelingen er urettferdig, ettersom Ilse aldri trenger å hjelpe til. Likevel kan man si at Sonja er en representant for et tradisjonelt syn på kjønnsroller, som samtidig er representativt for den tiden hun opptrer i. På lik linje med ungdommer i dag, har også Sonja drømmer og håp for fremtiden. Hun søker jobb

på Nationaltheateret som syerske uten familiens visshet, og drømmer å kunne flytte hjemmefra:

Et rom og kjøkken på Majorstua. Tenk det! Sonja har annonsen klar i hodet: «Ung dame i fast stilling ønsker leie møblert værelse.» Hun hadde sett mange slike i avisen [...] Hun har sett det for seg så mange ganger, den samme scenen: Hun går fra teateret en sen kveld, hun har arbeidet hele dagen, trasker gjennom Slottsparken i den kjølige kveldslufta, låser seg inn i sitt eget hjem. Hun ser det møblerte værelset så tydelig for seg. (Kaurin, 2012, s. 49-50).

Utdraget skildrer en lengsel etter å leve en selvstendig tilværelse. Sonja er klar til å omfavne en ny fase, og tre inn i voksenlivet. I skjul syr hun en prøve som hun skal ta med når hun skal på intervju på teateret. Sonja får jobben, men dager før hun skal starte blir hun arrestert av politiet. På toget fra D/S Donau til Auschwitz håper Sonja at hun rekker tilbake til første arbeidsdag, og bekymrer seg for at hun ikke får gitt beskjed til arbeidsgiveren sin om at hun er borte. Sonjas framtidshåp kan sees på som universalt for ungdomstiden — å bære på drømmer og forestille seg hvordan livet skal bli, er noe som ungdommer gjør på tvers av tid og sted. At dette håpet uttrykkes så eksplisitt i romanen, gjør framstillingen av hennes skjebne enda mer brutal og sår. Uten at hun selv er klar over det, frakter toget henne mot en sikker død.

I likhet med Sonja, er Hermann en karakter som er på vei til å forlate ungdomslivet. I all hemmelighet er han medlem av motstandsbevegelsen, og tilbringer hver kveld i en leilighet på Frogner, der de både lager aviser og holder jøder skjult. Sabotasjevirkosomhet eller motstandsarbeid har vært hyppig tematisert i litteratur om andre verdenskrig, og tematikken er gjerne knyttet til risikomomentene rundt deltagelsen. Parallelt med fortellingen om sabotasjearbeid, finner man ofte en kjærlighetshistorie (jf. Skyggebjerg, 2015, s. 12). Dette er særtrekk man finner igjen i fortellingen om Hermann. På dagtid jobber han med faren på Ringnes Bryggeri, men på kvelden drar han til Einar Vindju på Frogner. For å ikke vekke mistanke, forteller han både foreldrene og Ilse at han skal begynne å ta maletimer på kveldstid. Etter hvert som handlingen utvikler seg, blir det stadig vanskeligere for Hermann å holde hemmeligheten skjult, og han greier ikke å balansere hverdagslivet med deltagelsen i motstandsbevegelsen. Foreldrene tror han har begynt å drikke, og han skuffer Ilse, som han er forelsket i. Hermann bruker derfor mye tid på å reflektere over sin egen deltagelse, og fører en indre monolog med seg selv:

Han hadde aldri sett for seg at det skulle bli så slitsomt å holde på med dette da han ble spurt om å være med, han hadde vært så klar, så forbanna, faen heller, hadde han tenkt. Nå lengtet han bare etter å kunne tre ut av rollen som den upålitelige, tankeløse, ranglefant og kunstnerspiren. Han lengtet etter én jævla kommodeskuff, bare én, som alltid står åpen. Han kjenner seg så langt inni hjertet sliten av å være Hermann Rød (Kaurin, 2012, s. 25).

Utdraget viser hvordan Hermann brytes ned av alle løgnene han sprer rundt seg, og at han savner et ukomplisert liv, der han kan være totalt åpen og ærlig. For å holde hemmeligheten sin skjult påtar han seg en rolle som en upålitelig, tankeløs ranglefant, og man kan dermed argumentere for at han spiller en ungdomsrolle. Dette indikerer at Hermann, i likhet med Sonja, lengter etter et annet liv – et voksenliv. Litteraturforsker Svein Slettan skriver at et hovedtema i ungdomslitteraturen er det å søke sin identitet (2014, s. 22). Hermann slites mellom frykten for hva som vil skje med ham hvis han

forteller Ilse om sin deltagelse i motstandsbevegelsen, og ansvaret han føler for å redde familien Stern. Man kan si at den spesielle situasjon setter ambivalensen i å forlate den ansvarsløse barndommen på sin spiss. Hermann velger likevel å trosse frykten, og gjøre seg selv utsatt gjennom å hjelpe Ilse å flykte, noe som fører til at han selv blir arrestert. Han tar dermed steget fra barndommen, og finner sin identitet som sterk og handlekraftig voksen.

Ungdommene i *Nærmere høst* framstilles på ulike måter, og med ulike problemer. Det som er felles for dem alle tre er at de, direkte eller i overført betydning, representerer tematikker som er typiske for ungdomslitteraturen og framstillinger av ungdom. Dette er tematikker som gjerne interesserer ungdom og tar dem på alvor, noe Slettan mener er svært viktig i ungdomsromanen (2014, s. 12).

3.2.6. Den språklige stilen i *Nærmere høst*

I stilanalysen av *Over grensen* slo jeg fast at den emotive språkfunksjonen dominerte, ettersom den personale fortelleren Gerda ga sin subjektive framstilling av hendelsene. Videre problematiserte jeg at tekstens naive og barnlige stil, ikke var tilpasset det alvorlige emnet om Holocaust. I *Nærmere høst* framstiller fortelleren hendelsene med et poetisk språk, og jeg skal derfor undersøke hvordan dette er tilpasset romanens tematikk. Når synsvinkelen bli delegert til de ulike karakterene endres språket. I analysen skal jeg se nærmere på hvordan dette kommer til uttrykk, og hva det gjør med leserens forståelse av den historiske virkeligheten.

I motsetning til den personale fortelleren i *Over grensen*, er fortelleren i *Nærmere høst* aural. Slik jeg har vist i analysen av romanens forteller, framstår det som om fortelleren er anonym og derfor virker det nærmest som om karakterenes stemmer kommer uformidlet til syne. Enkelte steder i romanen er det likevel fortelleren selv som framstiller det som skjer, og jeg mener derfor at det er viktig å skille mellom fortellerens stil og hvordan karakterenes framstilles gjennom fortelleren. I de innledende avsnittene av romanen er det fortelleren som beretter med sin egen stemme. Avsnittene gir et sanselig panoramablick over Grünerløkka, og fortellerens språklige stil framstår nærmest som poetisk. Gaasland skiller mellom tre ulike stilfunksjoner; klarhet, berikelse og problematisering. Det som skiller disse fra hverandre er graden i rommet mellom meningen og tegnet, altså hvor stor avstanden mellom det som blir sagt og det som menes er (1999, s. 85). Et beriket språk er gjerne det man kaller et litterært språk. Det besitter en: «assosiasjonsrikdom og en konnotasjonsfylde som det praktiske ofte mangler» (jf. Gaasland, 1999, s. 86) Dette er altså et språk som benytter seg av mange språklige bilder og appellerer dermed til flere ulike forestillingssfærer. I et utdrag fra romanens første avsnitt er en slik stil framtrædende:

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 [...] 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 (Kaurin, 2012, s. 6).

Gjennom å appellere til flere sanser, som syn, lukt og følesansen, maler fortelleren opp et bilde av hvordan høsten tar over landskapet. Bladene er tørre og sprukne, luften skarp. Snart blir jorden fuktig og kald. Gjennom å bruke det retoriske grepet besjeling, gir fortelleren snøen menneskelige attributter – den skal gi hvile til alt som er dødt. Slike språklige figurer bidrar til å gi avsnittet et kunstferdig uttrykk. Videre kan det innledende avsnittet gi en illevarslende fornemmelse. Luften, som er skarp og full av noe, en brist, skaper en følelse av at noe er uklart. I løpet av romanen blir det tydelig at innledningen er et frampek mot det som skal komme. Skildringen beskriver ikke bare hvordan høsten spiser opp det sommeren ga, men kan også leses som et bilde over den systematiske forfølgelsen av jødene under høsten 1942. Antisemittiske holdninger skapte et ubarmhjertig klima for de norske jødene, noe kulden som beskrives i utdraget kan symbolisere. Bristen i luften kan være et bilde på den fraværende medmenneskeligheten som ble vist ovenfor norske jøder, men kan også være et frampek til alle de menneskelivene som skal gå tapt.

Som utdraget illustrerer bruker fortelleren et litterært språk, som er assosiasjonsrikt og der tegnene skjuler mer mening enn det som uttrykkes eksplisitt. En stil med mange språklige bilder er gjerne det man assosierer med en høystil innenfor klassisk retorikk. Dette er et stilnivå som ofte brukes når man omtaler alvorlige tema. Når synsvinkelen i *Nærmere høst* senere delegeres til de andre karakterene, går stilen over til å bli mer dagligdags, og fortelleren trekker seg tilbake. I romanens siste kapittel er det imidlertid fortelleren som igjen fører ordet: «Vinteren er over. Alt. Våren. Sommeren snart. Bladene har presset seg fram på grenene. Grønne, frodige. Så prangende, insisterende. Som en hjertemuskel. Luften er myk og full av noe, en lukt, en brist. Insektene surrer, dirrer» (Kaurin, 2012, s. 234). Avsnittet fungerer som en repetisjon av romanens første avsnitt, men nå er det våren som atter igjen får verden til å føles varm og myk. Samtidig er luften fremdeles full av en brist, noe som underbygger tolkningen av det første avsnittet i romanen. Selv om verden er varmere igjen, også billedlig, vil den aldri bli som før. Den høytidelige innledningen og avslutningen skaper en ramme rundt fortellinga, som på mange måter kan framstå som respektfull ovenfor romanens alvorlige tematikk. Her kan man trekke paralleller til analysen av *Over grensen*, der jeg argumenterte for at stilen framstår som for lystig og optimistisk i henhold til tematikken. Som jeg har vist tidligere er framstilling av Holocaust i litteraturen knyttet til ulike etiske problemstillinger. Enkelte mener at populærkulturens virkemidler ikke er egnet til en slik framstilling, mens andre har kritisert enkelte verk for en forskjønnende framstilling, en såkalt estetisering av Holocaust (jf. Kristensen, 2014 & Ørjasæter & Eek, 2017). Slik jeg ser det kommer man i *Nærmere høst* tett på de norske jødernes grusomme skjebne i, både gjennom å inkludere historiske fakta, men også med hjelp av litterære virkemidler. Disse får fram en stemning og følelse rundt det norske Holocaust, som gjør at man som leser kan leve seg inn i og forstå den historiske hendelsen på en annen måte. Dette er i tråd med Imre Kertész forståelse av god holocaustlitteratur. Han mener det er viktigere at skjønnlitteraturen formidler en stemning, enn autentiske detaljer (2001, s. 271).

Når fortelleren delegerer synsvinkelen mellom de ulike karakterene, framstår som om fortelleren trekker seg tilbake. Likevel er det lite som skiller karakterenes språklige stil fra hverandre, noe som likevel indikerer et fortellernærver. Karakterenes stemmer filtreres gjennom fortelleren, uten at den gir uttrykk for sine egne holdninger til det som skjer eller sies. Jeg vil likevel argumentere for at man skiller mellom fortellerens stil og hvordan karakterene stemmer framstilles gjennom fortelleren, ettersom fortellerens høytidelige stil går over til å bli mer dagligdags når synsvinkelen blir intern. Dette gjør at

den språklige stilen framstår som enklere eller renere, og den referensielle språkfunksjonen dominerer. En referensiell funksjon innebærer at språket peker ut over seg selv og beskriver det som skjer (jf. Gaasland, 1999, s. 90). Samtidig er språket i romanen assosiasjonsrikt og billedlig, med metaforer, similer, adjektiver og adverb, noe som gjør stilen mer framvisende enn fortellende. Det følgende utdraget illustrerer hvordan språket er dagligdags, samtidig som det har en balansert mengde med troper og figurer.¹³ Hermann er lei av å holde sitt arbeid i motstandsbevegelsen skjult, og lurte på hvordan Ilse vil behandle ham etter at han ikke møtte opp til avtalen deres:

Han kan ikke la være å tenke på hvordan Ilse kommer til å være neste gang han treffer henne. Han lukker øynene og ser henne for seg igjen [...] Hun vil være sint på ham og han vil måtte ta imot som han pleier, ligge som en gris på slakterbenken. Han vrir seg, trekker dyna over hodet, hører sin egen pust, kort og kantete. Han hadde aldri sett for seg at det skulle bli så slitsomt å holde på med dette da han ble spurt om å være med, han hadde vært så klar, så forbanna, faen heller, hadde han tenkt (Kaurin, 2012, s. 25).

Den språklige stilen i utdraget har et muntlig uttrykk med banneord og ufullstendige setninger. Hermanns holdninger og følelser kommer tydelig til uttrykk, og dermed kombineres en referensiell funksjon med en emotiv. Similen «ligge som en gris på slakterbenken», illustrerer hvordan Hermann vil være forsvarsløs mot Iلسes skuffelse. Det er han som har tabbet seg ut, og har ingen god forklaring å gi henne. Gjennom å beskrive Hermanns pust med adverbene, kort og kantete, som understrekes av korte og kantete setninger, får utraget et sanselig preg. Den framvisende fortellerstilen skaper en forbindelse mellom karakterene og leseren, og det føles som om man opplever hendelsene sammen med karakterene. Videre forsterker den uformelle og dagligdagse stilen følelsen av at fortellinga handler om helt alminnelige mennesker, noe som også bidrar til å skape en nærhet til det som skjer.

3.3. Oppsummering av analyse

I *Over grensen* argumenterte jeg for at man må skille det fortellende jeget fra det fortalte jeg, men at det fremdeles framsto som at fortelleren Gerda er et barn. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom den språklige stilen, som jeg argumenterte for var lystig og naiv, samt at billedspråket framsto som barnlig. Barnet som personlig forteller og den språklige stilen i kombinasjon med en struktur og karakterer, som er tydelig inspirert av folkeeventyrene, samt indirekte og direkte henvisninger til eventyr og andre spenningstekster, bidrar til et barnlig univers i romanen. Dette problematiserte jeg, ettersom leken overskygger alvor. Videre pekte jeg på at Gerdas forståelse av den historiske situasjonen innledningsvis er snever, men etter hvert som fortellinga utvikler forståelse Gerda alvor i stadig større grad. I delkapitlet om *Over grensen* som historisk-realistisk roman, pekte jeg på at det oppstår troverdig tidskoloritt gjennom konkrete detaljer, og henvisning til virkelige plasser. Karakterene er også tydelig preget av konflikter og spenninger i samtiden. Samtidig argumenterte jeg verdisystemet i romanen er noe polarisert, ettersom skillet mellom ond og god er såpass framtrædende.

¹³ Troper og figurer er språklige bilder som bidrar til å gi en ytring eller en tekst et kunstferdig uttrykk. Eksempel på en trope er en metafor, mens en figur kan være en antitese (Gaasland, 1999, s. 76-84).

I den andre romanen, *Nærmere høst*, delegeres en aural forteller synsvinkelen mellom fem ulike karakterer. Disse skiller i både alder, kjønn og noe som skaper en nyansert framstilling av den historiske situasjonen. Forfatteren benytter seg i stor grad av historiske intertekstuelle referanser, noe som bidrar til en troverdig tidskoloritt, samtidig som bygeografien forteller en egen parallell historie om Oslo anno 1942. Den samtidige narrasjonen skaper en følelse av at man opplever hendelsene samtidig som leseren, og det føles nesten som om man blir revet med i deres grusomme skjebner. Karakterene har liten innsikt i konsekvensene av sine handlinger, noe som kan oppleves som frustrerende for leseren. Dette argumenterte jeg var en styrke i *Nærmere høst*, ettersom karakterene framstiller en tidstypisk mentalitet, som framstår som troverdig. Stilen i romanen er tidvis symboltungt og assosiasjonsrikt, noe som man gjerne forbinder med et poetisk språk. Slik språkbruk har ofte blitt kritisert for å være en estetisering av Holocaust.

4. Hvilke konsekvenser får funnene i den litterære analysen for norsklæreren?

Som jeg innledet denne studien med, ser man en tendens i samfunnet i dag – historien om det norske Holocaust skrives på nytt. Nye perspektiver på den historiske situasjonen skildres i både allmennlitteraturen og i barnelitteraturen, noe som bidrar til en annerledes forståelse av forholdene under andre verdenskrig i Norge. Jeg pekte i forbindelse med dette på viktigheten av at skolen bidrar til en slik nyfortolkning, ved å inkludere tekster som formidler en ny forståelse av norsk Holocaust. Norsklæreren har imidlertid også et ansvar om å velge ut litteratur av høy litterær kvalitet, og derfor ønsket jeg i denne studien å undersøke hvilke konsekvenser det fikk hvis man foretok en litterær analyse av de to mest berømte barne- og ungdomsromanene om norsk Holocaust. I teorikapittelet i denne studien framgikk det at barnelitteraturen eksisterer i et spenningsforhold mellom det didaktiske og det estetiske, som Maria Nikolajeva mener bidrar til en særegen estetikk. Nikolajeva hevder videre at barnelitteraturen er forskjellig fra voksenlitteraturen, ettersom barn og voksne er ulike, både fysisk og kognitivt. Dette innebærer at barnelitteraturen må tilpasse seg barnet, noe som gjør den annerledes. Som jeg forstår det evner den gode barnelitteratur å gjøre slike tilpasninger uten at det går på bekostning av de litterære aspektene ved teksten. Samtidig kan dette være utfordrende i den historiske romanen for barn. Historiske romaner forplikter seg til en empirisk virkelighet på en annen måte enn rent fiktive verk, og holocaustromanen anses å ha enda større moralske forpliktelser om å forholde seg korrekt til historiske fakta (jf. Kokkola, 2013 & Kertész, 2001). Når en beretter om en så mørk og dyster historisk situasjon som Holocaust var, kan det å skulle tilpasse det for et barn føre til en manipulasjon av den historiske virkeligheten. Holocaustlitteraturen for barn må dermed forholde seg til konvensjoner innenfor barnelitteraturen, og konvensjoner innenfor den historiske romanen som sjanger, samt til etiske problemstillinger rundt det å framstille Holocaust i litteratur. Jeg hevdet dermed at man som norsklærer bør ta utgangspunkt i tre vurderingskriterier når man vurderer den historiske romanen om Holocaust for barn: hvordan den historiske virkeligheten realiseres i romanen, hvordan den historiske virkeligheten er tilpasset barnet, samt hvilke etiske problemstillinger som er knyttet til framstillingen. I det følgende ønsker jeg å se hvordan *Over grensen* og *Nærmere høst* forholder seg til disse kriteriene, med utgangspunkt i mine funn fra analysen. Jeg kommer til å drøfte punktene i et sammenlignende perspektiv, men det er likevel viktig å understreke at framstillingen i de to romanene vil påvirkes av den målgruppen de er skrevet for. Dette er noe jeg kommer til ta i betraktning, der det er hensiktsmessig.

4.1. Framstilling av en historisk virkelighet

I det følgende skal jeg se hvilket perspektiv vi får presentert historien ut ifra, hvem sin historie som fortelles og hvordan det skapes historisk tidskoloritt i *Over grensen* og *Nærmere høst*. Måten den historiske virkeligheten framstilles i de to romanene er svært ulik. I *Over grensen* er den personlige fortelleren et barn, som ser på den historiske situasjonen med et undrende barneperspektiv. Dermed preges refleksjonene og tankene om situasjonen for jødene og krigen av at det er et barn som framstiller. Når fortelleren møter på aspekter som ligger utenfor sin egen erfaringshorisont, refererer hun til det faren har fortalt. På den måten ivaretas barnefortellerens troverdighet, samtidig som

fortelleren på en naturlig måte kan inkludere historiske fakta om blant annet Nasjonal forsamling og Hirten. Historiske fakta om nazistene i Norge, og den historiske virkeligheten generelt, formidles imidlertid ut ifra en tydelig posisjonering. Foreldrene til Gerda er med i motstandsbevegelsen, og tar sterk avstand fra nazistene. Jeg argumenterte for at dette skaper et skille mellom ond og god i romanen, som igjen underbygges av de tydelige intertekstuelle referansene til eventyrsjangeren. De to mest framtrepende nazistene i romanen er Dypvik og Wilhelmine. Førstnevnte framstår som en slags «superskurk», med slangeblikk og mørk uniform. På samme måte som antagonistene i eventyrene er han endimensjonal, og framstilles utelukkende som grusom. Det samme kan man si om Wilhelmine, som er sterkt inspirert av hekse i *Hans og Grete*. Gjennom skildringen av nazistene i romanen, kan man argumentere for at det oppstår en svart-hvit framstilling av Holocaust i Norge. Som vi vet i dag var ikke landet delt i to mellom to motstridende parter, situasjonen var preget av den informasjonen folk hadde til rådighet, og de strømningene som preget Europa på det gitte tidspunktet. I Norge var antisemittiske holdninger utbredt, både før og etter andre verdenskrig (Berggren, m.fl., 2020, s. 16). Når det i *Over grensen* males opp et bilde av at det var enten eller, enten «god nordmann» eller ond nazist, mener jeg framstillingen av den historiske situasjonen blir unyansert. Skolen har et ansvar om å bidra til den nyfortolkningen som skjer rundt norsk Holocaust, og dermed kan slike framstillinger være problematiske. Samtidig kan de også være grobunn for gode diskusjoner, gjennom tilnærme seg slike tekster med et kritisk og utforskende blikk. Dette krever imidlertid at norsklæreren setter seg inn i teksten, og vurderer den på forhånd.

I *Nærmere høst* framstilles norsk Holocaust på en annen måte. Her fortelles det av en auctorial forteller, som delegerer synsvinkelen mellom fem ulike karakterer. Karakterene skiller i kjønn og alder, og dermed tilbys leseren en flerstemmig framstilling av den historiske situasjonen. Alle de ulike karakterene er involvert i krigen på forskjellig vis, og i varierende grad. Blant annet får leseren ta del av jødiske perspektiver på den historiske situasjonen, noe som man ser er en økende tendens innenfor framstillinger av Holocaust, både i et norsk og nordisk perspektiv. Dette er én av aspektene som gjør *Nærmere høst* forskjellig fra *Over grensen*. I *Over grensen* framstilles kun synsvinkelen til Gerda, en privilegert, etnisk norsk jente med en naiv forståelse av den historiske situasjonen. I *Nærmere høst* blir derimot leseren en del av den grusomme skjebnen til den jødiske familien Stern, og følger de ulike karakterene til Berg interneringsleir, på transporten til Auschwitz og hele veien inn i gasskammeret. Samtidig blir leseren også tatt med inn i resonnementene og tankene til Odd, som er en av drosjesjåførene som kjørte norske jøder til transportskipet D/S Donau. Gjennom å inkludere Odds synsvinkel i romanen mener jeg man får en ny og nyansert forståelse av norsk Holocaust. Dette er en del av historien om det norske Holocaust som har vært underkommunisert, men som det har blitt rettet mer fokus på i senere år, i forbindelse med at en ny forståelse for den historiske situasjonen har vokst fram. Dermed får man en litt annen framstilling på god og ond i *Nærmere høst*, enn i *Over grensen*. I motsetning til Dypvik og Wilhelmine, framstår Odd som ambivalent. Han har hørt rykter om hva som skal skje med jødene, men velger likevel ikke å informere familien Stern, ettersom han føler det er feil å skremme dem. Dette kan på mange måter skape en forståelse av Odd som feig eller usympatisk, men slik jeg argumenterte for i analysen henger dette sammen med hvordan aktører i samtiden forsto situasjonen. Ut ifra det argumentet mener jeg at leseren tilbys en nyansert, flerstemmig, og kanskje til og med, ny forståelse av norsk Holocaust. Alt var ikke bare svart eller hvitt, men det var flere nyanser av grått. Hvem som var venn, og hvem som var fiende var kanskje ikke så åpenbart og selvsagt.

Gjennom de ulike synsvinklene i *Nærmere høst* skapes det en utvidet forståelse for denne nyanseringen, noe jeg mener det ligger et enormt dannelsespotensiale i. Når litteraturen formidler nye perspektiver, og tilbyr oss en mulighet til å oppleve andre tilværelser, skaper den samtidig rom for utvikling og vekst. I en didaktisk sammenheng mener jeg dette er verdifullt.

I *Over grensen* og *Nærmere høst*, ser man at den historiske virkeligheten uttrykkes på forskjellige måter. I begge romanene skapes en troverdig tidskoloritt gjennom å inkludere tidstypiske detaljer, og referanser til steder i den empiriske virkeligheten. I *Over grensen* oppstår en historisk følelse av tid og rom gjennom skildring av huset familien bor i, og hverdagen deres som er preget av matmangel og rasjonering. Slike skildringer er vanlig i litteratur som handler om andre verdenskrig, og samsvarer med hvordan hverdagen så ut for mange nordmenn. Man kan dermed argumentere for at framstillingen av den historiske virkeligheten i *Over grensen* kan skape en forståelse for hvordan livet var i Norge i 1942. Slike detaljer inkluderes også i *Nærmere høst*, men her veves den historiske virkeligheten i større grad inn i tekstens alle deler. Den kommer til uttrykk gjennom måten fortelleren beretter på, ettersom den samtidig narrasjonen skaper en forståelse for hvordan menneskene i 1942 forsto og tolket situasjonen de sto i. Den historiske virkeligheten kommer også til uttrykk i måten ungdommene i romanen er framstilt på, og hvordan deres liv utspiller seg. Romanens intertekstuelle referanser er også sterkt knyttet til den historiske virkeligheten, blant annet gjennom dokumentarisk materiale, som arrestordrene og ved at det refereres til tekster i samtiden, som sangteksten *Månestråle*. Det forekommer også hyppige referanser til steder i den empiriske virkeligheten, og majoriteten av disse er knyttet til det jødiske samfunnet i Oslo på 1900-tallet. Gjennom disse referansene oppstår en parallell historie om livet til jødene i Oslo anno 1942. Den historiske virkeligheten preger også hvordan forfatteren har valgt å ordlegge seg i henhold til den historiske situasjonen, som jeg vil komme tilbake til nedenfor. *Nærmere høst* er dermed et mangefasettert litterært verk, der historiske fakta flettes inn og spiller en sentral rolle i romanens alle deler. Dette gjør det mer utfordrende å analysere tekstens ulike deler hver for seg (som eksempelvis den historisk-realistiske rammen og romanens stil), ettersom alle delene påvirker og forsterker hverandre – de går ikke å plukke fra hverandre. Dette er i tråd med Erik Bjerck Hagens syn på litterær kvalitet, og i *Nærmere høst* mener jeg at denne helhetlige framstillingen gjør at fiksjonsuniverset framstår som troverdig. I *Over grensen* er det imidlertid enklere å skille den historiske virkeligheten fra de andre delene i romanen. De historiske faktaene, som knytter handlingen til den historiske situasjonen, er ikke vevd inn i tekstens helhet på samme måte som i *Nærmere høst*, men uttrykkes eksplisitt, og på en didaktisk måte, som når Gerda forteller om matmangel, eller når faren forklarer hva Hirden er. Dermed er det lett å skille den historisk-realistiske rammen fra det barnlige universet i romanen, ettersom dette universet ikke oppstår som en følge av den historiske virkeligheten, men av de intertekstuelle referanser til eventyret. I *Norsk barnlitteraturhistorie* omtaler Birkeland, m.fl. *Over grensen*. De skriver at «krigen blir meir ein kulisser for ei rømningshistorie» (2018a, s. 471). Man kan argumentere for at motivet om mot og samhold – én for alle, alle for én – står sterkere i *Over grensen* enn den historiske rammen for romanen. Hvis man hadde flyttet handlingen til en annen tid, og et annet sted, tror jeg at Gerdas utvikling, romanens handling, og de intertekstuelle referansene kunne vært de samme. Satt på spissen blir dermed Daniel og Sarah bare staffasjer i en spennende rømningshistorie om et privilegert norsk søskenpar. I *Nærmere høst* er derimot det jødiske perspektivet det som er utgangspunktet for historien, og understrekes av alle referansene til den historiske virkeligheten. Man kan dermed

argumentere for at de intertekstuelle referansene i *Nærmere høst* skaper muligheter til å åpne historien for leseren, og tilby en utvidet forståelse for jødernes situasjon. Gjennom å inkludere steder som spilte en viktig rolle i livene til de norske jødene på 1900-tallet, ved å trekke inn teatersjefen som er nazist, sangteksten *Månestråle* på transporten til Auschwitz eller Odds deltagelse i deportasjonen, trekkes leseren lengre inn i den historiske virkeligheten. Gjennom å løfte fram slike historiske referanser og undersøke dem nærmere, kan romanen skape en forståelse for hvordan folk levde, hvilke verdier som preget samfunnet og hvordan folk konseptualiserte hendelsene i sin samtid. Samtidig kan sammensmeltingen mellom fiksjon og virkelighet bidra til en dypere emosjonell forståelse for hvordan aktører i samtiden opplevde situasjonen de sto i. Som jeg viste til i analysen av *Over grensen* opererer den med helt andre intertekstuelle referanser. Romanens dialog med eventyrsjangeren er med på å forme romanen som helhet, og referansene til *De tre musketerer* underbygger romanens motiv om mot og samhold. I motsetning til de intertekstuelle referansene i *Nærmere høst*, som trekker leseren lengre inn i den historiske virkeligheten, kan man argumentere for at de intertekstuelle referansene i *Over grensen* sender leseren lengre bort fra denne virkeligheten. For barneleseren kan det dermed bli vanskelig å skille virkelighet fra fiksjon, ettersom de intertekstuelle referansene får Holocaust og andre verdenskrig til å framstå mer som et eventyr enn som virkelighet.

4.2. Hvordan romanene tilpasser den historiske virkeligheten til barnet

Som Maria Nikolajeva skriver bør barnelitteraturen være skrevet med utgangspunkt i barnets kognitive og fysiske evner – den må med andre ord være tilpasset barnet. Når man skriver om historiske hendelser for barn må man finne hensiktsmessige måter å tilpasse historien, slik at et barn kan forstå og skape mening. Én av barnelitteraturens sterkeste konvensjoner er at den ikke skal ta livshåpet fra barnet (Noddelman, 1997 & Bjorvand, 2012), og som jeg har vist i denne studien kan det være utfordrende når man skriver om Holocaust. *Over grensen* og *Nærmere høst* har ulike, men delvis overlappende målgrupper. Dette innebærer at måten den historiske situasjonen er tilpasset barnet i de to romanene er ulikt. I det følgende skal jeg se hvordan slike tilpasninger har blitt gjort, og hvordan disse forholder seg til barnelitterære konvensjoner.

I *Over grensen* har vi sett at jødeforfølgelsen i Norge framstilles ut ifra et barneperspektiv. Dette er et trekk som er typisk for barnelitteraturen, og Birkeland m.fl., mener at koplingen mellom barneperspektivet og barneleseren er en god innfallsvinkel når man undersøker litterær kvalitet i barnelitteraturen (2018b, s. 43). Gerda har innledningsvis liten innsikt i jødeforfølgelsen, men gjennom et undrende, nedenfra-perspektiv nærmer hun seg problematikken. I løpet av romanen vokser dermed hennes forståelse, og jeg mener derfor at hennes kunnskap øker i takt med leserens. Målgruppen for romanen er satt til 9-13 år, og man kan argumentere for at mange som leser denne romanen har lite eller ingen forhåndskunnskap om norsk Holocaust. Dermed tror jeg at den utforskende tilnærmingen kan være en god måte å tilpasse den historiske virkeligheten til barneleseren, da den ikke forutsetter at barnet skal vite noe om andre verdenskrig og jødeforfølgelse på forhånd. Koplingen mellom fortelleren og leseren er derfor sterk i *Over grensen*. Ut ifra et didaktisk perspektiv er dette positivt, ettersom romanen kan åpne opp for gode innfallsvinkler til kunnskapstilegnelse. Etter hvert som

ny informasjon blir presentert, kan leseren stoppe opp og fordype seg i enda større grad. I *Nærmere høst* finner man også en underliggjørende tilnærming til den historiske situasjonen, men denne uttrykkes på en annen måte enn i *Over grensen*. Her blir det underliggjørende og avautomatiserende språket et uttrykk for karakterenes manglende forståelse av situasjonen de står i. I dette tilfellet er ikke nødvendigvis det litterære virkemidlet en tilpasning til barneleseren, men en troverdig framstilling av hvordan aktørene i samtiden forsto situasjonen.

Som jeg har vist i analysen, er *Over grensen* i stor grad basert på intertekstuelle referanser til eventyret og andre spenningstekster, som kommer til uttrykk gjennom struktur, eksplisitte og implisitte dialoger med andre skjønnlitterære tekster, samt at Gerda hele tiden sammenligner det hun og de andre barna opplever med et eventyr. Når teksten følger den typiske eventyrstrukturen, som man også ofte finner igjen i barnelitteraturen, skapes den en forventning om at den skal ende godt. Nikoaljeva mener at slike intertekstuelle referanser faktisk kan fungere til å angi lesestrategi i barnelitteraturen (2017, s. 350). Selv om tematikken i *Over grensen* tidvis kan virke skremmende, kan strukturen bidra til å berolige barneleseren – det går jo alltid bra til slutt. Man kan derfor argumentere for at teksten er skrevet med en gjennomgående optimisme, som også understrekes av en lystig og enkel stil. Selv om romanen tar for seg en grusom historisk situasjon, så er barneleseren ivaretatt. Likevel er ikke dette grepet uproblematisk. Som jeg har vist ovenfor kan de intertekstuelle referansene i romanen bidra til å sende leseren lengre bort fra den historiske virkeligheten, og gjøre det vanskelig å skille eventyr fra virkelighet. Videre blir slike tilpasninger fort en manipulasjon av den historiske situasjonen, som kan bli ansett som brudd på etikette i framstilling Holocaust. Dette er imidlertid noe jeg vil komme nærmere innpå senere.

I *Nærmere høst* er målgruppen litt eldre, og teksten henvender seg i størst grad til ungdom. Som jeg viste i analysen er ikke ungdomsperspektivet dominerende, men det forekommer flere framstillinger av ungdommer. Disse framstilles på en måte som leseren kan kjenne seg igjen i, ved at de viser problemstillinger som angår den unge leseren: kjærlighet, løsrivelse, framtidshåp og rollekonflikter. Selv om ungdommene lever i en tilbakelagt tid, som for mange kan være vanskelig å identifisere seg med, framstilles deres tanker, følelser og problemer som noe ungdom på tvers av tid og sted erfarer. Dette gjør at framstillingene av Ilse, Sonja og Hermann oppleves som nære, selv om de utspiller seg i en annen tid. Romanen skaper dermed en følelse av at ungdommer i 1942 var ganske like dagens ungdom. Dette kan gjøre at Holocaust kan oppleves som noe man kan relatere til, ettersom leseren identifiserer seg med ungdommene og kan plassere seg selv i deres sted. Ut ifra en slik argumentasjon tilpasses stoffet til ungdomsleseren, ettersom innholdet kan føles relevant og gjenkjennbart. På samme tid kan dette føre til at skjebnen karakterene går i møte oppleves som enda mer brutal. Sonjas henrettelse i gasskammeret skildres på en sanselig måte, uten at døden uttrykkes eksplisitt. Likevel er det tydelig hva som faktisk skjer. Tradisjonelt var synet på ungdomslitteraturen mer likt de konvensjoner man finner innenfor barnelitteraturen, nemlig at slutten skulle være optimistisk og lykkelig. Dette ser man har endret seg, og i nyere litteratur for ungdom (men også i barnelitteraturen) blir død ofte tematisert, som eksempelvis i *Faen ta skjebnen* (2012), *Det er slutt mellom Gud og meg* (1995), samt i klassikere som *Brødrene Løvehjerte* (1973). Selv om døden i stadig større grad tematiseres i moderne ungdomslitteratur, etterlates likevel leseren med håp (Nikoaljeva, 2017, s. 97). Dette ser man også i *Nærmere høst*, ettersom romanens slutt ikke er utelukkende ulykkelig. Lillesøster Ilse vender hjem til Oslo, der hun gjenforenes med

Hermann. Den åpne slutten indikerer en ny vår for Ilse, og man kan dermed si at romanen som helhet har en optimistisk slutt.

De to romanene tilpasser dermed den historiske virkeligheten til den unge leseren på ulikt vis. Lunde framstiller historien gjennom et barneperspektiv, av en forteller som bruker et barnlig og lett språk, med enkle språklige bilder. Dette kombineres med en eventyrstruktur, som både kan angi en lesestrategi, og kan gjøre den unge leseren trygg på at historien vil ende godt. Kaurin tilpasser derimot stoffet til leseren gjennom å inkludere problemstillinger som kan føles relevant for leseren, og gjøre at man kan identifisere seg med karakterene. Som det har blitt vist tidligere i denne studien bør en vellykket historisk roman for barn evne å tilpasse den historiske virkeligheten til barnet, uten at det går på bekostning av estetikk og etikk. I det følgende skal jeg derfor drøfte etiske problemstillinger knyttet til fiksjonalisering av Holocaust i barnelitteratur.

4.3. Etiske problemstillinger knyttet til fiksjon og Holocaust

Som det har blitt vist til ved flere anledninger i denne studien er det å framstille Holocaust forbundet med en del etiske problemstillinger. Slik jeg har vist i analysen dukker slike problemstillinger opp i begge romanene. I det følgende skal jeg derfor drøfte disse funnene, og se hvordan man som norsklærer kan forholde seg til dem i klasserommet. I *Over grensen* er de mange intertekstuelle referansene med på å forme romanen, og som jeg har vist i analysen kan dette være problematisk. Innenfor skjønnlitteraturen ansees det å gå i dialog med andre tekster ofte som et kvalitetstrekk (Christiansen, 2010, s. 81). Også i barnelitteraturen kan man se at det blir sett på som en styrke, og Nikolajeva går til og med så langt som å hevde at all intertekstualitet i barnelitteraturen er en berikelse (2017, s. 353). Man kan imidlertid spørre seg om dette alltid stemmer? I *Over grensen* har de intertekstuelle referansene tvert imot vist seg å være intrikate. Dialogen med andre tekster og sjangertrekk, i kombinasjon med en utpreget lystig stil, skaper et barnlig univers i romanen. I dette universet finner man en gjennomgående optimisme, som er i tråd med barnelitterære konvensjoner, og det oppstår en forventning om at fortellinga skal ende godt – det er jo tross alt et eventyr. Framfor å berike leseopplevelsen, kan man argumentere for at de intertekstuelle referansene bidrar til en manipulasjon av den historiske virkeligheten. For det var ingenting optimistisk med Holocaust. For omtrent 6 millioner jøder, derav 738 norske jøder,¹⁴ ende den historiske situasjonen med døden. Dette framgår i liten grad i romanen, og isteden framstilles historien som et lettbeint eventyr, der de gode barna til slutt seirer over de onde voksne. Kokkola skriver at slike framstillinger bryter med «the rules of etiquette», og blir ikke ansett som moralsk innenfor holocaustlitteraturen (2013, s. 10). Heller ikke innenfor litteratur om andre verdenskrig generelt, anses slike sjangerblandinger å være adekvat, ifølge Skyggebjerg (2015, s. 18). Man kan videre argumentere for at denne fiksjonaliseringen framstår som Holocaust kitch, et begrep hentet fra forfatteren og Holocaust-overlevende Imre Kertész. Han mener blant annet at litteratur der de overlevende kan forlate konsentrasjonsleirene som friske og uskadde er Holocaust kitch. Hadde det vært tilfellet ville det ikke fremdeles være et behov for å snakke om den historiske hendelsen (Kertész, 2001, s. 270). Selv om ikke karakterene i *Over grensen* blir sendt til konsentrasjonsleirer, slipper de unna på en lettvinnt måte, og det framstår som om de er uberørte av det de har opplevd. Når grusomhetene, som er

¹⁴ HL-senteret, 2011.

forbundet med historisk sannhet, omtales i så liten grad, må man stille seg spørsmålet, hvordan skal elevene forstå at *Over grensen* ikke bare er et spennende eventyr? Når de potensielt ikke har noen knagger å henge Holocaust på, hvordan vil de *da* forstå historien? Igjen blir den unyanserte framstillingen jeg pekte på ovenfor relevant. Muligens vil den unge leseren sitte igjen med en forestilling om at landet var delt inn i to motpoler. Som vi vet i dag var det ikke slik. Situasjonen var uoversiktlig og ambivalent (Berggren, m.fl., 2020, s. 80) I Norge var dessuten antisemittiske holdninger utbredt, både før og etter andre verdenskrig (Berggren, m.fl., 2020, s. 16). Når det i *Over grensen* males opp et bilde av at det var enten eller, enten «god nordmann» eller ond nazist, mener jeg framstillingen av den historiske situasjonen blir unyansert. Samtidig kan fortellerinstansen, en naiv og privilegert, etnisk norsk jente, gjøre at det jødiske perspektivet forsvinner. Det skapes ingen utvidet forståelse for de jødiske barnas situasjon – de blir kun redusert til statister i en spennende rømningshistorie, der en etnisk norsk jente er protagonist. Som jeg har pekt på tidligere har skolen et ansvar om å bidra til den nyfortolkningen som skjer rundt norsk Holocaust, men man kan argumentere for at en slik nyfortolkning ikke preger framstillingen av den historiske situasjonen i *Over grensen*. Som man ser eksisterer det noen åpenbare spenninger i møtet mellom konvensjonene for barnelitteraturen og sjangerkonvensjonene for holocaustlitteraturen. Lydia Kokkola peker på at dette ofte er holocaustlitteraturen for barns største utfordring, ettersom det å skulle balansere de ulike konvensjonene kan sees på som en umulig oppgave (2013, s. 9). I *Over grensen* er de barnelitterære konvensjonene i fokus, noe går på bekostning av de moralske forpliktelsene innenfor holocaustlitteraturen. Slike spenninger kan imidlertid være interessante å løfte fram i klasserommet. Hvis man leser romanen med et kritisk blikk, og diskuterer hva som er problematisk med slike framstillinger, tror jeg man kan få i gang gode litterære samtaler. Dermed synes jeg ikke at slike tekster bør være ekskludert fra arbeid med skjønnlitteratur i klasserommet, men som norsklærer må man være bevisst hvordan man introduserer dem.

Det er imidlertid ikke bare Lunde som omskaper historisk virkelighet gjennom fiksjonalisering. Det gjør også Kaurin, men med andre virkemidler. Som jeg viste i analysen av *Nærmere høst* ble det pekt på noen etiske spenninger i møte med den språklige stilen. Jeg viste at romanen har en poetisk innramming, ettersom fortellerens språklige stil er billedlig og assosiasjonsrikt. I debatten rundt holocaustlitteratur har slike framstillinger ofte blitt møtt med argument om at de estetiserer Holocaust, og forskjønner de grusomme handlingene (Ørjasæter & Eek, 2017). På 70-tallet var det dessuten en debatt om hvorvidt populærkulturens virkemidler i det hele tatt kunne framstille Holocaust på en adekvat måte (jf. Mork, 2014). I en norsk kontekst har slike problemstillinger imidlertid vært lite diskutert hittil (Kristensen, 2014, s. 107). Jeg tror i likhet med Lydia Kokkola at det er viktig at man skildrer Holocaust i skjønnlitteraturen (2013, s. 16). Framstillinger av Holocaust, som den man finner i *Nærmere høst*, kan skape en utvidet forståelse for den historiske situasjonen, og tilby leseren en emosjonell dimensjon til de historiske faktaene. Hvordan man forholder seg til skjønnlitterære skildringer av jødeforfølgelse, vil likevel alltid være avhengig av hvordan man posisjonerer seg. For enkelte vil det aldri bli ansett som god etikette å skrive om Holocaust, fordi man mener historien tilhører de overlevende. Dette er noe som Holocaust-overlevende Elie Wiesel har argumentert for. I artikkelen *Art and the Holocaust: Trivializing Memory* (1989) skriver han at for å hedre og minnes Holocaust bør man lese tekster skrevet av Holocaust-overlevende: «[I]isten to the survivors and respect their wounded sensibility. Open yourselves to their scarred memory, an mingle

your tears with theirs» (Wiesel, 1989). Slike perspektiv kan være interessant å ta med seg inn i klasserommet, når man leser og tolker holocaustlitteratur.

4.4. Norsklærerens ansvar

Som jeg har vist ovenfor, må norsklæreren ta utgangspunkt i flere ulike, og tidvis motstridende kriterier når han vurderer den historiske romanen for barn. Å skulle tilpasse en historisk sannhet til et barns kognitive evner, samtidig som man forholder seg til etiske retningslinjer kan være utfordrende, noe jeg mener denne studien har belyst ved flere anledninger. Jeg synes Lydia Kokkola oppsummerer det godt: «[p]ut simply, historical literature has to be both good history and good literature. If it fails on one account, the finale result cannot be salvaged by brilliance on the other» (2013, s. 47). Dette gjør det utfordrende å vurdere historiske romaner for barn, men som Birkeland, m.fl. skriver, har man som norsklærer «et ansvar å velje ut bøker på vegne av barn. Ansvar medfører også ansvar for kvalitet» (2018b, s. 43). Et slikt ansvar krever en vurderingskompetanse, og en litterær sans, men også kunnskap om litterære konvensjoner.

Kokkolas sitat er også viktig ut ifra et norskfaglig perspektiv. De historiske romanene jeg som lærer tar med meg inn i klasserommet, skal ikke bare være litteratur som skal vekke leselyst, eller gi elevene estetiske erfaringer. De er også med på å forme mine elever sin forståelse av historien. Likevel er det viktig å huske på at verken forfattere eller historikere kan vite akkurat hvordan en historisk hendelse faktisk skjedde, og dermed er historiefremstilling aldri er en gjengivelse av virkeligheten. Framstillingen vil alltid være preget av hvordan den som framstiller konseptualiserer den historiske hendelsen. En slik konseptualisering vil alltid være preget av den tiden og kulturen det framstilles i. Dermed kan historiefortellingen aldri være objektiv. Med utgangspunkt i dette kan man argumentere for at *Over grensen* og *Nærmere høst* aldri hadde vært mulig å skrive for 30 år siden, ettersom vår forståelse av den historiske situasjonen var en helt annen da, enn i 2012. Jeg mener dette er et viktig didaktisk perspektiv. Som norsklærer må man være bevisst det etiske ansvaret som ligger i å forme noens forståelse av Holocaust, eller enhver annen historisk situasjon. I løpet av denne studien har jeg derfor ved flere anledninger vist hvor viktig det er at man evner å gjøre etiske refleksjoner, slik at man kan inkludere og arbeide med litteratur om norsk Holocaust på en adekvat måte. Som man ser skrives historien om norsk Holocaust på nytt, og derfor tror jeg det er viktig at man som norsklærer reflekterer over hvilke perspektiver elevene får tilgang til.

5. Studiens hovedpoeng og veien videre

Motivasjonen for å gjennomføre denne studien bunnet i den nyfortolkningen av det norske Holocaust, som man ser i det samfunnet i dag. Når nye perspektiver på norsk Holocaust aktualiseres, hevdet jeg at det var viktig at jeg som norsklærer var bevisst på hvilke historier jeg tok med meg inn i klasserommet. Ved å analysere *Over grensen* og *Nærmere høst*, og se på innhold, form, og hvordan de forholder seg til historisk virkelighet, har jeg funnet flere utfordringer knyttet til framstilling og vurdering av holocaustlitteratur for barn. Samtidig har jeg sett at det finnes gode måter å framstille den historiske situasjonen på. Blant annet har studien vist at romaner med en underliggende tilnærming kan være hensiktsmessige. Dette kan blant annet skape en troverdig konseptualisering av hendelsene, samtidig som det både er en etisk tilpasning og en tilpasning til barneleseren. Dette har man sett eksempler på i både *Over grensen*, gjennom et underliggende barneperspektiv, og gjennom karakterene i *Nærmere høst* sin begrensede forståelse av situasjonen. Et annet viktig funn i denne studien har vært hvordan forfatterne har inkludert intertekstuelle referanser. I litteraturen generelt anses det som en litterær styrke å gå i dialog med andre tekster, men som denne studien har vist kan slike intertekstuelle referanser føre til en manipulasjon av den historiske sannheten, i historiske romaner for barn. Brukt riktig kan de imidlertid bidra til å åpne historien, og føre leseren lengre inn i den historiske virkeligheten. Det er derfor viktig at læreren er bevisst hvordan slike litterære grep utnyttes, slik at man kan tilnærme seg romanene på en fruktbar måte. Norsklæreren må også være bevisst ulike etiske problemstillinger knyttet til framstilling av Holocaust i litteratur. Det finnes mange ulike perspektiver på hva som ansees være adekvat, og gjennom å løfte fram slike perspektiver i undervisninga, tror jeg at elevene kan få en større forståelse for Holocaust som historisk situasjon, og en forståelse for hvordan den framstilles i litteraturen. Avslutningsvis har denne studien vist at det viktigste aspektet man som norsklærer må ta hensyn til, er hvorvidt litteraturen tilbyr en ny og utvidet forståelse av norsk Holocaust. De tekstene man inkluderer i undervisningen er med på å forme framtidige generasjoner sin forståelse av hvordan situasjonen var under andre verdenskrig i Norge. Det er derfor viktig at elevene får tilgang til mange ulike og nyanserte perspektiver på Holocaust.

Som det ble vist i innledningen til denne studien har det blitt forsket lite på holocaustlitteratur for barn i Norge, og som jeg pekte på er dette blant annet et resultat av at det per i dag finnes få skjønnlitterære verk for barn, som omhandler norsk Holocaust. Likevel har skjønnlitterære framstillinger av Holocaust lenge spilt en viktig rolle i norskundervisningen. I framtiden vill det derfor være interessant å undersøke hvilke litterære verk som blir brukt i klasserommet, og hvordan de er med på å forme norske ungdommer sin forståelse av Holocaust. Jeg tror dessuten at det økte fokuset på norsk Holocaust vil føre til flere utgivelser av holocaustlitteratur for barn i Norge. Det skal derfor bli interessant å se hvordan nye perspektiver inkluderes, og hvilke muligheter det skaper for framtidig litteraturarbeid i klasserommet.

Idet jeg legger siste hånd på denne studien, dumper *Morgenbladet* ned på dørmatta. For tredje uke på rad er holocaustforskning én av hovedoverskriftene på forsiden, noe som understreker denne studiens relevans – historien om det norske Holocaust skrives her og nå, og skjønnlitteraturen spiller en avgjørende rolle.

Referanser

- Ark.no. (2021). 26. november – fire fortellinger fra det norske Holocaust av Mikael Holmberg. Hentet den 03.06.21. fra: <https://www.ark.no/boker/Mikael-Holmberg-26-november-9788291187891>
- Andersen, P. T. (1987). Kritikk og kriterier. Kjærstad, J. (red.). *Vinduet*, 3/1987. (s. 17-25).
- Aspункvik, S. G. (2017). Den yngste var fire måneder, den eldste var over 80 år. D/S «Donau» fraktet begge i døden. *Nrk.no*. Hentet den 27. 03.21. fra: <https://www.nrk.no/norge/xl/den-yngste-var-fire-maneder-den-eldste-over-80-ar.-d-s-donau-fraktet-begge-i-doden.-1.13793253>
- Aschehoug. (2021). Alexandre Dumas. *De tre musketerer*. Hentet den 03.04.21. fra <https://aschehoug.no/de-tre-musketerer>
- Aschehoug. (2021). *Marianne Kaurin. Nærmere høst*. Hentet den 17.01.21. fra: <https://aschehoug.no/naermere-host>
- Barthes, R. (2003). Virkelighetseffekten. Kittgang, A. (red.). *Moderne litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget. (s. 73-79).
- Berg, T. (1992). *Teatersjef Henry Gleditsch og Trøndelag teaters krigshistorie (1940-1942)*. Trondheim: Trøndelag Teater.
- Berggren, E. B., Bruland, B. & Tangestuen, M. (2020). *Rapport frå ein gjennomgang av Hva visste hjemmefronten?*. Oslo: Dreyers forlag.
- Birkeland, T., Risa, G. & Vold, K. B. (2018a). *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Det norske samlaget.
- Birkeland, T., Mjør, I. & Teigland, AS. (2018b). Barneperspektivet. *Barnelitteratur. Sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm AS. (s. 28-45).
- Birkelund, S. (2014). *NS og teaterlivet under okkupasjonen. Masteroppgave i historie*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Bjorvand, A. M. (2012). Vurdering av barnelitteratur. Formidlerens rolle i jakten på de gode leseopplevelsene. Bjorvand, A.M., Tønnesen, E.S. (red.). *Den andre leseopplæringa. Utvikling av lesekompetanse hos barn og unge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bruland, B. (2015). Deportasjonen av de norske jødene. *Norgeshistorie – Fra steinalder til i dag. Fortalt av fagfolk*. UiO. Hentet den 15.04.21. fra: <https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1742-deportasjonen-av-de-norske-jodene.html>
- Bokslukerprisen. (2021). *Om bokslukerprisen*. Hentet den 03.06.21. fra: <https://bokslukerprisen.no/om-bokslukerprisen/>
- Christiansen, A. (2010). *Kritikarboka. Om litteratur, journalistikk og kvalitet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Djuve, T. M. (2012). Barnebok om jødebarn på naziflukt. *Dagbladet*. Hentet den 12.02.21. fra: <https://www.dagbladet.no/kultur/barnebok-om-jodebarn-pa-naziflukt/63164071>
- Djuve, T. M. (2012). Tvinger oss ombord på «Donau» og helt inn i gasskammeret. *Dagbladet*. Hentet den 23.02.21. fra: <https://www.dagbladet.no/kultur/tvinger-oss-ombord-pa-donau-og-helt-inn-i-gasskammeret/63011301>
- Eike, O. (2012). De overlevde Holocaust på mirakuløst vis. *Velsignet helg*. Hentet den 13.04.21. fra: <http://nri-imf.no/wp-content/uploads/2012/11/Artikler-om-j%C3%B8de-deportasjonen.pdf>
- Ellefsen, B. (2016). Ytterste Instans. Eliassen, K. O. & Prytz, Ø. (red.). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtiden kunst og kultur*. Bergen: Fagbokforlaget. (s. 85-104).
- Eliassen, K. O. (2016). Innledning. Eliassen, K. O. & Prytz, Ø. (red.). *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtiden kunst og kultur*. Bergen: Fagbokforlaget. (s. 7-23).

- Espevik, T. (2019). Snudde om Holocaust. *Klassekampen*. Hentet den 15.05.21. fra: <https://arkiv.klassekampen.no/article/20190319/ARTICLE/190319967>
- Filmweb.no. (2020). *Her er Amandapris-vinnerne*. Hentet den 12.02.21. fra: <https://www.filmweb.no/filmnytt/article1435224.ece>
- Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gyldendal.no. (2021). *Over grensen*. Hentet den 03.03.21. fra: <https://www.gyldendal.no/barneboeker/9-13-aar/over-grensen3/p-662635-no/>
- Hagen, E. B. *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hertel, H., Kvam, K., Lund, H. P. & Melberg, A. (1989). *Verdens litteraturhistorie*. Hertel, H. (red.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- HL-senteret. (2011). *Deportasjon av de norske jødene*. Hentet den 17.03.21. fra: <https://www.hlsenteret.no/kunnskapsbasen/folkemord/folkemord-under-nazismen/holocaust/norge/deportasjonen-av-de-norske-jodene.html>
- HL-senteret. (2021). *Strategisk plan for 2021-2024*. Hentet den 21.05.21. fra: <https://www.hlsenteret.no/om/strategisk-plan/>
- HL-senteret. (2020). *Transporten med D/S Donau*. Hentet den 27.05.21. fra: https://www.hlsenteret.no/kunnskapsbasen/folkemord/folkemord-under-nazismen/holocaust/norge/reisen_med_donau.html
- Høgh, C. (1996). *Eventyrleksikon*. København: Munkgaard Rosinate
- Jordan, D. S. (2004). Educating Without Overwhelming: Authorial Strategies in Children's Holocaust Literature. *Children's Literature in Education, Vol. 35, 3/2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Jødisk museum. (2019). *Synagogen som levde i 21 år*. Hentet den 20.03.21. fra: <https://www.jodiskmuseumoslo.no/bygningens-historie>
- Kaurin, M. (2012). *Nærmere høst*. Oslo: Aschehoug.
- Kallelid, M. (2020). Marte Michelet svarer på kritikken: - Det er norsk historieskriving som har vært selektiv og fordreid. *Aftenposten*. Hentet den 10.05.21. fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/weeMX5/marte-michelet-svarer-paa-kritikken-det-er-norsk-historieskriving-so>
- Kertész, I. (2001). Who Owns Auschwitz. *The Yale Journal of Criticism, Volume 14, Number 1*. John Hopkins University Press.
- Kleivan, N. M. (2021). Holocaustsenteret satser på holocaust. *Morgenbladet*. Nr. 19/21-27 mai. 2021.
- Kristensen, M. (2014). Holocaust i norsk litteratur. I.G. Kvanvig & M. Kristensen (red.). *Nytt blikk: årsskrift fra Stiftelsen Arkivet 2014*. (s. 103-118).
- Kohn, E. (2014). Hatefulle ytringer. *Antirasistisk senter*. Hentet den. 15.04.21. fra: <https://antirasistisk.no/hatefulle-ytringer/>
- Kokkola, L. (2013). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. London: Routledge.
- Lothe, J. (1994). *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Gyldendal Kunnskapsforlaget.
- Lunde, M. (2012). *Over grensen*. Oslo: Gyldendal Forlag.
- Mjør, I. (2012). Barnelitterære ryggmargsrefleksar. Innspel til forskningshistorie – perspektiv på forskning og kritikk. *Barnelitterært forskningstidsskrift*. 3.utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært forskningstidsskrift*. 1. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mork, E. (2014). Bøker fra hylla med holocaustlitteratur. I.G. Kvanvig & M. Kristensen (red.). *Nytt blikk: årsskrift fra Stiftelsen Arkivet 2014*. (s. 89-101).

- Nor Galleri. Bilde av Glitnegården, 1941. Hentet den 17.03.21 fra https://www.nb.no/cgi-bin/galnor/gn_sok.sh?id=30759&skjema=2&fm=4
- Nationaltheateret arkiv. *Maria Stuart i Skotland*. Hentet den 19.03.21 fra: <https://forest.nationaltheatret.no/Productions/Details/6c765ab7-337e-48b5-9911-22f2eb619824>
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. London & New York: Routledge.
- Nikolajeva, M. (1998). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. (2017). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nodelman, P. (1997). Barnelitteraturen som sjanger. Bache-Wiig, H. (red.). *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. (s. 12-55).
- Norland, L. M. (2016). *2. verdenskrig i norsk barne- og ungdomslitteratur. En studie av tre barne- og ungdomsromaner på 2000-tallet*. Høgskolen i Hedmark.
- Oslo Byleksikon. (2021). *Osterhaus'gate*. Hentet den 20.03.21. fra: https://www.oslobyleksikon.no/side/Osterhaus%E2%80%99_gate
- Shavit, Z. (1997). Teksters ambivalente status. Bache-Wiig, H. (red.). *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag. (s. 97-134).
- Skyggebjerg, A.K. (2015). Historieformidling og fiktion: Contradictio in adjeco. Aalstad H. A., Lande, A.K. & Arneberg, S. (red.). *På flukt, på vent, på eventyr? Om krig i barne- og ungdomslitteratur. Kari Skjønberg-dagene 2015*. Oslo: Nasjonalbiblioteket. (s. 6-19).
- Slettan, S. (2014). Introduksjon. Om ungdomslitteratur. Slettan, S. (red.). *Ungdomslitteratur – ei innføring*. Oslo: Cappelen Damm. (s. 9-24).
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Solberg, R. M. (2020). Hovedfunnene i «Hva visste hjemmefronten?» står like støtt som før. *Aftenposten*. Hentet den 11.05.21. fra: <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/dl7MEO/hovedfunnene-i-hva-visste-hjemmefronten-staar-like-stoett-som-foer>
- Språkrådet. (2021). *Paradiset*. Hentet den 22.05.21. fra: <https://ordbok.uib.no/PARADISET>
- Stigen Drangsholt, J. (2014). Kom inn i skogen. Hvis du tør. *Aftenposten*. Hentet den 15.04.21. fra: <https://www.aftenposteninnsikt.no/kulturtrender/kom-inn-i-skogen-hvis-du-t-r>
- Store Norske Leksikon. (2021) *Holocaust i Norge*. Hentet den 03.03.21. fra: https://snl.no/Holocaust_i_Norge
- Store Norske Leksikon. (2018). *Kvalitet*. Hentet den 17.02.21. fra: <https://snl.no/kvalitet>
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteraturen*. Bergen: Fagbokforlaget
- Sæveraas, T. E. (2018). *I skyggen mellom trærne – om krig og ansvar*. Oslo: Spartacus.
- U-Prisen. (2021). *Om U-Prisen*. Hentet den 03.06.21. fra: <https://uprisen.no/>
- Ursin, J. (1949). *Kristne symboler. En håndbok*. Oslo: Land og kirke.
- Utdanningsdirektoratet. (2021). *Kompetansemål og vurdering i norsk*. Hentet den 14.05.21. fra: <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv111?lang=nob>
- Utdanningsdirektoratet. (2021). *Kompetansemål og vurdering i samfunnsfag*. Hentet den 14.05.21. fra: <https://www.udir.no/lk20/saf01-04/kompetansemaal-og-vurdering/kv147>
- Utdanningsdirektoratet. (2021). *Fagets relevans og sentrale verdier*. Hentet den 14.05.21. fra: <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nob>
- Weinreich, T. (1997). Barnelitteraturens egenart. Adaptasjon. Bache-Wiig, H. (red.). *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. (s. 55-97).
- Wiesel, E. (1989). Art and the Holocaust: Trivializing Memory. *The New York Times*. Hentet den 15.05.21. fra: <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>

Ørjasæter, K. & Eek, B. (2017). Å formidle det ubeskrivelige – om krig og Holocaust som kunst for barn og unge. *Norsk barnebokinstitutt*. Hentet den 19.03.21. fra:
<https://barnebokinstituttet.no/aktuelt/a-formidle-det-ubeskrivelige-om-krig-og-holocaust-som-kunst-for-barn-og-unge/>

