

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap
Institutt for Lærerutdanning

Tobias Fogth-Jakobsen

Hvis *du* var flyktning

En studie av empativekkende fortellergrep

Masteroppgave i norskdidaktikk

Trondheim, mai 2017

Tobias Fogth-Jakobsen

Hvis *du* var flyktning

En studie av empativekkende fortellergrep

Masteroppgave i norskdidaktikk
Veiledere: Tatjana Kielland Samoilow og Ola Harstad
Trondheim, mai 2017

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



Forord

Jeg vil rette en stor takk til alle som har gjort studietida i Trondheim uforglemmelig, mange av disse på lærerutdanninga på Rotvoll, både medstudenter, tilsatte i administrasjonen, på biblioteket og de vitenskapelige tilsatte. Med deres veiledning og kunnskap har jeg hatt mange år med lærdom, danning og personlig vekst gjennom faglig fordypning, nye horisonter og kunstnerisk utfoldelse.

Jeg vil få takke gjengen på lesesal B115 for støtte og gode kaffepauser. Jeg vil også få takke de som skreiv masteroppgaven sin i fjor for inspirasjon og motivasjon til min egen oppgave. Spesielt vil jeg få takke mine dyktige veiledere på dette masterprosjektet, Tatjana og Ola. En takk går også til mamma og Sofie for korrekturlesing. Takk til min kjære Synnøve for uvurderlig hjelp med prosjektet, og at livet har hatt mer å by på enn bare masterskriving.

Rotvoll, mai 2017

Innhold

1 Innledning.....	5
1.1 Litteraturens og humanioras relevans i dagens samfunn.....	5
1.2 Litteratur som samfunnsdebattant	8
1.3 Om boka <i>Hvis det var krig i Norden</i>	11
1.4 Innganger til teksten	13
2 Teori	15
2.1 Hermeneutikk	15
2.2 Affektiv narratologi.....	16
2.2.1 Narrative emosjoner	17
2.2.2 Litterær empati – med nær og fjern.....	19
2.3 Narrativ kommunikasjon og narrative nivåer.....	22
2.4 Fortellerstemme: Et litterært <i>du</i> som nøkkelen til empati med flyktninger?	25
2.4.1 Hva kjennetegner ei andrepersonfortelling?.....	25
2.5 Hurtighet.....	32
2.6 Paratekst	34
3 Analyse.....	35
3.1 Etterordet som paratekst og invitasjon til undersøkelse av boka	35
3.2 Andre paratekstlige elementer i <i>Hvis det var krig i Norden</i>	38
3.3 Narrative emosjoner i noen oppslag av boka	40
3.4 Andrepersonforteller og du-person	49
3.5 Fortellingas tid: «Det er som om noen har stjålet to år av livet ditt».....	56
4 Oppsummering og svar på problemstilling	63
5 Avsluttende refleksjoner	67
Litteratur.....	71

1 Innledning

Formålsparagrafen i Opplæringslova, som er styrende for skolens virksomhet, sier blant annet at opplæringa skal «[...] opne dører mot verda og framtida og gi elevane og lærlingane historisk og kulturell innsikt og forankring» (Opplæringslova, 1998). Litteraturundervisninga er sentral for å løse en slik oppgave, fordi det er en verdifull kilde til barn og unges danning. Gjennom litteratur lærer man å lese i større sammenhenger, og selv å skape mening i disse. En av særegenhetene til litteraturen er at den er en billig billett ut i verden. Den kan introdusere lesere for mennesker og kulturer man ellers kanskje aldri ville møtt. Litterære møter med det som er annerledes, gjør det mulig å se verden fra andre ståsted enn sitt eget, og har et potensial for å utvikle leserens *empati*, evnen til å sette seg inn i andres følelser, som er avgjørende for å fungere som medmenneske. Samtidig er det viktig å forstå hvordan enkelte tekster bevisst prøver å påvirke leseren, og at det derfor er nødvendig for både lærer og elev å ha kunnskap om litterære virkemidler. Med et slikt dobbelt blikk, kan litteraturen bidra til å utvikle kritiske samfunnsborgere, som er i stand til å kjenne seg igjen i, og stille seg kritiske til forskjellige diskurser.

I denne oppgaven vil jeg se på litterære virkemidler som kan vekke empati. For å undersøke dette, har jeg valgt boka *Hvis det var krig i Norden* (2015), skrevet av den danske forfatteren Janne Teller. Boka presenterer et *hva hvis*-scenario, som byr på innsikt i situasjonen til mennesker som lever i krig og på flukt. Fokuset for oppgaven er norskfaget og litteraturundervisninga, og en kritisk undersøkelse av litteraturens potensial til å jobbe med samfunnsaktuelle spørsmål som flyktningkrisa, og hvilke utfordringer dette byr på. Basert på dette har jeg formulert følgende problemstilling for undersøkelsen:

Hvordan er fortellertekniske grep brukt i boka *Hvis det var krig i Norden* for å vekke leserens empati med flyktninger?

1.1 Litteraturens og humanioras relevans i dagens samfunn

Tidligere var kanskje litteraturens plass i skolen selvsagt, men med emnetrengselen i dagens skole, må den argumenteres for. Etter at skolereformen Kunnskapsløftet blei vedtatt i 2004, blei den beskrevet av retoriker Kjell Lars Berge (2005) som en *literacy-reform*, ettersom den i større grad enn tidligere fokuserte på lesing, skriving og muntlige ferdigheter. Samtidig forsvant læreplanens oppføring av forfatterskap som det skulle undervises i. Kanondebatten som fulgte er

imidlertid ikke mitt anliggende. Jeg vil diskutere hvorfor litteraturen fortsatt er relevant i dagens skole. Den kommende fornyelsen av skolefag og Kunnskapsløftet, er en spennende tid for skolen. I utredninga *Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser* (NOU 2015:8, 2015) kategoriserte Ludvigsen-utvalget norskfaget som et språkfag, samtidig som de tok til orde for at litteraturdelen i språkfaga samla sett, med fordel kunne slankes noe. Kritikere, blant annet litteraturviter Eirik Vassenden (2017), har ment at utvalget gikk for langt i se på norsk som et «instrumentelt redskapsfag», som innebærer å lære ferdigheter for å kunne jobbe med andre skolefag. De nevnte forslagene til Ludvigsen-utvalget blei ikke tatt til følge i den påfølgende stortingsmeldinga *Fag – Fordypning – Forståelse. En fornyelse av Kunnskapsløftet* (Meld. St. nr. 28 (2015–2016), 2016). I den samme meldinga etterlyser regjeringa at de forskjellige fagmiljøa definerer fagas *kjerneelementer*. Jeg mener at litteraturundervisninga er en av kjernene i norskfaget, og at det er sentralt for å løse skolens dannelsingsoppdrag.

Det som må diskuteres er hvilken rolle litteraturen skal spille i norskundervisninga. Vinteren 2016–2017 blei det stor debatt rundt angrepet til NRKs litteraturkritiker Knut Hoem (2016) på forfatterne av læreverket *Kontekst*, for å vie for liten plass til litteraturen. I en påfølgende paneldebatt tok Hoem til orde for ei litteraturundervisning der leselyst og -glede skal være styrende, samtidig som de store norske forfatterne også må ha en selvsagt plass. Kjell Lars Berge, som var med å utarbeide læreplanverket til Kunnskapsløftet (LK06), kalte Hoem kulturkonservativ, i et intervju med Morgenbladet (Lunde, 2016). Der avviste han også at det er problemer i norskfaget. Berge sier i intervjuet at grunnen til at norske elever presterte dårlig på de første PISA-testene, var fordi norskfaget først og fremst hadde fokusert på skjønnlitteratur. PISA-testene testa elevene på helt andre ting. Derfor fikk literacy og læringsstrategier en større plass i Kunnskapsløftet, og siden har resultatene gått opp. Jeg tror ikke at Berge ønsker litteraturundervisninga til livs, men jeg synes han går langt i å la internasjonale og politiske realiteter gå utover skolen. Det er problematisk for skolens dannelsingsoppdrag. Skolen skal ikke bare utdanne til et konkurransepreget arbeidsliv, men også danne til et godt liv. I en skriftkultur som vår egen, kommer man da ikke utenom litteraturen. Litteraturdebatten er viktig for norskfaget og skolen, og den kan også ses på som ei avgreining av debatten som har preget de humanistiske vitenskapene de siste åra.

Debatten om humaniora foregår flere steder i verden. Strammere statsbudsjett har ført til at humaniora har blitt nedprioritert til fordel for mer innbringende vitenskaper. Det har ført til at

humanister og andre som ser verdien av humaniora har måttet argumentere for at den har relevans og nytte for samfunnet. Litteraturviter Toril Moi (2011) har uttalt at «[u]ten humaniora vil samfunnet ikke bli noe annet enn et hukommelsesløst, byråkratisk teknokrati der ingen lenger spør om enkeltmenneskets erfaringer, eller bekymrer seg om verdier og mening» (Moi, 2011). Hun sier også at humaniora byr på innsikter i eksistens, bevissthet, erfaring, mening og verdier. Ifølge Moi kan humaniora altså bidra til mange områder som er essensielle for å opprettholde dagens samfunn, og stadig få nye innsikter om mennesket.

Humaniora er også kunnskapsleverandør for norskfaget, i tillegg til mange andre skolefag. Disse faga trenger hele tida ny innsikt fra humaniora, hvis de ikke skal stivne i gamle former. På bestilling fra Fritt Ord-stiftelsen, satt kulturhistoriker Helge Jordheim og litteraturviter Tore Rem, begge ved Universitetet i Oslo, ned ei arbeidsgruppe for å gjennomgå og vurdere humanioras sentrale begreper og argumenter (Jordheim & Rem, 2014). Arbeidet resulterte i den såkalte Humaniorarapporten, egentlig *Hva skal vi med humaniora?* (2014). En av konklusjonene i rapporten er at humanioras forhold til skolen ikke lenger er dens mest sentrale legitimeringsgrunnlag, og forholdet trekkes fram som noe som bør styrkes og utvikles (Jordheim & Rem, 2014, s. 150). Jeg forstår dette forholdet som et kretsløp, der humaniora leverer nye innsikter til skolefaga, og der skolen rekrutterer nye studenter til blant annet humanistiske studier, som i sin tur kan komme til nye innsikter. Norskfaget er ei legering av forskjellige humanistiske disipliner, som språkvitenskap, litteraturvitenskap og andre kulturvitenskaper, og faget er avhengig av forskning som kan belyse nye sider ved faget, for eksempel nyere litteratur.

En offentlig rapport om tilstanden i humaniora kom omsider 31. mars 2017 i stortingsmeldinga *Humaniora i Norge*. Denne trekker fram sentrale muligheter og utfordringer, og spesielt interessant for undersøkelsen min er det at flyktninger og humaniora blir kopla sammen i kapitlet om humaniora i skolen:

Det står viktige ting på spill. De siste årene har vi sett langt flere flyktning- og innvandrerfamilier med barn i gruppen av de ti prosent fattigste i Norge. Hvis vi ikke lykkes med å gi disse barna utdanning, risikerer vi økt ulikhet, en ny permanent underklasse og økende sosial fragmentering. Skolen, og også barnehagene, er en sentral møteplass for barn fra forskjellige kulturer, med forskjellige språk, historie og religion, og slik en viktig arena for integrering. (Meld. St. nr. 25 (2016–2017), 2017, s. 9)

Dette kan leses som en anerkjennelse av humanioras relevans og et helt konkret bruksområde. Humanioradebatten har gjort det tydelig at de humanistiske faga må bli bedre til å grunngi og

argumentere for faga deres. Litteraturundervisninga er en sentral arena for å vise humanioras relevans, og der skolen kan hente innsikter fra humaniora, om blant annet empati. Litteratur som kan brukes i skolen for å svare på ei bestilling om mer relevans og nytteverdi, er ei viktig utfordring for meg som litteraturlærer.

Et åpenbart område for tverrfaglig samarbeid er mellom lærerutdanningene og tradisjonelle humanioramiljø. For at man skal få til et bedre tverrfaglig samarbeid, må man bygge ned noen barrierer, selv der de ser ut til å være lavest. Regjeringa uttrykker at de ønsker å legge til rette for «[...] gjensidig nysgjerrighet, anerkjennelse og samarbeid mellom disiplinfag ved de humanistiske fakultetene, de forskjellige lærerutdanningene og skolen» (Meld. St. nr. 25 (2016–2017), 2017, s. 9). Her ligger det et stort mulighetspotensial, der lærerutdanningene må strekke ut ei hånd til de humanistiske forskningsmiljøa, og omvendt. En måte gjensidig nysgjerrighet, anerkjennelse og samarbeid kan realiseres på er ifølge humaniorameldinga gjennom tverrfaglighet forskningsmiljøa seg i mellom, og med skolen.

I denne masteroppgaven trekker jeg veksler på litteraturvitenskap og litteraturdidaktikk, innafor rammene av norskfaget. Ved å bruke litteraturvitenskapelige verktøy i en litteraturdidaktisk analyse av ei bok, skaper jeg en dialog mellom et reint humanistisk fag og norskdidaktikkens anvendte fag. Prosjektet mitt plasserer seg i en tradisjon som ser på litteraturen som en sentral del av norskfaget, som kunnskap om våre egne og andre kulturer, før og nå. Arbeidet med fagfornyninga skal definere *kjerneelementene* i de forskjellige faga, som vil si «[...] det elevene må lære for å kunne mestre og anvende faget, det mest betydningsfulle faglige innholdet elevene skal arbeide med i opplæringa» (Meld. St. nr. 28 (2015–2016), 2016, s. 34). Denne masteroppgaven er et bidrag til å vise at litteraturen er et av kjerneelementene i norskfaget.

1.2 Litteratur som samfunnsdebattant

Det er viktig å ha med seg at fagfornyninga innebærer ei *fornyning*, ikke bare å finne ut av hva kjerneelementene *er* fra før. En måte å fornye norskfaget på er å bruke samtidslitteratur og litteratur som deltar i samfunnsdebatten i undervisninga. Professor i lesevitenskap Bjørn Kvalsvik Nicolaysen legitimerer litteraturens plass i språkfaga på denne måten:

Litteraturen i alle sine variantar gjev ulike utkast til å tenkje seg verda heilt eller delvis annleis enn den umiddelbart tilgjengelege omverda, som er så prega av fastsette rammer, makttilhøve og forventningar. Litteraturen påkallar *medverda*, dei andre livsverdene vi ikkje har tilgang til anna enn som sekundære erfaringar. (Nicolaysen, 2005, s. 17)

Grunnleggende sett er litteraturen sekundære erfaringer. Gjennom å lese og arbeide med tekster får leseren tilgang til erfaringer han/hun ikke selv har erfart. Dette utvikler en kompetanse til å sette seg inn i andres erfaringer og liv, uten bare å ta utgangspunkt i sine egne (primære) erfaringer. Å lese og bruke sekundære erfaringer på en slik grunnleggende måte, ser jeg på som et grunnlag for å utvikle empati.

Nicolaysen argumenterer i lys av den franske filosofen Paul Ricoeur, som ser på språk som det motsatte av vold, med en forståelse av at tale, diskusjon og rasjonalitet, gjør det at man vil redusere vold (Ricoeur, sitert i Nicolaysen, 2005, s. 20). Med en slik forståelse kan man si at tilgangen til et verbalspråk, muntlig eller skriftlig, er avgjørende for et fungerende demokrati. Uten språket mangler demokratiet sitt viktigste verktøy, og alternativet er undertrykkende voldsutøvelse. Ikke nødvendigvis i form av fysisk vold, men i mangelen på dialog og medbestemmelse. Slik jeg forstår Nicolaysen, så argumenterer han for at man gjennom arbeidet med tekst, gir elevene en tilgangskompetanse til deltakelse i skriftkulturen, og at det er helt sentralt for å gjøre den enkelte i stand til demokratisk medborgerskap.

Litteraturen kan på forskjellige måter, og gjennom forskjellige sjangre, gå i dialog med debatter og tendenser i samfunnet. En måte er å provosere, som den franske forfatteren Michel Houellebecq har gjort med sine kontroversielle bøker. Romanen *Underkastelse* (2015) legger fram et scenario der Frankrike endres radikalt etter at et muslimsk parti kommer til makta, og boka har følgelig ført til mye debatt om islamofobi og fremmedfiendtlighet i Frankrike. I de mer rene dystopiene, som er veldig populære blant ungdom, er det dystre framtidssamfunn som står i sentrum. Dystopier fascinerer med sine framtidsscenarioer, samtidig som de sier noe om samfunnet i dag. Litteraturen har også tatt del i samfunnsdebatten gjennom å belære. Barnelitteraturen har vært spesielt utsatt for dette, der leseren kan bli påvirket i ei bestemt retning.

En del av den belærende litteraturen har også et mål om å oppøve leserens empati, som ser ut til å være en trend i samtidslitteraturen for barn og unge for tida. *Hvis det var krig i Norden* inngår i en slik trend med ønsket om å vekke empati med flyktninger. Litteratur oppnår sjeldent å vekke empati ved logiske argumenter aleine, men er ofte prega av virkemidler som spiller på følelsene til leseren. Derfor er det viktig for en norsklærer å ha tilstrekkelig kunnskap om hvordan fortellertekniske grep brukes for å påvirke leserens følelser, og hvordan det kan vekke leserens empati. Jeg ser på det som nødvendig for å utvikle demokratisk medborgerskap, at man får kunnskap om retoriske og fortellertekniske virkemidler, og hvordan disse brukes, for å kunne foreta kritiske vurderinger av politiske og litterære ytringer.

Det finnes mye litteratur som bør undersøkes – både av elever, lærere og humanister, i et slikt øyemed. Det har blant annet kommet ei rekke ungdomsbøker om krig og flukt de siste åra, som er spesielt interessante for slike undersøkelser. Et eksempel på en ungdomsroman om krig er *Mørket kommer innenfra* (2016) av Tyra Teodora Tronstad. Boka handler om Max og Linnea som opplever en borgerkrig, i det som godt kunne vært en norsk by. De får erfare at de ikke kan stole på noen andre enn hverandre når selv familie kan snu seg mot dem. Et annet eksempel er Simon Strangers triologi om Emilie og hennes kamp for en bedre verden. I den første boka, *Barsakh* (2009), møter Emilie gutten Samuel, som er på flukt fra Ghana. Oppfølgeren *Verdensredderne* (2012) handler om de forferdelige kåra i tekstilindustrien, før Samuel dukker opp hjemme foran soveromsvinduet til Emilie i *De som ikke finnes* (2014). Eivind Myklebust, litteraturviter og anmelder for nettstedet Barnebokkritikk.no, skriver at boka er «[...] eksplisitt politisk på ein måte ein knapt har sett i norsk ungdomslitteratur – eller for så vidt i norsk litteratur – på fleire tiår» (Myklebust, 2015). Et annet eksempel på ei bok som tar del i en politisk debatt er Jostein Gaarders bok *Anna. En fabel om klodens klima og miljø* (2013), som ikke handler om krig, men som eksplisitt tar opp temaene i tittelen.

I tillegg til ungdomsromaner, har det de siste åra også kommet en del bildebøker med krigs- og flyktningematikk. Bildeboka *Dagen vi drømte om* (2013), skrevet av Bjørn Arild Ersland og illustrert av Lilian Brøgger, følger tre ungdommer fra et asylmottak og til noe som minner om en nedlagt konsentrasjonsleir. Ei anna bildebok som også handler om krig og flyktninger, er *Akim løper* (2015) av belgiske Claude K. Dubois. Boka følger Akim, som bokstavelig talt må løpe fra krigen. Et annet eksempel på ei bildebok med flyktningematikk er *Zainab må flykte* (2013) av norsk-irakiske Salah Nassar, som selv kom til Norge som flyktning. *Hvorfor er jeg*

her? (2014) er ei bildebok av Constance Ørbeck-Nilssen og Akin Duzakin, som stiller eksistensielle spørsmål av et barn som har flykta fra krig. Bøker som Simon Strangers triologi og Jostein Gaarders bok har altså ei tydelig tilknytning til samtida og den politiske debatten. *Hvis det var krig i Norden* er i aller høyeste grad politisk, ikke bare gjennom å ta del i debatten, og ha en tilknytning til samtida, men den har et veldig klart prosjekt om å *påvirke*, ikke bare debattere. Det gjør at den skiller seg ut.

1.3 Om boka *Hvis det var krig i Norden*

Jeg har valgt å undersøke boka *Hvis det var krig i Norden* fordi den har en implisitt ungdomsleser som målgruppe, som er ei gruppe jeg kommer til å være lærer for. Boka har et didaktisk prosjekt som jeg mener bør undersøkes og fordi den har veldig interessante fortellergrep. Jeg skal undersøke boka i lys av flyktningdebatten, som et eksempel på hvordan litteratur kan brukes til å jobbe med en aktuell samfunnsdebatt. Boka blei skrevet som et svar på flyktningdebatten i Danmark rundt år 2000, men den er også relevant i Norge i dag. Den viser et klart ønske om å påvirke leserne, og om å være en alternativ røst i flyktningdebatten. *Hvis det var krig i Norden* kan beskrives som et tankeeksperiment, der Norden og Midtøsten er snudd på hodet fra det som er dagens situasjon. Boka er utforma som et pass, som er ment å sette leseren inn i tanker om reise, flukt, dokumenter og kontroll. I denne boka kan leseren til å begynne med få inntrykk av at det er han/hun selv som spiller hovedrollen, ettersom hovedpersonen blir tiltalt med et *du*.

Fortellinga begynner i et krigsherja Oslo, hvor det foregår en krig der svensker, dansker og nordmenn kjemper en innbitt kamp mot hverandre. Denne krigen gjør livet ulevelig for sivile. Boka legger fram et dystert bilde av hvordan Norge kunne ha blitt forvandla hvis en diktator hadde kommet til makta. Samfunnet er avdemokratisert, og de som uttaler seg kritisk mot regimet forsvinner plutselig fra jordas overflate. Utveien blir å flykte. Hele Europa er også herja av kaos, så det nærmeste trygge området er Midtøsten. Familien ender i Egypt, der de lever to år i en flyktningleir. Når de omsider får midlertidig opphold, begynner tre år med nye utfordringer. Du-personen får ikke jobb fordi han ikke kan språket, og fordi han kommer fra en annen kultur. Han føler seg som et tredjerangs menneske, i motsetning til i Norge, der foreldra hadde gode jobber. Til slutt får familien permanent opphold i Egypt, men på veien har du-personen mista følelsen av å ha et hjem, og et sted å høre til.

Forfatteren skriver i etterordet at teksten først blei utgitt som et skjønnlitterært essay (Teller, 2015, s. 54), i tidsskriftet *DANSK* i 2001 (Raahauge, 2016). Passformatet blei til i 2004 da Dansklærerforeningen ville gi ut teksten som ei sjølstendig bok, denne gangen med illustrasjoner (Teller, 2015, s. 54). Teksten har altså eksistert en stund, og i 2015 blei den gitt ut på norsk av Arneberg forlag, som er utgaven jeg tar for meg. Etter hvert har boka blitt gitt ut på minst fjorten forskjellige språk i tolv forskjellige land, med stadig flere i planene. Når teksten blir gitt ut i et nytt land, skriver Teller om handlinga, til å passe det landet den skal utgis i (Teller, 2015, s. 55). I Sverige blei teksten utgitt i 2012, og adaptert til teater høsten 2013, hvor den har blitt vist over 150 ganger. Boka er mye lest i nabolandene våre, så vel som i Tyskland, der den har solgt over 110 000 eksemplarer og også er oppført på teater, og i tillegg er ei filmatisering underveis (Teller, 2016b). Det ser imidlertid ikke ut til at boka har fått den store oppmerksomheten i Norge enda, selv om flyktningdebatten har gått høyt også her.

Prosjektet til boka leser jeg som å ville vekke leserens empati med flyktninger. Boka blei skrevet som et svar på den manglende empatien som Teller mente å se i flyktningdebatten som foregikk i Danmark rundt år 2000. Den var et innspill i denne samfunnsdebatten, men er fortsatt aktuell i dagens flyktningdebatt. I Tyskland brukes den ofte hvis det åpnes nye flyktningmottak (Teller, 2016b). I slike sammenhenger kan den brukes som utgangspunkt for å diskutere flyktnings spørsmålet på en måte som ikke fremmer fremmedfrykt, men som prøver å *forstå* gjennom å leve seg inn i følelsene til flyktninger. Etersom den allerede blir brukt i disse sammenhengene, kan man kanskje si at boka har oppnådd noe av sitt mål.

Hvis det var krig i Norden spiller mye på følelser, og kan i tillegg beskrives som å være samfunnskritisk, politisk eller didaktisk. Alle bringer de med seg sine utfordringer, hvis boka skal brukes i skolen. Bøker som denne kan virke besnærende for lærere, og det gjør den til ei enda viktigere bok å undersøke, fordi lærere må være kritiske og vurdere hva de velger å undervise, og hvilke læremidler de bruker. Hva og hvordan man underviser må veies opp mot skolens oppdrag, før det tas i bruk. Samtidig ser jeg på denne boka som en god måte å møte noe som er annerledes på, og denne todeltheten har motivert meg til å gjøre en kritisk undersøkelse av Tellers bok, som kan bidra til å belyse litteraturens relevans i framtidens skole.

1.4 Innganger til teksten

På bakgrunn av egenarten til *Hvis det var krig i Norden*, har jeg valgt noen teoretiske innganger som jeg mener er relevante for denne undersøkelsen. Grunnen til at jeg har valgt å se på de affektive og empativekkende sidene ved boka er at de slår meg som et sentralt fortellerteknisk grep som forfatteren har tatt i boka.

Først vil jeg legge hermeneutisk filosofi i Hans-Georg Gadammers tradisjon til grunn for forståelsen min av teksttolkning. Deretter er den overordna inngangen jeg kommer til å bruke til boka *affektiv narratologi*. Begrepet har jeg henta fra Per Thomas Andersen, litteraturviter ved Universitetet i Oslo. Det jeg legger i begrepet er studiet av fortellertekniske grep som forsøker å vekke leserens følelser. Den affektive komponenten av affektiv narratologi vil jeg også undersøke nærmere ved å hente innsikt fra Andersen, i tillegg til Martha C. Nussbaum, som han har henta mye av tankegodset og argumentasjonen fra. Nussbaum er en amerikansk filosof som har skrevet mye om viktigheten av litteratur i skolen, dens empatiskapende effekt, og hun har generelt gått i bresjen for å forsvare plassen til de humanistiske faga i samfunnet.

Jeg vil også være avhengig av innsikt i narratologi for å studere hvordan disse følelsene, og oppøvinga av empati, foregår i Janne Tellers bok. Derfor vil jeg gå til den norske litteraturviteren Petter Aaslestad's innføringsbok i narratologi, spesielt for å se på begrepene fortellerstemme og hurtighet. Aaslestad baserer seg på den franske narratologen Gérard Genette, som jeg vil komme tilbake til når jeg skal se på *paratekst*-begrepet, som tar for seg elementer ved siden av den *egentlige teksten*, som bidrar til å styre lesninga av den. Det mest sentrale fortellertekniske grepet som er gjort i *Hvis det var krig i Norden*, anser jeg som å være den uvanlig du-personen og andrepersonfortelleren. For å se nærmere på dette grepet vil jeg se på en artikkel av den tyske litteraturviteren Monika Fludernik, som er en av de som virkelig har fordypa seg i andrepersonfortellinger.

Inngangene til teksten som jeg har skissert ovenfor, legger noen begrensninger og muligheter for studien. Ei sentral begrensning er at jeg ikke har sammenlikna Tellers bok med andre bøker. Ei slik tilnærming kunne ha sagt mer om et forfatterskap, en sjanger eller en tendens i samtidslitteraturen. Samtidig gjør det at jeg har valgt å ta for meg kun én bok, at jeg får muligheten til å virkelig gå i dybden på denne. I tillegg har valget av begrepsapparatet som

affektiv narratologi tilbyr, gjort at jeg får muligheten til å beskrive flere sentrale aspekt ved boka.

I neste kapittel skal jeg ta for meg posisjoneringa mi i filosofisk hermeneutikk, og teoritilfanget for oppgaven, der jeg legger fram tanker om litteraturens empatiskapende effekt, og narratologiske begreper. I analysekapitlet vil jeg bruke teoritilfanget til å analysere *Hvis det var krig i Norden*. Her vil de narrative emosjonene være overordna, og de konkrete fortellertekniske grepene vil jeg kunne forklare hvordan empatien forsøkes å vekkes hos leseren. I oppsummeringskapitlet vil jeg se tilbake på problemstillinga og samle trådene. Til slutt vil jeg komme med noen avsluttende refleksjoner.

2 Teori

I dette kapitlet skal jeg presentere teoritilfanget jeg trenger for å gjøre ei kritisk lesning av *Hvis det var krig i Norden*, der jeg fokuserer på de fortellertekniske grepene som er tatt for å vekke empati hos leseren. Jeg legger en hermeneutisk forståelse til grunn for lesninga av boka. Som litteraturlærer vil jeg fokusere på fortolkning av litterære tekster, og når jeg i det videre bruker hermeneutikk-begrepet er det med skjønnlitterære uttrykk for øyet. Jeg kommer således ikke til å diskutere en konkret forskningsmetode, men å posisjonere meg i en hermeneutisk tradisjon. Deretter vil jeg se nærmere på begrepet affektiv narratologi, og narratologiske begreper som jeg vil bruke i undersøkelsen av boka.

2.1 Hermeneutikk

Hermeneutikk er en teori og metode som dreier seg om forståelse. Den er sentral for meg fordi jeg ønsker dypere forståelse av *Hvis det var krig i Norden*. Forståelsen min av tekstfortolkning tar utgangspunkt i den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer's filosofiske hermeneutikk, som er opptatt av å forstå forståelse. Gadamer regnes som grunnleggeren av filosofisk hermeneutikk (Zimmermann, 2015, s. 39), med sitt hovedverk *Sannhet og metode (Wahrheit und Methode)*, opprinnelig utgitt i 1960. Filosofen Jens Zimmermann (2015, s. 7) understreker at filosofisk hermeneutikk ikke er en litterær teori som for eksempel feministisk eller marxistisk teori, men at den er interessert i hvordan og under hvilke omstendigheter forståelse skjer.

En grunntanke i filosofisk hermeneutikk er tanken om den hermeneutiske sirkel, der helhet forstås i lys av del, og motsatt. Ved å bevege seg i en sirkel mellom del og helhet kan man komme stadig nærmere forståelse. I artikkelen «Om forståelsens sirkel» beskrev Gadamer denne sirkelen som at «[...] forståelsens bevegelse hele tiden går fra helhet til del og tilbake til helheten» (Gadamer, 2003, s. 33), og at kriteriet for at man har forstått riktig er at alle deler faller sammen til en helhet. Når det gjelder teksttolkning, kan man se på teksten som helheten, og ved å undersøke *tekstdeler* på forskjellige plan, kan man komme nærmere en dypere forståelse av verket. Delene er først forståelige i lys av helheten. Slik kan en tekst også forstås som en *del* av en større sammenheng. En tekst inngår i et forfatterskap, en tekstkultur, en kulturs historie, og så videre. Den hermeneutiske sirkel har blitt stående som det mest sentrale aspektet og symbolet på hermeneutisk tenkning, og er noe jeg vil basere lesninga mi av *Hvis det var krig*

i *Norden* på. Jeg vil nå vise hvordan jeg forsøker å forstå en del av Tellers bok i lys av teksten og konteksten som helhet.

Det finnes en del arabisk skrift i boka, som jeg tenker det må være en hensikt bak. Jeg tolker disse tekstbrokkene som deler av illustrasjonene, og ikke av hovedteksten, av to grunner. Én, fordi de er inkorporert i tegninger, fotografier og andre grafiske uttrykk, og ikke en del av tekstspaltene. Den andre leser jeg ut av en utgave av teksten som blei publisert på nettsida til den danske avisa Politiken (Teller, 2016a). Her er Helle Vibeke Jensens mange illustrasjoner bytta ut med tre nye som er tegna av Mette Dreyer. Disse er mer tradisjonelle tegninger, og inneholder ikke arabisk tekst eller andre grafiske elementer. Tellers tekst blei også først publisert som et skjønnlitterært essay i Daneklærerforeningens tidsskrift *DANSK* i 2002 uten illustrasjoner. Det var først da den kom ut som frittstående bok i 2004 at teksten blei illustrert (Raahauge, 2016). Jeg forstår den arabiske skriften som er inkludert i boka som at det å flykte til et fremmed land, og måtte forholde seg til et helt nytt språk er en veldig fremmedgjørende opplevelse. Når en norsk leser, som ikke forstår arabisk, blir presentert disse tegnene, er det nettopp den følelsen av fremmedgjøring som uttrykkes i hovedteksten, man som leser kan komme til å oppleve.

2.2 Affektiv narratologi

I boka *Hvis det var krig i Norden* ser jeg et ønske om å gi leseren innblikk i hvordan det føles å være flyktning. Forfatteren roper varsku om hvor galt av sted flyktningdebatten var på vei, og hun ønsker å få fram at det faktisk er en debatt om medmennesker. I den politiske debatten kan flyktninger ofte bli redusert til tall og statistikk. Som for eksempel 8000 kvoteflyktninger i året. Ingen flere, gjerne færre. Det er imidlertid problematisk at noen snakker om flyktninger som om de har *valgt* å flykte. Flyktning er noe man *blir* av nødvendighet «[h]vis bombene hadde lagt det meste av Norge, det meste av Oslo, i ruiner. Hvis huset du og familien din bodde i hadde store hull i veggene, fått vinduer knust, taket revet av» (Teller, 2015, s. 7). Hvis man ikke flykter av nødvendighet regnes man vanligvis ikke som en flyktning. Bakgrunnen min for å ville kombinere ei narratologisk og ei affektiv lesning av boka er å kunne si noe om hvilke følelser som vekkes hos leseren, men også *hvordan* det gjøres, reint fortellerteknisk. For å si noe om dette, kommer jeg til å ta utgangspunkt i teoriene til filosofen Martha C. Nussbaum om empatskapende litteratur, i tillegg til litteraturviter Per Thomas Andersen, som bygger videre

på blant andre Nussbaum. Den andre innfallsvinkelen er ei kritisk lesning der jeg fokuserer på det ideologiske verdisystemet som kommer til uttrykk i boka, både implisitt og eksplisitt.

Jeg forstår affektiv narratologi som studiet av fortellertekniske grep som forsøker å vekke leserens følelser. Det innebærer hovedsakelig en inngang som kan belyse følelser og empati i litteraturen, som er kombinert med en tradisjonell narratologi. Nussbaums teori om narrative emosjoner blir viktig for undersøkelsen min. Jeg vil også ha behov for å se på noen narratologiske begreper som er sentrale for å undersøke studieobjektet mitt nærmere. Utlegninga av disse vil jeg hente fra litteraturviter Petter Aaslestad's innføringsbok *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori* (1999), som åpner med denne definisjonen: «*Narratologi* betyr læren om fortellende teksters struktur» (Aaslestad, 1999, s. 7). Egenarten til *Hvis det var krig i Norden* gjør at jeg vil fokusere på fortellertekniske grep som *fortellerstemme* og *hurtighet*.

2.2.1 Narrative emosjoner

Nussbaum framhever at man ikke kan forstå andre mennesker uten å leve oss inn i hvordan de føler. Man kan ikke forstå hvorfor mennesker velger å legge på flukt, uten å ta følelsene deres med i betraktning. Disse følelsene mener Nussbaum hverken er personlige eller naturgitte, men tillærte. Det er dette som ligger i begrepet *narrative emosjoner*, de er tillærte gjennom fortellinger. Disse momentene er utgangspunktet mitt for å gå videre inn i Nussbaums tenkning. I boka *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne* (2016) har litteraturviter Irene Engelstad gjort et utvalg på seks av Nussbaums sentrale tekster. I kapitlet «Moralske (og umoralske) følelser», sier Nussbaum at det i alle samfunn finnes de som vil leve sammen med andre i gjensidig respekt og velvilje, og de som søker trygghet (å være usårbar) gjennom å herske, dominere eller undertrykke andre. Derfor sier hun at «[d]et er viktig å finne ut hvordan vi kan forme flere samfunnsborgere av den første sorten og færre av den siste» (Nussbaum, 2016, s. 196).

Nussbaum trekker fram den amerikanske sosialpsykologen C. Daniel Batson's eksperimenter, som viser at personer som blir bedt om å lytte til ei levende framstilling av en annen persons motgang, er langt mer tilbøyelige til å reagere med empati enn mennesker som blir bedt om å lytte mer distansert. Deretter valgte de som reagerte medfølede i eksperimentene, med å hjelpe den andre dersom de fikk muligheten til det, og det ikke kosta dem for mye (Nussbaum, 2016,

s. 203). Dette er også overførbart til skjønnlitteratur. Avhengig av hvor innlevende en forfatter skriver, vil det kunne påvirke leseren til handling. I mitt tilfelle blir det interessant å undersøke hvilke litterære grep Janne Teller har tatt for å oppøve empati hos leseren.

Tendensen til å dele inn verden i kjent og ukjent er også noe som Nussbaum trekker fram i dette kapitlet. Hun gjengir en kanadisk studie fra 2006, som fant at selv mus – som vi ser på som primitive skapninger, reagerer med ubehag dersom andre mus utsettes for ubehag. Dette gjelder imidlertid bare hvis de tidligere har levd sammen med disse musene. Fremmede mus som opplever smerte, frambringer ikke den samme følelsesmessige reaksjonen, som er en forløper for sympati. Tendensen er at mennesker veldig enkelt deler inn verden i det som er kjent og ukjent for oss, og Nussbaum antar at dette ligger veldig dypt i det evolusjonære arvematerialet vårt (Nussbaum, 2016, s. 204). Mennesker kan se bilder og høre nyheter om terrorangrep og massedrap i fremmede deler av verden, uten at det fører til sterke reaksjoner, men med én gang det skjer i vårt eget land, naboland eller andre land som vi har et nært forhold til, fører det til sterke reaksjoner. Det er altså enklere å føle sympati og empati med mennesker som står oss nært.

Mennesker som ikke er oss selv like, kan nemlig befinne seg i det Nussbaum (2010) kaller *blind spots*. Nussbaum (2010, s. 106-107) beskriver dette som at alle samfunn til alle tider har hatt deres *blind spots*, grupper nær og fjern for samfunnets egne kultur, som er utsatt for å bli behandla med uvitenhet eller avstumpethet. På norsk kan man snakke om det som blindsoner. En av det norske samfunnets blindsoner må kunne sies å være flyktninger. Nussbaum (2010, s. 106) sier at man i litteraturundervisninga må tenke over hva elevenes *blind spots* er, og at man bør velge de tekstene man vil jobbe med deretter. Kunstverk (litteratur, musikk og teater), sier Nussbaum (2010, s. 107), kan velges for å fremme kritikk, og gi et klarere blikk på blindsonene, mindre tilslørt av uvitenhet eller avstumpethet. For å gjøre noe med det blinde øyet mot flyktninger, kan man altså vende oss til kunsten, og for eksempel velge et litterært verk som kan gi oss bedre innsikt i spesifikke spørsmål, samtidig som Nussbaum (2010, s. 108) sier at kunstfag gir en generell næring til lek og empati. Denne kan man få fra verk fjernt fra elevens samtid, men for å kaste lys over spesifikke blindsoner i elevens egen kultur, kreves det verk med et mer spiss fokus, argumenterer Nussbaum (2010, s. 108). De generelle og spesifikke sidene henger sammen, for med en generell evne til lek og empati, blir det mye enklere å ta tak i en innbitt blindsoner. For at de skal ha ei stabil tilknytning til demokratiske verdier, krever

begge sider et normativt syn på hvordan man forholder seg til andre mennesker, som er prega av likeverd og verdighet, sier Nussbaum (2010, s. 108). Uten et slikt menneskesyn, er det altfor lett å føle raffinert sympati med dem som er lik oss selv i geografisk tilhørighet, klasse eller etnisitet, og ikke føle det samme for minoriteter eller mennesker som er annerledes.

2.2.2 Litterær empati – med nær og fjern

For å definere hva empati innebærer, vil jeg bruke Theresa Wisemans artikkel *A Concept Analysis of Empathy* (1996). Wiseman er ikke litteraturviter eller filosof, men professor i anvendt helsevitenskap i kreftsjukepleien, og i en konseptstudie gikk hun gjennom 53 forskjellige referanser som forsøkte å definere empati. I artikkelen presenterer hun fire kvaliteter som går igjen i definisjonene av empati:

- 1) se verden slik andre ser den
- 2) ikke være dømmende
- 3) forstå andres følelser
- 4) kommunisere forståelsen av andres følelser

Den første kvaliteten blei nevnt av alle de 53 referansene i Wisemans undersøkelse, og regnes derfor som en definerende egenskap. 40 av referansene inkluderte også den andre egenskapen. Denne går ut på å ikke være dømmende gjennom å være objektiv, selv om man ofte vil kunne ha et objektivt syn (les: ikke ens eget) når man forstår den andres følelser og tar den andres perspektiv. Alle referansene inkluderte også det tredje kjennetegnet. Den fjerde egenskapen er viktig for at man skal føle empati. De tidligste referansene Wiseman (1996) analyserte inkluderte ikke denne egenskapen, men den virka å være implisitt i forståelsen av empati.

I norsk sammenheng har Per Thomas Andersen vist stor interesse for empati og følelser i litteraturen – han har blant annet leda forskningsprosjektet «Kosmopolitisme, postnasjonalisme og det kulturelle selv i nyere litteratur». Han har også skrevet bøkene *Norsk litteraturhistorie* (2001/2012) og «*Hvor burde jeg da være?*» *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013), før han i 2016 ga ut boka *Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi*. Den siste er en tekstnær studie, som ser på emosjonelle strukturer hos forfattere som Dostojevskij, Hamsun, Kierkegaard, Ibsen og Knausgård. Studien er blant annet inspirert av Nussbaum, og ett av hovedpoengene til Andersen er at vi trenger empati for å kunne forstå oss selv og andre. Videre viser han til Nussbaums tese om at følelser er sosiale konstruksjoner

(Nussbaum, 2016, s. 127). I det ligger det at empati kan oppøves, og det er litteraturen særs godt egna til. *Fortelling og følelse* kan ses som ei videreutvikling av Andersens artikkel «Hva skal vi med skjønnlitteraturen i skolen?» fra 2011. Det er denne artikkelen som jeg skal bygge på i det videre, ettersom den har ei mer generell tilnærming enn Andersens tekstnære studie.

I artikkelen «Hva skal vi med skjønnlitteraturen i skolen?» (2011), setter Andersen én grunnleggende ferdighet som ikke er nevnt i noen læreplan foran alle andre, og det er evnen til empati. Andersen kaller det en ferdighet som man trenger for å være en god partner i et kjærlighetsforhold, en velfungerende forelder eller et gagnlig menneske i samfunnet, (Andersen, 2011, s. 19). I en tid der stadig mer av ansvaret for barneoppdragelsen overlates til skolen, mener jeg at bevisstheten rundt slike evner, ferdigheter og verdier blir stadig viktigere. Målet til Andersen er «[...] et balansert og empatisk sosialt individ som er i stand til å ta samfunnsansvar» (Andersen, 2011, s. 19). Uten evnen til empati vil man ikke kunne ha et velfungerende, demokratisk samfunn, ifølge han (Andersen, 2011, s. 19).

Andersen (2011, s. 20) skiller mellom to aspekter ved litteraturens empatiskapende egenskaper som er avgjørende for det personlige og det samfunnsmessige liv. Det første aspektet er det han kaller en grunnleggende øvelse, som innebærer utfordringer man kommer over i leseakten, som igjen utvikler evnen til å forstå andres livssituasjon (Andersen, 2011, s. 20). Andersen mener at det å lese om andres liv er en god eksperimentsituasjon for innlevelse, og utvikling av en balanse mellom appellen fra andre og selvet. Det er denne øvelsen Andersen kaller den enkle formen for følelsmessig trening. Samtidig er det viktig å huske at man ikke må miste seg selv i empatiøvelsen. Selv om jeg fokuserer på litteraturens empatiskapende egenskaper i denne masteroppgaven er det viktig ikke å glemme at kunnskap om selvet og økt kjennskap til seg selv også er en stor verdi ved å lese litteratur.

Det andre aspektet Andersen (2011, s. 20) trekker fram er det han, med Martha C. Nussbaum, kaller narrative emosjoner. Slik jeg forstår dette begrepet betyr det følelser som er fortalt, eller bedre: overlevert. Hovedtesen i teorien om narrative emosjoner er at emosjoner hverken er personlige eller naturlige, men sosiale konstruksjoner (Andersen, 2011, s. 20). I det ligger det at vi lærer både oppfatningene våre og det emosjonelle repertoaret vårt fra samfunnet, men til forskjell fra oppfatninger som læres gjennom påstander og argumenter, lærer vi emosjoner gjennom kulturelle fortellinger. På samme måte som for eksempel politiske oppfatninger ofte

vil være forskjellige fra familie til familie, er de kulturelle fortellingene forskjellige fra kultur til kultur. Kulturelle emosjoner er heller ikke statiske, men endrer seg over tid (Andersen, 2011, s. 20). Andersen trekker fram æresfølelse, som sto sterkt i den norrøne kulturen, men som i dag virker fremmed i en norsk kontekst, og noe man forbinder med den muslimske verden. Et nyere eksempel kan være oppfatninger om parforhold og ekteskap, som har endra seg mye bare siden 1970-tallet. Kulturelle fortellinger har et tvetydig forhold til litteraturen, sier Andersen. På den ene sida sier han at litteraturen er med på å «[...] danne, utvikle og internalisere grunnleggende narrative emosjoner» (Andersen, 2011, s. 20). På den andre sida kan litteraturen yte motstand, avsløre og sette de narrative emosjonene i bevegelse. Andersen oppsummerer med å si at «[L]itteraturen gir oss mulighet til både å studere de narrative emosjoner vi er innleiret i, og til å reflektere over dem og utvikle kritiske holdninger til dem» (Andersen, 2011, s. 20).

Andersen (2011) argumenterer for at den nasjonale rammen for norskfaget har blitt mindre viktig som resultat av globaliseringa, og at nasjonsbygginga ikke lenger er et formål, «[...] men et historisk studieobjekt» (Andersen, 2011, s. 18). Videre argumenterer han for at forståelsen av norskfaget må utvides, og at konteksten må reetableres, i tillegg til at vi trenger å utvikle en *kosmopolitisk empati* (Andersen, 2011, s. 18-19). Begrepet stammer fra Ulrich Beck (Andersen, 2013, s. 45), og slik jeg forstår Andersen, handler det om en evne til å sette oss inn i andre menneskers situasjon og følelser, både hjemme og globalt. Dette er relevant for prosjektet mitt da jeg ser et lignende ønske hos Janne Teller, mer spesifikt empati med flyktninger, og økt forståelse av deres situasjon.

Når man sammenligner dagens læreplan med tidligere læreplaner for norskfaget, er det tydelig at norskfaget har åpna seg mer mot verden, og i større grad enn tidligere inkluderer kosmopolitiske tema. Læreplanen for norskfaget (Utdanningsdirektoratet, 2017) slår blant annet fast at norskfaget eksisterer i spenningsfeltet mellom det nasjonale og det globale. Regjeringa signaliserer også en videreføring av det globale perspektivet, i at arbeidet med fornying av skolefaga skal være forankra i kosmopolitisme: «Som voksen skal eleven mestre livet i verden både som medborger, statsborger og verdensborger. Generell del skal ivareta at opplæringen skal bidra til å utvide kjennskapen til og forståelsen av den nasjonale kulturarven, og vår felles internasjonale kulturtradisjon» (Meld. St. nr. 28 (2015–2016), 2016, s. 21).

Andersens tanker får flere konsekvenser for prosjektet mitt. Jeg forstår det første aspektet som han tar opp som mest knytta til en generell forståelse av empati. Ved at jeg har valgt å trekke fram den generelle forståelsen, betyr det at jeg uavhengig av det kosmopolitiske fortegnet, anser empatiutvikling som en viktig nytteverdi ved å lese litteratur. *Hvis det var krig i Norden* fungerer nok empativekkende på de fleste som leser boka, men det gjør det også sentralt å rette et kritisk blikk mot den nesten dogmatiske måten forfatteren henvender seg til leseren på. En konsekvens jeg ser at aspektet om narrative emosjoner kan få for forståelsen min av Tellers bok, er at følelsene som boka framsetter om hvordan leseren skal føle om migrantproblematikk, godt kan læres av leseren. Spørsmålet dette får meg til å stille, er om disse følelsene er framstilt på en åpen og demokratisk måte, slik at leseren selv kan ta stilling til dem, og adoptere eller avvise dem.

2.3 Narrativ kommunikasjon og narrative nivåer

Enhver tekst kan forstås som en kommunikativ handling, hvis man legger til grunn at teksten springer ut av et ønske om å kommunisere noe. Ifølge Aaslestad formulerte Wolfgang Kayser dette i en skjønnlitterær sammenheng i *Das sprachliche Kunstwerk* (1948) som: «Noen forteller noe til noen». Han kalte dette for den episke *ursituasjonen* (Aaslestad, 1999, s. 29), altså den grunnleggende situasjonen for fortellinger. Dette innebærer en avsender, tekst og mottaker, plassert på en horisontal linje, som Aaslestad (1999, s. 29) omtaler som en narrativ kommunikasjonsmodell.

Den russisk-amerikanske språk- og litteraturforskeren Roman Jakobsons modell for verbal kommunikasjon kan oppsummeres i setninga «Ein avsendar sender ein bodskap til ein mottakar» (Jakobson, 1987, s. 66, sitert i Lothe, 2003, s. 26). For å fungere, skriver litteraturviter Jakob Lothe (2003, s. 26), må meldinga referere til en *kontekst* som kan oppfattes av mottakeren. Meldinga må også komme i en *kode*, «[...] eit system av normer og reglar som er heilt eller i det minste delvis felles for avsendar og mottakar» (Lothe, 2003, s. 26). Det kan for eksempel være språk eller sjangerkonvensjoner. Til slutt trenger meldinga en *kontakt*, som Lothe siterer Jakobson på er «[...] ein fysisk kanal og eit psykologisk samband mellom avsendar og mottakar, som gjer begge i stand til å begynne og halde fram med kommunikasjonen» (Jakobson, 1987, s. 66, sitert i Lothe, 2003, s. 26).



Figur 1: Narrativ kommunikasjonsmodell gjengitt etter Lothe, 2003, s. 26.

Videre sier Lothe at sammenhengen mellom denne generelle modellen og Kaysers episke ursituasjon blir tydelig hvis man bytter ut avsender, melding og mottaker med forteller, fortelling og tilhører. Da kan man erstatte den oppsummerende setninga til Jakobson med «en forfatter skriver en fortelling til en tilhører». Jeg skal komme tilbake til, og se nytteverdien av, denne modellen i gjennomgangen av hva som kjennetegner ei andrepersonfortelling, og når jeg skal anvende denne innsikten på *Hvis det var krig i Norden*. Da vil jeg også få bruk for å se litt nærmere på hva *narrative nivåer* innebærer.

Litteraturviter Petter Aaslestad (1999, s. 25) legger til grunn en vid definisjon av fortellende tekster, som innebærer alle tekster som har ei handling, som vil si at den inkluderer de fleste former for litteratur. Aaslestad opererer ikke med et altfor fast skille mellom fiktive og ikke-fiktive tekster, men han har en forståelse av glidende overganger mellom fiksjon og ikke-fiksjon (Aaslestad, 1999, s. 26). En slik forståelse passer studieobjektet mitt godt, da det er en fiktiv tekst, samtidig som den trekker på mange ikke-fiktive koblinger. Videre sier Aaslestad (1999, s. 25) at fortellende tekster har forskjellige narrative nivåer. Gérard Genette (1980, s. 27) deler fortellinger inn i tre nivåer; *story*, *narrative* og *narrating*. Petter Aaslestad baserer seg på denne tredelinga, og har oversatt begrepene til historie, fortelling og narrasjon. Historienivået står ifølge Genette (1980) for fortellingas innhold. Det andre nivået står for den fortellende teksten i seg selv, som man kan kalle fortelling. Narrasjon er det tredje og siste nivået, som Genette (1980, s. 27) skriver at står for den produserende narrative handlinga i seg selv. Det medfører også hele den virkelige eller fiktive situasjonen som den fortellehandlinga foregår i. Slik jeg forstår det, kan de tre narrative nivåene oppsummeres i setninga «*narrasjonen forteller fortellinga*, som er et utdrag av *historien*».

Ifølge Aaslestad (1999, s. 28) kan narrasjonsnivået være vanskelig å skille fra de andre to nivåene, spesielt i noveller og romaner der fortelleakten til fortelleren blir et tema i seg selv. Derfor insisterer Aaslestad (1999, s. 28) på viktigheten av å utforske fortellingsnivået, blant

annet fordi historien bare kan rekonstrueres ved å gå gjennom fortellinga, sier han med Genette. Dette tolker jeg som at fortellinga er viktigere enn historien for Aaslestad. Jeg har prøvd å plassere de tre narrative nivåene, med definisjoner og hvor de finner sted i boka jeg undersøker, inn i tabellen under:

Diegetisk nivå	Narrativt nivå	Definisjon	Finner sted i
<i>Extra-diegetic</i>	Narrasjon	Fortellehandling	Du-henvendelsen
<i>Intra-diegetic</i>	Fortelling	Den narrative teksten	<i>Hvis det var krig i Norden</i>
<i>Intra-diegetic</i>	Historie	Innhold	Historien til hovedpersonen

Denne modellen gjør det relevant å komme inn på begrepet *diegesis*. Slik jeg forstår begrepet, så handler det om det fiktive universet et litterært verk framsetter. Ordet må ikke forveksles med det beslektta ordet *diegese*, som på norsk brukes om omstendelige redegjørelser, samt adjektivet *diegetisk* som vil si at noe er omstendelig fortellende eller redegjørende. Et godt eksempel som i filmteorien brukes for å beskrive filmmusikk, kan gjøre begrepet klarere. Man snakker om *diegetisk* filmmusikk når den opptrer *i* det fiktive universet. Den kan for eksempel stamme fra musikere eller høyttalere som finnes i fiksjonen, og som gjør at personene i handlinga hører den samme musikken som publikum gjør. Motsetninga er *ikke-diegetisk* musikk, som ikke finnes i fiksjonen, men som er lagt *oppå*, og bare høres av publikum. For å overføre det til de narrative nivåene, kan man si at *ikke-diegetisk* musikk, foregår på narrasjonsnivået, ettersom musikken er med på å formidle fortellinga. Jeg forstår skillet mellom *diegetisk* og *ikke-diegetisk* som det samme som omtales som *intra-* og *extradiegetic* – henholdsvis innafor og utafør det fiktive universet.

Aaslestad skriver at Genette skiller mellom *homo-* og *heterodiegesis*, og at han beskriver tekstdeler som *homodiegetiske* segmenter hvis de hører til selve hovedhandlinga, og *heterodiegetiske* segmenter brukes om deler som innholdsmessig faller utafør (Aaslestad, 1999, s. 40). Et eksempel som Aaslestad bruker på det siste, er når forhistorien til en person som nettopp har blitt introdusert i historien, blir utbrodert for leseren. Handlinga avbrytes for å gi noe bakgrunnsinformasjon. Aaslestad (1999, s. 40) er selv skeptisk til Genettes *diegetiske*

skille, blant annet fordi han mener at det innebærer en sterk grad av *fortolkning*. Det er likevel sentralt for prosjektet mitt.

2.4 Fortellerstemme: Et litterært *du* som nøkkelen til empati med flyktninger?

I dette delkapitlet vil jeg gå nærmere inn på det narratologiske begrepet *fortellerstemme*, og hvordan det gjør seg gjeldende i *Hvis det var krig i Norden*, og jeg vil fortsette med å hente teoretisk innsikt fra Petter Aaslestds innføringsbok *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori* (1999) for norske oversettelser og kontekstualiseringer. På norsk bruker man ifølge Lothe et al. (2007, s. 71) det narratologiske begrepet *forteller* om den formidlende og presenterende instansen (narrasjonsinstansen) i en fortellende tekst. Fortelleren er en nøkkelfunksjon i fortellende tekster fordi fortelleren både produserer og presenterer teksten (Lothe et al., 2007, s. 71). I narrativ teori understreker man at fordi fortelleren er *i* teksten, må han skilles fra forfatteren, som er konstruktør *av* teksten (Lothe et al., 2007, s. 71), og følgelig står utafor. På bakgrunn av det stiller man for eksempel spørsmål som; «Er fortelleren pålitelig?», «Hvor er fortellerens posisjon i handlinga?» og «Snakker fortelleren til tilhøreren i første-, andre- eller tredjeperson?».

Det siste spørsmålet besvares som regel med at fortelleren er en av de to, tredjepersonforteller og førstepersonforteller. Tredjepersonfortelleren er en forteller som står utafor handlinga og forteller om personene i tredjeperson (han/hun). Når hovedpersonen tar ordet som forteller kaller man det en førstepersonforteller eller jeg-forteller. Førstepersonfortelleren markeres som oftest av en kombinasjon av førstepersonpronomen og at fortelleren aktivt er med i handlinga. Fortelleren står da *i* handlinga og gjengir det som skjer fra synsvinkelen til en jeg-person. Det er imidlertid ikke mulig å plassere *Hvis det var krig i Norden* i noen av disse kategoriene, som jeg skal se på i det videre. Jeg vil gå videre med antakelsen om at boka kan være noe så uvanlig som ei andrepersonfortelling.

2.4.1 Hva kjennetegner ei andrepersonfortelling?

I oppslagsverket *A Dictionary of Narratology*, til den amerikanske narratologen Gerald Prince (2003, s. 86), tegnes det opp en definisjonen der tilhøreren også er hovedpersonen i historien som blir fortalt. En annen definisjon kan jeg finne hos Monika Fludernik, som sier at det er snakk om ei fortelling som må ha (en) protagonist(er) på fortellingsnivået som refereres til som

du eller *vi* (Fludernik, 2011, s. 102). En tredje og siste definisjon vil jeg hente fra oppslagsverket *A Glossary of Literary Terms* (Abrams & Harpham, 2009, s. 274), der *second-person points of view* (andrepersonsynsvinkler) beskrives som en fortellemåte der fortellinga blir fortalt gjennom fortellerens henvendelse til et *du* som opplever det som fortelles. Ettersom ordet synsvinkler brukes i denne siste definisjonen, blir det vanskelig å skille fortellerstemme og fokalisering ved å bruke den. Fordi det til tider er uklart hvem tilhøreren i *Hvis det var krig i Norden* er, blir det vanskelig å anvende definisjonen til Prince, som setter likhetstegn mellom tilhøreren og hovedpersonen. Abrams og Harpham sin definisjon er derimot dekkende, men åpen siden den ikke krever at du-henvendelsen går til hovedpersonen. Jeg vil dermed si at Fluderniks definisjon er den som best beskriver studieobjektet mitt, og det er den og forskninga hennes jeg vil støtte meg til i det videre.

Andrepersonforteller er, med unntak av noen doktorgradsavhandlinger, sjeldent omtalt i norsk litteraturvitenskap – trolig fordi det finnes så få eksempler på bruk av dette grepet – ikke minst i norsk litteratur. Det finnes noen få eksempler på norske bøker som har tatt i bruk grepet er bildebøkene *Reisen* (2012) og *Sulten* (2015) av forfatter Veronica Salinas og illustratør Camilla Engman. I tillegg finnes boka *Du* (2016) av Lene Ask¹. Som tittelen utsier er dette ei bok med en du-person. De eneste orda i boka er imidlertid tittelen på framsida, som er plassert over hodet til ei jente, og teksten på baksida av omslaget som forteller at jenta er ment å være en du-person: «Hvem er du når nesten ingen kjenner verken språket eller navnet ditt? Dette er en bok helt uten ord» (Ask, 2016). Boka skiller seg imidlertid veldig ut ved at den utelukkende bruker tegninger for å fortelle historien. *Du* er også veldig åpen, som gjør at leseren må stå for mye av meningsskapinga – til forskjell fra *Hvis det var krig i Norden*, hvor det meste blir ferdig mediert til leseren.

Professor i litteraturvitenskap, Monika Fludernik ved Universitetet i Freiburg, har vist særlig interesse for andrepersonfortellinger. Hun har sammenfatta mye av forskninga si på området i artikkelen «The Category of ‘Person’ in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference» i antologien *Current Trends in Narratology* (2011). Fludernik var også redaktør for en utgave fra 1994 av det litteraturvitenskapelige tidsskriftet *Style*, som var viet til studier av andrepersonfortellinger (Reitan, 2011, s. 147). Ifølge Fludernik (2011, s. 122)

¹ Boka *Du* (2016) av Lene Ask er en del av Gyldendals satsning på såkalte *ordfrie bøker*. Bøkene har megetsigende tegninger som er ment for eldre barn og voksne som ikke forstår norsk godt.

overskrider vi- og du-fortellinger tradisjonelle litteraturvitenskapelige skillelinjer, som i mine øyne gjør det interessant å undersøke.

Mens henvendelsen til et *du* er vanlig i noen former for poesi og, er det et uvanlig grep i romaner og noveller. I prosa er det mest kjent i det som kalles *interaktiv fiksjon*, der leseren inviteres med til å gjøre noen valg for handlinga eller protagonisten. På noen språk er grepet også vanlig i såkalt faksjon og kvasifiktiv litteratur, guidebøker, selvhjelpslitteratur, rollespill og blogger. I tillegg er dataspill en sjanger som ofte henvender seg til et *du*, og som gjør en rekke valg for historien. En klassisk leserhenvendelse kommer ofte i form av en *metalepse*, som vil si at fortelleren gjør et byks bort fra den dominerende fortellehandlinga. Det foregår som regel ved at fortelleren avbryter handlingsgjengivelsen, for å oppklare noe overfor leseren, eller for å gi leseren ei tolkning eller annen informasjon som kan motivere leseren til å lese videre. En slik leserhenvendelse kan også komme i begynnelsen av et verk. Det vanligste er da at fortelleren presenterer bakgrunnsinformasjon som gjør det lettere for leseren å fatte sammenhengen som fortellinga er satt inn i. Det kan for eksempel være hvor handlinga foregår, hvem de forskjellige personene er, eller det kan være et frampek.

Andrepersonfortelleren har ifølge Abrams og Harpham (2009, s. 274) bare forekommet i sporadiske passasjer i den tradisjonelle skjønnlitteraturen. Monika Fludernik (2011, s. 106) skriver at det dukka opp flere og flere du-narrativer etter 1880-tallet, men at det tok av fra 1960-tallet. Kjente eksempler er *Modifikasjonen* fra 1957, av den franske romanforfatteren Michel Butor, som er fortalt i presens og i annenperson entall, som Aaslestad (1999, s. 117). Andre eksempler er amerikanske Jay McInerneys roman *Bright Lights, Big City* fra 1984, samt italienske Italo Calvinos postmodernistiske roman *Hvis en reisende en vinternatt* (1986). I den siste boka veksler kapitlene mellom å handle om leseakten til leseren, gjennom et *du* på narrasjonsnivå (jamfør Aaslestad; Fludernik), og bruddstykker av fortellinger som leseren begynner på. Jeg skal nå se litt nærmere på Calvinos roman, for å ha en idé om hvordan andre du-fortellinger enn studieobjektet mitt kan se ut.

Hvis en reisende en vinternatt handler om en du-person som leser bøker, men som stadig blir avbrutt, og etter avbrytelsen begynner *duet* på ei ny bok. Romanen starter med å skille den faktiske leseren fra en du-person når de forskjellige lesesituasjonene blir presentert, blant annet i en episode der *duet* sitter på en hest og leser boka som den faktiske leseren holder i hendene

(Fludernik, 2011, s. 118). Gapet mellom leseren og du-personen blir større og større utover i boka, og fortellinga blir mer og mer fiksjonalisert fram til et punkt der du-personen møter en annen leser hos bokhandleren, der du-personen skal kjøpe ei ny bok. Fludernik (2011, s. 118) tolker dette som det siste punktet der det er mulig for den faktiske leseren å sette likhetstegn mellom seg selv og du-personen. Leseren forstår nå at *duet* som det refereres til er en oppdikta person, og fordi *duet* blir plassert på fortellingsnivået, kan fortellinga kategoriseres som ei du-fortelling (Fludernik, 2011, s. 118). Hadde *duet* bare eksistert på narrasjonsnivået, som en henvendelse til den faktiske leseren, og følgelig første- eller tredjepersoner på fortellingsnivået, hadde man hatt å gjøre med en du-fortelling, men som hadde en generell du-henvendelse til leseren.

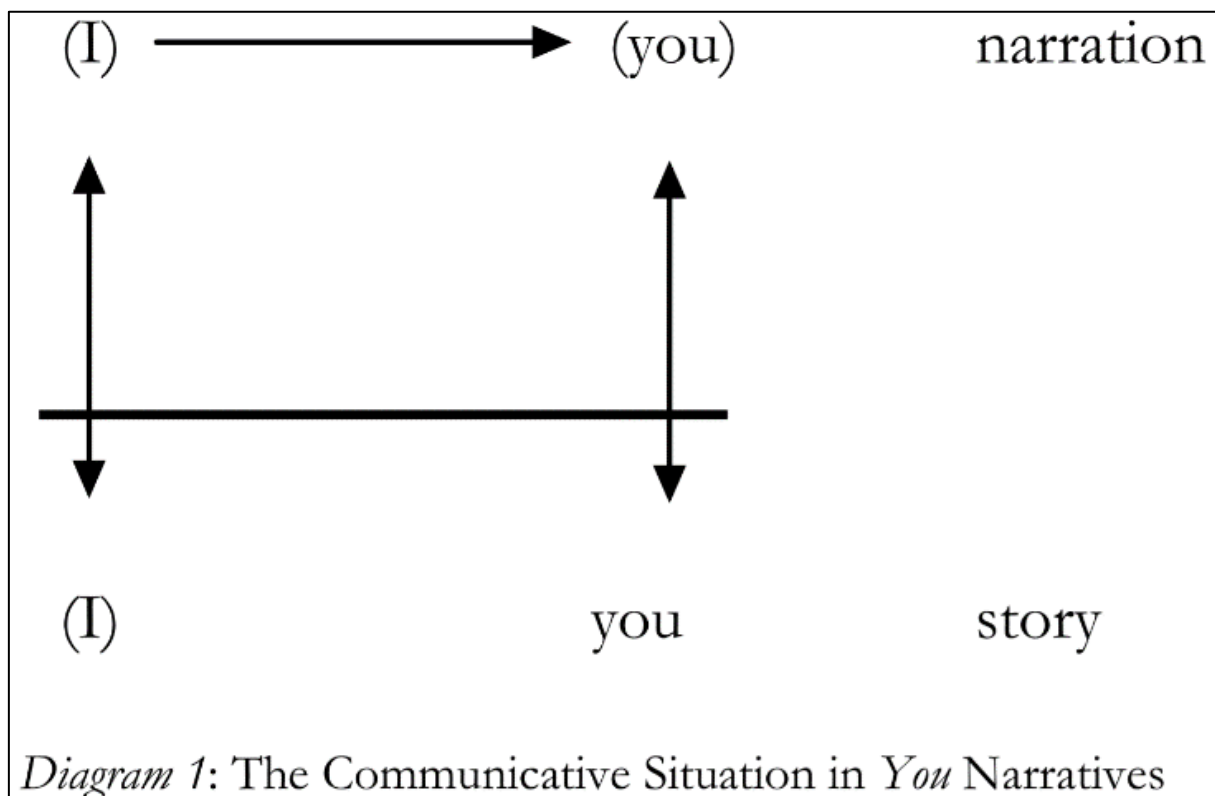
I sine arbeider med andrepersonfortellinger, skriver Fludernik (2011, s. 106) at hun hadde problemer med å plassere denne type tekster i de eksisterende litteraturvitenskapelige topologiene til Genette eller den østerrikske litteraturviteren Franz Karl Stanzel. Hun foreslo derfor en syntese av begge, der hun blant annet utvida Genettes begreper om homo- og heterodiegesis til de nye kategoriene *homo-* og *heterocommunicative fiction* (Fludernik, 2011, s. 106). I homokommunikativ fiksjon er fortelleren og/eller tilhøreren også protagonist(er) på fortellingsnivået, og i heterokommunikativ fiksjon eksisterer ingen av dem på fortellingsnivået (Fludernik, 2011, s. 106). Disse nye kategoriene gjør, ifølge Fludernik (2011, s. 106), at man kan skille mellom en du-tilhører og en du-protagonist. Fludernik skriver videre:

[...] like all *you* narratives—the story initially seems to be addressing the actual reader (*you* being interpreted as ‘one’ and therefore ‘possibly, me’ by the reader). Only after the referent has been established as a character in the story (‘not-me, actually she or he’) does the lack of address function become apparent. (Fludernik, 2011, s. 107-108)

Mange andrepersonstekster starter altså med en passasje som umiddelbart involverer leseren som adressat (tilhører) (Fludernik, 2011, s. 117). I tillegg til den innledende bruken av et *du*, kan det faktisk at leseren føler seg direkte implisert av du-henvendelsen, gjøre at leseren også tolker fortellerstemmen som forfatteren selv, ifølge Fludernik (2011, s. 119). Hun sier at det ikke er før man leser videre at man oppdager at det ikke er en henvendelse til leseren utafør teksten, men til protagonisten i fortellinga. Leseren kan på samme måte få ei ny oppfatning av hvem fortelleren er seinere i teksten, men disse to oppfatningene følger ikke nødvendigvis hverandre, og kanskje er det vanskeligere å skille forfatter og forteller i andrepersonfortellinger. Fludernik

(2011, s. 119) argumenterer for at antakelsen om at forfatteren taler direkte til leseren, kan falle til fordel for ei reorientering mot en forteller, som på samme måte som tilhøreren, ikke eksisterer i den virkelige verden.

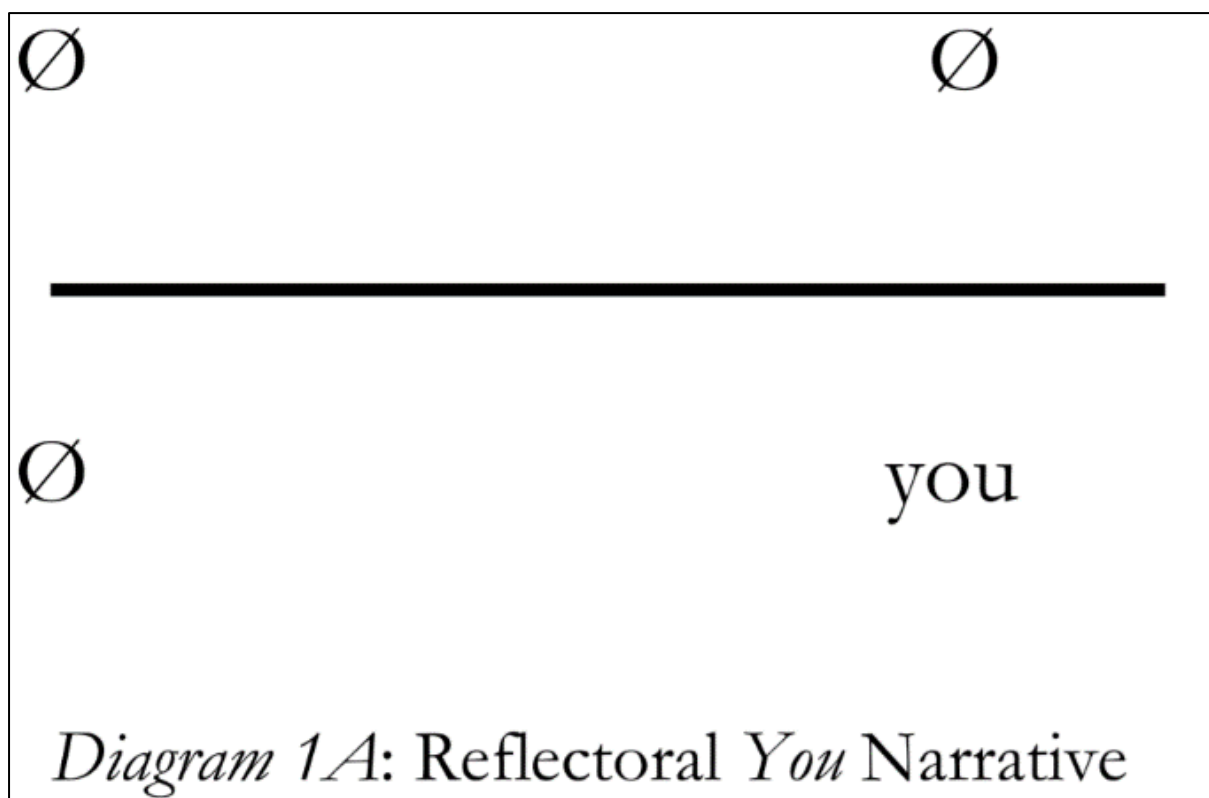
Paradoksalt nok, skriver Fludernik (2011, s. 122), brukes ikke narrativt *du* og *vi* (som hun også tar for seg i artikkelen) som strategier for å understreke at teksten er fiktiv. I stedet brukes det som et grep for først å gi leseren en trygg identifikasjon av seg selv som protagonist. Det forsterker leserens antakelse om *kontinuitet* mellom de fiktive og faktiske sfærene (Fludernik, 2011, s. 122), jamfør det jeg har sagt tidligere om Aaslestad (1999, s. 26) forståelse av glidende overganger mellom fiksjon og ikke-fiksjon. Fludernik (2011, s. 122) argumenterer for at andrepersonfortellinger bruker sitt overskridende potensial utelukkende for å utvide sine ultimative mimetiske effekter – det vil si, evne til å etterligne virkeligheten. Jeg skal nå bruke innsikten jeg har henta om narrative nivåer, til å se litt mer konkret på hvordan andrepersonfortellinger fungerer.



Figur 2: Henta fra Fludernik, 2011, s. 107.

I artikkelen tegner Fludernik (2011, s. 107) opp figur 2 for å beskrive den kommunikative situasjonen i andrepersonfortellinger. Som man kan se av parentesene rundt *I* og *you*, er det

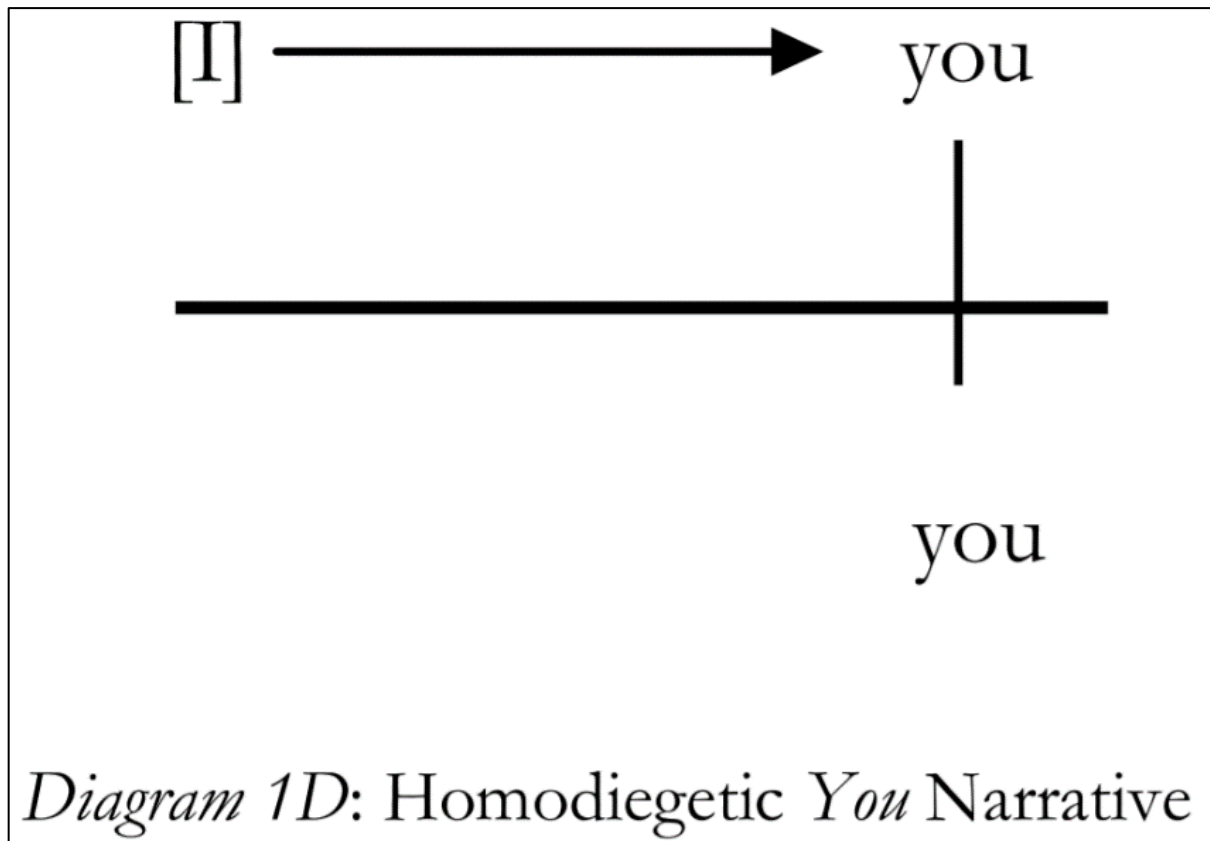
eneste nødvendige elementet en du-protagonist på fortellingsnivået. Basert på de mulige kombinasjonene av *I* og *you* på fortellings- og narrasjonsnivå, påviser Fludernik seks forskjellige kategorier av andrepersonfortellinger. Jeg vil trekke fram de to kategoriene som jeg synes er mest anvendelige til å beskrive *Hvis det var krig i Norden*. Fludernik sier ikke hvorfor hun bare opererer med nivåene fortelling og narrasjon i modellen sin, og hvorfor hun ikke har inkludert et tredje nivå, men det vil være rimelig å anta at modellen ikke innebærer viktige distinksjoner mellom historie- og fortellingsnivået.



Figur 3: Henta fra Fludernik, 2011, s. 108.

Den første kategorien kaller Fludernik for type A, «Reflectoral *You* Narrative», i figur 3. Den beskriver ei type fortelling som bare har en du-person på fortellingsnivået, og ingen forteller som tydelig er til stede (Fludernik, 2011, s. 107). Denne kategorien finner man bare i fiktive tekster. Ei slik fortelling har ingen ekspressive eller konnotative setninger – for eksempel imperativer, som peker mot en forteller – det er den refererende funksjonen til en du-person som dominerer (Fludernik, 2011, s. 108). Til slutt skisserer Fludernik (2011, s. 109) to mulige versjoner av type A. Den første er en *reflectoral version*, som oftest er fortalt i historisk presens. Den andre versjonen kaller Fludernik en *authorial version*, som oftest materialiserer seg i ei fortidsfortelling. I denne versjonen finner man ikke steder i teksten der fortelleren refererer til

seg selv, men derimot evaluerende og rapporterende passasjer som stammer fra forfatteren (Fludernik, 2011, s. 109).



Figur 4: Henta fra Fludernik, 2011, s. 111.

Den andre kategorien som jeg vil trekke fram er type D, «Homodiegetic *You Narrative*», som vist i figur 4. Her finnes du-protagonisten på både fortellingsnivået og narrasjonsnivået, og er derfor samme person som adressaten (tilhøreren). Ifølge Fludernik (2011, s. 110) har denne, på samme måte som type A, også to forskjellige versjoner. I den første ser man spor etter en forteller på det ekstradiegetiske nivået, ved at fortelleren ikke bare adresserer duet, men også viser seg som en allvitende forteller. Fortelleren *kan* til og med vise sin egen personlighet eller måte å snakke på. I den andre versjonen, som Fludernik (2011, s. 110) eksemplifiserer med Italo Calvinos roman *Hvis en reisende en vinternatt*, er det bare den overdrevne bruken av imperativ som avslører at det er en forteller tilstede. Som Fludernik påviser ved hjelp av å sitere Brian Richardson (sitert i Fludernik, 2011, s. 110), en annen ekspert på andrepersonfortellinger, kan slik bruk av imperativ minne om rådgivende litteratur. Fludernik (2011, s. 113) konkluderer med at de seks kategoriene viser hvor fleksible andrepersonfortellinger er. De kan finnes i mange forskjellige varianter, og man kan ikke gi én beskrivelse som er dekkende for dem alle.

Fellesnevneren er imidlertid at fortellinga har en du-person på fortellingsnivået. I tillegg skriver Fludernik (2011, s. 112) at den metaleptiske overskridelsen mellom narrative nivå, kan involvere den faktiske leseren som en mulig implisert tilhører for duet i teksten. Dette er et annet kjennetegn, som også kan være konstituerende for andrepersonfortellinger, men som ikke trenger å være til stede. Jeg skal nå gå videre til å se på narratologiske begreper som kan hjelpe meg å beskrive tidsaspektet i *Hvis det var krig i Norden*.

2.5 Hurtighet

Som jeg har sett i det foregående, er fortellerstemme noe som er særegent for fortellinger. Et annet særegent aspekt er tid. I fortellinger kan tid uttrykkes blant annet gjennom å gjengi tidligere historier, nåtidige hendelser, eller framtidige utopier og dystopier. Jeg vil se nærmere på fortellingas tid fordi det er en viktig del av det empativekkende prosjektet til *Hvis det var krig i Norden*, og fordi det indirekte tematiseres i boka. Leseren inviteres til å leve seg inn i hvor sentral tid er for flyktninger. Tid beveger seg stadig framover, mens flyktninger ofte blir stoppet flere ganger på deres flukt. Ønsket om å komme seg vekk, og å starte et nytt liv, blir forhindra av forhold utafør deres makt. Flyktninger blir stoppa av menneskesmuglere, tollbetjenter, politifolk og byråkrater, mens tida går fra dem. Det finnes narratologiske begreper som *rekkefølge*, *hurtighet* og *frekvens*, som beskriver fortellingens tid. Jeg vil ikke gi stor plass til en teoretisk gjennomgang av alle disse, men jeg vil kort komme inn på det tidsaspektet som jeg synes er mest interessant i studieobjektet mitt, nemlig hurtigheten. Dette aspektet er interessant å se på i studieobjektet mitt, fordi *variasjon* av hurtighet kan være med å uttrykke hvilke deler av fortellinga som er sentrale.

I narratologien brukes hurtighet som en betegnelse på hvor stor plass hendelser på historienivået får når de gjengis på fortellingsnivået (Aaslestad, 1999, s. 55). Ifølge Aaslestad kan man for eksempel måle *hurtighetskoeffisienten*, eller bare hurtigheten, til boka, ved å holde fortellingas lengde i kapitler, sider eller linjer opp mot historiens utstrekning i år, måneder, dager og timer. En slik forståelse av hurtighet sier noe om rytmen i teksten (Aaslestad, 1999, s. 55), som for eksempel at seks år av hovedpersonens liv blir fortalt på 47 sider i *Hvis det var krig i Norden*.

Hurtighet kan, ifølge Aaslestad (1999, s. 56), deles inn i fire hovedformer: *pause* (der fortellinga går framover i tid, samtidig som historien står stille), *scene* (der fortellingas tid er lik historiens),

referat (der fortellingas tid er mindre enn historiens) og *ellipse* (der fortellinga stopper opp og hopper framover i historien). Som Aaslestad (1999, s. 68) viser med Bjørnstjerne Bjørnsons novelle «Faderen», kan tekstpassasjer utpekes som vesentlige ved at fortellingas tid gjøres lenger enn historiens. Eksempelet der sønnen til Tord faller over bord fra en båt, viser at tida i fortellinga strekkes ut til å være lengre enn historiens, altså et sted mellom pause og scene. Det blir dermed tydelig at de fire hovedformene ikke kan være dekkende for å beskrive alle typer hurtighet i fortellinger. Ved heller å snakke om rytmevariasjoner og akselerasjon, beskriver Aaslestad (1999, s. 67-68) det som skjer i «Faderen» på en mer presis måte enn det de fire hovedformene kan tilby alene. Aaslestad avslutter sin gjennomgang av hurtighetsbegrepet med å si at «[...] de ulike rytmegruppene i seg selv ikke kan sies å ha én bestemt funksjon. Det vil være rytme-variasjonene som avgjør effekten av enkeltgrepe» (Aaslestad, 1999, s. 69). Jeg skal ta med meg denne innsikten som et bakteppe, og i analysen av *Hvis det var krig i Norden* skal jeg kort se på hurtighet som hurtighetskoeffisient, eller hvor stor plass hendelser på historienivået får når de gjengis på fortellingsnivået.

Et annet narratologisk begrep for å beskrive hurtighet er frekvens, som jeg bare skal se veldig kort på. Jeg har behov for å si noe om to former for frekvens; *singulativ* og *iterativ* frekvensform. Singulativ frekvens vil si at én hendelse fra historien gjengis én gang i fortellinga, og ved bruk av iterativ frekvens fortelles det én gang i fortellinga det som skjer flere ganger i historien (Aaslestad, 1999, s. 71-72). Eksempelet som Aaslestad trekker fram fra «Faderen», og som jeg så på ovenfor, kan man si har singulativ frekvens. Sønnen faller i vannet én gang og det er gjengitt én gang i novella. Det hadde vært iterativ frekvens hvis sønnen til stadighet falt i vannet, men at det fortsatt var gjengitt én gang. På den historiske tida i «Faderen» var det dessverre vanlig at man drukna første gang man falt over bord. Begge disse frekvensformene forteller noe én gang, men det er altså forskjell på hvor mange ganger disse hendelsene har skjedd i historien. Jeg skal la dette være det siste ordet om fortellingens hurtighet, og jeg vil nå gå over til å se på begrepet *paratekst*, som er interessant å undersøke i *Hvis det var krig i Norden*.

2.6 Paratekst

Begrepet *paratekst* betegner elementer ved boka som ikke er en del av den *egentlige* teksten. For å forstå og forklare dette begrepet, kommer jeg til å bruke Gérard Genettes bok *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997). Her defineres *paratekst* som de elementene som følger med teksten som tittelen, forfatterens navn, illustrasjoner, forord eller introduksjon. Genette (1997, s. 1-2) skriver at parateksten fungerer mer som en terskel enn som ei grense mot teksten. Det er en sone mellom teksten og det som er utafør teksten, som ifølge Genette (1997, s. 2) er et sted der man kan påvirke leserne til å lese mer i tråd med forfatterens intensjoner, som gir ei mer relevant lesning av boka. For å utbrodere hva han mener, siterer Genette definisjonen til sjølbiografispecialisten Philippe Lejeune, som går ut på at paratekst er «[...] a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text» (Lejeune, sitert i Genette, 1997, s. 2). En slik forståelse medfører at en tekst som *Hvis det var krig i Norden* er omgitt av ei ramme, som legger føringer for hvordan teksten leses.

Et element som kan være med å utgjøre denne ramma, men som riktignok kommer *etter* den egentlige teksten, er etterord. Det er en type paratekst som ikke er så vanlige i skjønnlitteratur. Genette bruker ikke ordet *afterword* i *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997, s. 367), men i stedet bruker han begrepet *delayed autocommentaries*. Slik jeg forstår Genette, tenker han her på kommentarer som forfatteren har skrevet til sitt eget verk, og som ikke er skrevet samtidig med teksten, og jeg ser på det som det samme som etterord. Man kan snakke om et etterord når forfatteren trer fram fra teksten, og henvender seg til leseren for å forklare noe ved verket sitt. Jeg skal ikke bruke mer plass på en teoretisk utlegning av paratekst-begrepet, men jeg vil heller gå videre og se hvordan paratekst er til stede i studieobjektet mitt.

3 Analyse

Teorien jeg presenterte i forrige kapittel vil danne bakteppet for undersøkelsen av *Hvis det var krig i Norden*. Først skal jeg ta for meg bokas paratekst. Deretter skal jeg se på narrative emosjoner som kommer til uttrykk i boka. Så skal jeg bevege meg over til en undersøkelse av *Hvis det var krig i Norden* i lys av de narratologiske begrepene som jeg har beskrevet. Fokuset mitt vil være på hvordan en andrepersonforteller og hurtighet kommer til uttrykk i teksten, og hvordan dette kan vekke empati hos leseren.

3.1 Etterordet som paratekst og invitasjon til undersøkelse av boka

Etter at jeg leste *Hvis det var krig i Norden* for første gang, var det mange momenter ved teksten jeg som lærer synes var interessante. Det var imidlertid først etter at jeg hadde lest forfatterens etterord at jeg visste at jeg ville vie masteroppgaven min til å undersøke boka. I etterordet kom det nemlig fram ei motsetning mellom oppfatninga mi av boka som politisk, og Janne Tellers ønske om at boka burde leses upolitisk. Rettere sagt, jeg opplevde at forfatteren forsøkte å styre forståelsen min av teksten i en retning jeg ikke fikk til å akseptere. Derfor er det naturlig for meg å begynne analysen min av boka med å se på etterordet.

Etterordet åpner med at Teller redegjør for bokas tilblivelse, og det blir fort tydelig at etterordet er et svar på kritikk som har gått på at boka er politisk. For det første uttrykker Teller at hun ikke forstår hvordan det å være politisk i en politisk verden kan være kritikkverdig. For det andre uttrykker hun at det som er viktigere er at «[...] det er noe galt, noe forferdelig og skremmende galt, når det å prøve å forestille seg, forstå og sympatisere med situasjonen til *de andre* blir politisert» (Teller, 2015, s. 57). Med det spør hun: «Har vi ikke da allerede overskredet grensen for vår menneskelighet?» (Teller, 2015, s. 57). For å se nærmere på hva forfatteren prøver å si her, må man skille mellom hva det vil si at noe er politisk, som beskriver noe som gjelder politikk, og at noe er politisert. Verbet «politisere» har to forskjellige betydninger. Den første er at noe blir gjort til et politisk spørsmål (som ikke bør være det), og den andre betydninga er å drøfte politikk (i det vide og det breie). Det er den første betydninga av disse to jeg forstår Teller etter.

Slik jeg ser det, er *Hvis det var krig i Norden* politisk i den grad at boka handler om et aktuelt samfunnstema, og en slik forståelse medfører at all litteratur som tar opp samfunnsspørsmål, er

politisk. I slik litteratur er det nok umulig for en forfatter ikke å etterlate spor etter et personlig syn i saken. Hvis man ser positivt på det, så er litteratur en viktig deltaker i den offentlige debatten, som er med på å gjøre litteraturen aktuell. Flyktningsspørsmålet har fått mye oppmerksomhet i media og politikken, og de som er uenige med Tellers posisjon i spørsmålet vil kunne anklage henne for å være politisk, med en forståelse av at det er noe forfattere ikke skal være. I en slik sammenheng vil ordet politisk bli brukt som noe negativt. Dette leder meg over til det Teller sier om at det er noe galt når det å vise empati med *de andre* blir politisert. Jeg forstår Teller som at de empatiske handlingene å forestille seg, forstå og sympatisere er grunnleggende menneskelige evner, og at de ikke er politiske spørsmål i det hele tatt. Det legger til grunn en forståelse av at krig skaper flyktninger, og at mennesker er skrudd sammen slik at man ønsker å hjelpe andre som er i nød. Med en slik forståelse blir det feil å politisere spørsmålet, fordi det er et moralsk ansvar for alle mennesker.

Teller (2015, s. 58) avslutter altså med å komme med ei oppfordring om at boka leses upolitisk. Hun skriver at hun håper at europeere ikke har «[...] overskredet grensen for vår menneskelighet» (Teller, 2015, s. 57), og at «[...] vi europeere, eller i hvert fall de fleste av oss, fortsatt har et ønske om å forstå» (Teller, 2015, s. 58). Hun håper at det er ønsket om å *forstå* flyktnings situasjon som skal styre hvordan teksten leses. Videre skriver Teller, som hun gjorde i begynnelsen av etterordet, at boka er ment som «[e]n invitasjon inn i livet til *den andre*, inn i det vi alle er ansvarlige for at ikke skal bli vår egen skjebne» (Teller, 2015, s. 58). Det at hun gir leseren et ansvar for at det ikke skal bli krig i Norden, gjør at leseren kan trekkes inn i scenarioet. Poenget, og for så vidt et prinsipp for boka, med å kunne forstå *den andre*, er at hvis det utenkelige skulle skje, at det blei krig og man måtte flykte,

[...] ville det ikke da være en stor trøst hvis vi kunne gjøre det i trygg forvisning om at vi, hver enkelt av oss, den gangen vi hadde mulighet til det, hadde gjort vårt for å ivareta og spre sivilisasjonens mest grunnleggende verdier [...]. (Teller, 2015, s. 58)

Dette siste avsnittet i det relativt korte etterordet, men som jeg mener er veldig interessant for lesninga mi av boka, avsluttes med et opprop for likeverd og gjensidighetsregelen.

Et interessant retorisk grep som Janne Teller gjør i etterordet sitt er at hun forsøker å styrke troverdigheten sin overfor temaet hun skriver om. I det andre avsnittet skriver hun at fordi hun har familiebakgrunn med østerrikske/tyske flyktninger og immigranter, har «[...] tanken på at

livet plutselig kan snus opp ned av geopolitiske hendelser alltid vært høyst virkelig og reell» (Teller, 2015, s. 54). Med det impliserer hun at hun veit hvordan det er å være flyktning. Hun presenterer bakgrunnen sin overfor leseren, og gjennom det ønsker hun å framstå som en troverdig kilde. Videre sier hun at de fleste «danske dansker» ikke ser for seg det samme: «For dem er tanken på å bli flyktning omtrent like fjern som tanken på å bo på Mars» (Teller, 2015, s. 54-55). Dette ser jeg på som et grep for å overbevise lesere som kanskje er tvilende etter å ha lest boka. Ved å lese etterordet vil noen av de tvilende muligens slå seg til ro med at hun har andrehåndskunnskap om det hun skriver om.

Teller fortsetter med å forklare at hun skreiv boka som en:

[...] invitasjon inn i livet som flyktning. Ikke sett gjennom øynene til flyktninger som kommer fra steder langt unna Danmark. Men gjennom deres egne øyne, deres eget trygge danske liv snudd opp ned av en – forhåpentlig – utenkelig krig de nordiske landene imellom. (Teller, 2015, s. 55)

Teller snur synsvinkelen fra å være hos vår tids virkelige flyktninger til danskene selv. Det er et sentralt grep for bokas prosjekt. Det gjør at boka kommer med et nytt perspektiv, som er forskjellig fra det vante perspektivet på flyktninger som man får gjennom media. Når situasjonen snus til å gjelde leseren selv, blir avstanden til flyktningene umiddelbart mye mindre. Som Nussbaum trakk fram med den kanadiske studien med mus, er det lettere å få empati med andre som er like oss selv. Det er tydelig at Teller er klar over dette, og at det er derfor hun har valgt nettopp den vinklinga. I neste avsnitt forklarer Teller om oversettelsene av boka, og hvorfor de har også medført en del omskriving:

Nettopp fordi dette essayet ble skrevet som en invitasjon til fantasien, har jeg alltid visst at en eventuell oversettelse må tilpasses hvert enkelt land, og at den må ta utgangspunkt i landets historie, geografi og kultur. Hensikten med essayet er på ingen måte å forfølge eller ta opp igjen tidligere kriger og fiendskap. Derfor har jeg prøvd å unngå det opplagte og i stedet skapte et scenario som er tenkbart fordi det tar for seg indre og ytre stereotyper, samtidig som det åpenbart er nettopp en fantasi. (Teller, 2015, s. 55)

Samtidig som hun forklarer oversettelsene, som at hun ønsker at de skal ha en forankring i det aktuelle landets virkelighet, så understreker Teller at teksten er ment som en fiksjon. Det er en interessant dobbelthet. Hun ønsker å benytte seg av en del av virkeligheten, men unngår altså det opplagte og historiske, fordi det ville vekke feil følelser. Følelsene som vekkes i boka er

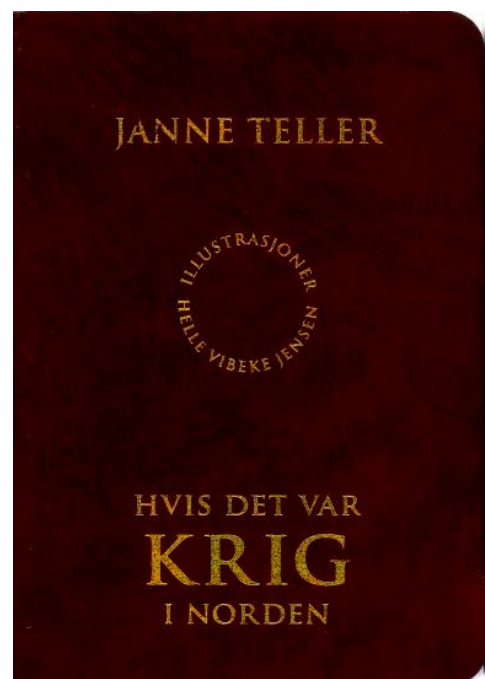
ment å anspore til empatiutvikling, gjerne gjennom hat, fiendskap og sorg som finnes i det fiktive universet til *Hvis det var krig i Norden*, men ikke det som finnes i landenes historie.

Etterordet er signert 2015. Selv om dette etterordet er skrevet *til* den norske utgaven, er det skrevet *etter* at den opprinnelige utgaven kom ut. Et etterord vil normalt ikke styre det første møtet leseren har med teksten – med mindre vedkommende begynner bakerst i boka, og leser etterordet *før* han/hun begynner på den egentlige teksten. Etterordet kan likevel fortsatt styre leserens forståelse av en tekst, etter at den egentlige teksten er ferdig lest. I tillegg vil etterordet være styrende for de eventuelle neste gangene man leser teksten, slik det var i mitt tilfelle.

3.2 Andre paratekstlige elementer i *Hvis det var krig i Norden*

Når man først får denne boka i hendene, er bokas uvanlige format det første man legger merke til. Boka er utforma som et pass, og det åpner for en uvanlig leseopplevelse. Det er sentralt for meg å si noe om dette, da jeg har en antakelse om at det kan være betydningsfullt for bokas empatiskapende prosjekt. Jeg velger å ikke inkludere bokas illustrasjoner i diskusjonen av paratekst, fordi de er en såpass viktig del av teksten – ikke bare ei *frynse*, men noe jeg ser på som en integrert del av teksten. Illustrasjonene i *Hvis det var krig i Norden* er så mange og viktige for å forstå boka, at jeg vil se på dem som en integrert del av teksten. Derfor vil jeg se på disse sammen med teksten i kapittel 3.3 om narrative emosjoner.

Bokomslaget til *Hvis det var krig i Norden* er veldig interessant. Med det rødbrune omslaget og gullskriften, er det ei troverdig etterligning av et pass. Forfatterens navn er presentert på framsida og på tittelsida, som svarer til det som, ifølge Genette (1997, s. 38), har blitt det kanoniske og offisielle stedet å gjøre dette. Deretter kommer teksten som informerer om hvem som har stått for bokas illustrasjoner. Denne teksten er forma som en sirkel, der den erstatter riksvåpenets plass på et ekte pass. Sirkelen i seg selv gir assosiasjoner til helhet og samhold, og basert på boka som helhet er det nærliggende å tolke det som



Figur 5: Framsida av bokomslaget.

en av verdiene boka prøver å formidle. På framsida av den britiske, svenske og tyske utgivelsen, består sirkelen av 12 femkanta stjerner i gull, som er den samme stjernesirkelen som i EU-flagget, der den symboliserer samhold. Det at illustratørens navn er underordna forfatterens, kan leses som at illustrasjonene er underordna teksten. Det står i motsetning til det som har blitt vanlig i bildebøker, der forfatter og illustratør ofte ses på som likestilte skapere av teksten. Det kan leses som et signal om at boka ikke er ment som ei bildebok, men som ei illustrert bok. *Ikonoteksten*², det vil si samspeillet mellom skriften og bildene (Birkeland & Mjør, 2012, s. 74), er interessant i denne boka. Illustrasjonene er en viktig del av å skape mening i teksten som helhet, og det blir lite dekkende å betegne disse som paratekst ved siden av den egentlige teksten. I stedet vil jeg si at illustrasjonene utgjør et viktig element i teksten, og jeg vil se på disse sammen med teksten i kapitlene som følger. For å gå helt ned på omslagets mikronivå, skal jeg veldig kort se på fonten som er brukt.

Ordet «KRIG» slår mot leseren, med de største og mest dominerende bokstavene i tittelen og på framsida, før man får lest hele tittelen. Dette kan sette leseren inn i ei alvorlig sinnsstemning, som kan gjøre at han/hun kan reflektere og ta det boka forteller om, inn over seg. Fonten og gullfargen som teksten på framsida er satt med gjør at det er ei veldig troverdig etterligning av et pass. I tillegg er det også en del andre ting som kan leses av passformatet. Pass er det vanligste reisedokumentet som gir en person adgang til å reise til et annet land. Hvis man leser det sammen med tittelen, kan det forstås som et frampek om at noen må forlate Norge i boka. Passet er et universelt gjenkjennbart dokument, som nok har vært viktig for at boka skal ha tilnærma lik effekt. De paratekstlige elementene format, omslag, navn på forfatter og illustratør, tittel og font, som jeg har pekt på over, skaper en inngang til en måte å lese teksten på. Lesninga som parateksten styrer leseren mot, er prega av passet og alle assosiasjonene leseren kan få til det, som for eksempel reise, kontroll, politi, byråkrati og identitet. Pass er viktig for en flyktning, for uten det blir det veldig vanskelig å reise over landegrensar, og mulighetene for flukt blir færre og farligere. Passformatet vil sammen med selve fortellinga, kunne gjøre at leseren får en større forståelse av de harde realitetene for flyktninger, og kanskje føle mer empati med dem.

Som Genette og Lejeune trekker fram, kan parateksten styre lesninga av ei bok. For det første, gjør passformatet boka så lita at den kan få plass i ei lomme. Kombinert med at teksten er såpass

² Begrepet blei lansert av den svenske litteraturviteren Kristin Hallberg i artikkelen «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen» i *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 3/4 1982.

kort gjør det at boka kan leses i mange forskjellige sammenhenger. Rent praktisk legger det andre føringer for selve leseakten enn en mursteinsroman eller ei stor praktbok ville gjort. I tillegg er boka så kort at man gjerne leser den på 15–20 minutter, og da gjerne i én seanse. Lengden kan også forklare mangelen på kapittelinndelinger og sidetall. Videre viser spørreordet «hvis» i tittelen at det er snakk om et tankeeksperiment eller at det dreier seg om en alternativ virkelighet. Jeg leser også tittelen som ei oppfordring til å finne ut hvordan hverdagen ville vært hvis det krig i Norden, med et implisitt «så» etter tittelen: «Hvis det var krig i Norden, så ...». En annen paratekst ville skapt en annen inngang til samme tekst. En pocketutgave av en gammel klassiker skaper en annen inngang til teksten enn en praktutgave i skinn og stive permer. Det vil imidlertid være begrensa i hvor stor grad forskjellige formater av samme tekst kan styre måten ei bok blir lest på, men forskjellene er ikke ubetydelige.

3.3 Narrative emosjoner i noen oppslag av boka

I det videre skal jeg se på noen overordna følelser som kommer til uttrykk i *Hvis det var krig i Norden*. I lys av det Martha C. Nussbaum skriver om narrative emosjoner, vil jeg se etter følelser som boka forsøker å formidle. Dette ser jeg på som overordna de mer konkrete fortellertekniske grepene, som andrepersonfortelleren og hurtigheten representerer, og derfor vil jeg komme tilbake til disse i hvert sitt delkapittel. Hvis jeg først prøver å se de store linjene i hvilke følelser som Janne Teller forsøker å formidle, vil det bli lettere å si noe om hvilke fortellertekniske grep som er tatt i bruk for å vekke disse følelsene hos leseren.

Måten jeg vil se på de store linjene på er ved å nærlese noen oppslag fra boka. Det kan virke som en motsetning å nærlese for å se de store linjene, men det er helt avgjørende at jeg ser på eksempler. Derfor har jeg også valgt å ta for meg fire forskjellige oppslag fra boka, så jeg får vist noe av bredden i illustrasjonene. Disse har jeg skanna og lagt ved, for å vise hvordan tekst og bilde spiller sammen på forskjellige måter i boka. Dette gjør jeg for å prøve å komme til kjernen av hva som er det affektive prosjektet til boka, og hvordan dette er forsøkt gjennomført. I forrige delkapittel skreiv jeg at jeg ikke ville betegne illustrasjonene i denne boka som paratekst, samtidig som at bokomslaget setter illustratøren under forfatteren. Som det første oppsalget nedafor viser, er illustrasjonene plassert sammen med teksten. Teksten og illustrasjonene utfyller hverandre, og begge deler danner sånn sett større mening hvis jeg ser på dem sammen, enn hvis jeg hadde skilt dem ut som paratekst.

Jeg har først og fremst valgt de forskjellige oppslaga fordi de viser forskjellige måter boka virker affektivt på. Det første og tredje oppslaget jeg skal nærlese (figur 6 og 8) viser begge oppslag med mye tekst og en mindre illustrasjon. Begge disse illustrasjonene består av repetisjoner av mange grafiske element, noe som er typisk for flere av illustrasjonene i boka. 13 av oppslaga med illustrasjoner har det jeg vil kalle repetisjon av grafiske elementer. Til sammenlikning er 11 av oppslaga med illustrasjoner uten repeterende elementer. Derfor har jeg også valgt å se på oppslaget som dekker side 10–11 (figur 7), bortsett fra at denne har to like gutter med bøtter i hendene, er det en illustrasjon uten repetisjon. Det siste oppslaget jeg har valgt å ta med er dobbeltoppslaget side 52–53 (figur 9). Dette er helt uten repeterende elementer, men med ordet hjem på norsk, og antakeligvis det samme ordet på arabisk.



Figur 6: Henta fra *Teller*, 2015, s. 8-9.

Oppslaget over er det andre i boka. Her utbroderes det til en viss grad om hvordan du-personen har det, og hvordan det føles å leve i en krigssone. Jeg leser det første avsnittet på oppslaget over som et forsøk på å vekke følelser som frykt, redsel og utrygghet. Du-personen er redd, og frasen «Du farer sammen» er gjentatt to ganger, men det åpnes fortsatt for refleksjon: «Hvor

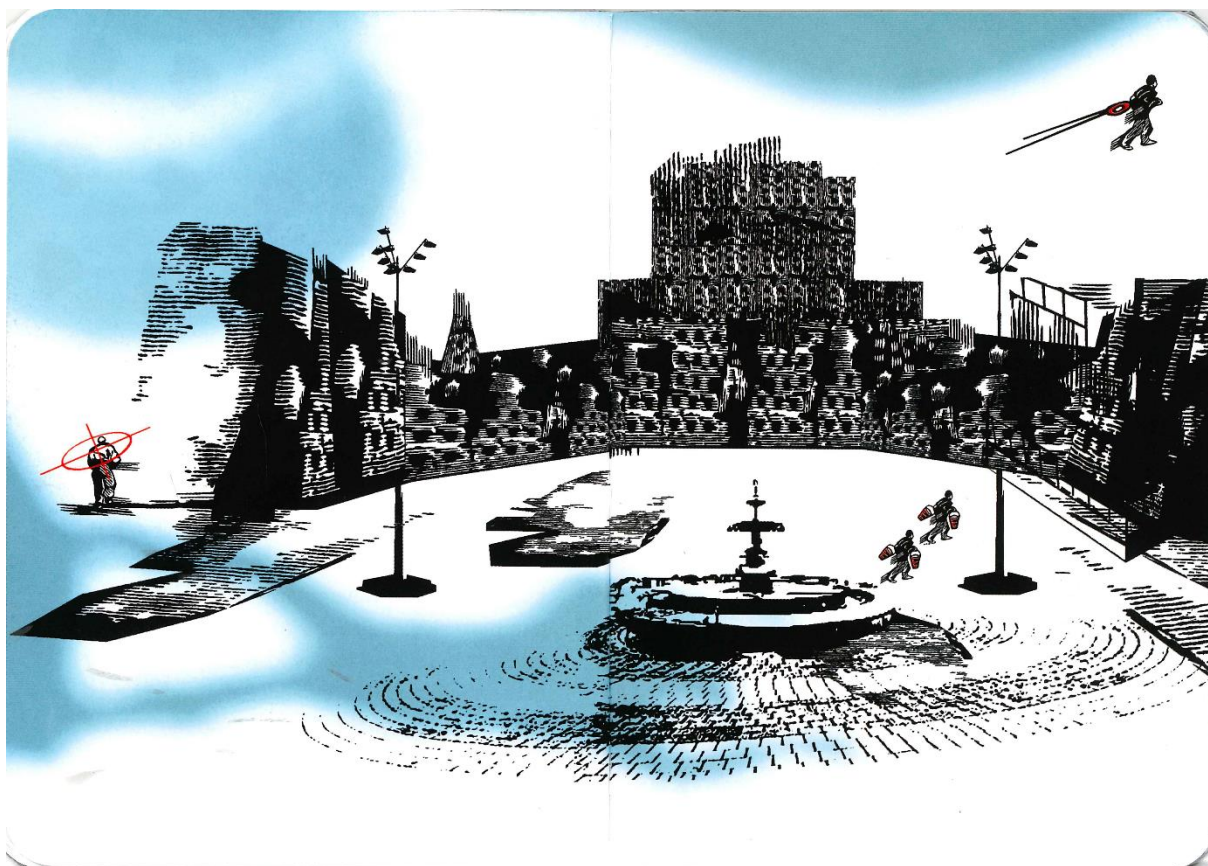
mange av vennene dine er truffet denne gangen?» (Teller, 2015, s. 8). På side 8 uttrykkes det også redsel og frykt over hvor mange av vennene dine som er truffet etter hver eksplosjon. Venner er noe av det viktigste i livene til ungdomsskoleelever – som er de impliserte leserne av boka, og det er helt sikkert at det vil gjøre inntrykk og frambringe følelser hos leseren. Du-personen som farer sammen er illustrert på motsatt side. Her ser man en lyseblå eksplosjon rundt en knøttliten rød kjerne, og en gutt som sitter sammenkrøka ved siden av. Disse to elementene er repetert mange ganger bortover og nedover, og dekker til sammen øvre halvdel av sida. På dette oppslaget fungerer du-bruken på en annen måte enn den gjør på det foregående oppslaget (bokas første oppslag), der det er mer nærliggende å tolke duet som en henvendelse til leseren. Når leseren kommer til side 8 og 9, er det tydeligere at du-pronomenet peker mot en person på fortellingsnivået.

I andre avsnitt på dette oppslaget får leseren utbrodert følelsen av utrygghet, med spørsmålet om hvem som er venn og hvem som er fiende. Du-personen og storebroren må løpe veldig fort over Youngstorget for å hente vann. Selv den elementære tilgangen på vann er borte i det krigsherja Oslo, og det skaper usikkerhet. Likevel risikerer du-personen og storebroren livet da «[d]et skjuler seg snikskyttere i noen av bygningene» (Teller, 2015, s. 8). Det er dansker og svensker som er til forveksling lik nordmenn, men som ikke føler seg som det når «[...] krigen raser og definisjonen på venn og fiende er nasjonalitet» (Teller, 2015, s. 8). Krigføring der hver stridende part bærer forskjellige uniformer og emblemer som skal gjøre at de kan skilles fra hverandre, skaper nok av utrygghet blant sivile. Når reglene for krig ikke følges veit man ikke hvem som er venn og hvem som er fiende. Å ikke vite hvem og hvor fienden er, skaper også fremmedfrykt overfor folk generelt, som ofte er en av krigens konsekvenser. I det tidligere Jugoslavia herjer det for eksempel fortsatt mye fremmedfrykt mellom etniske og religiøse grupper. Hele oppslaget kan forstås som et ønske om å skape empati med den utryggheten som flyktninger føler.

I tillegg til narrative emosjoner som frykt, redsel og utrygghet, viser dette oppslaget også mer kroppslige reaksjoner som følge av krig, og at disse kanskje tar overhånd for andre følelser over tid: «Verre enn frykten er sulten. Verst av alt er kulda» (Teller, 2015, s. 9). Dette åpner det tredje og siste avsnittet på oppslaget som dekker side 8 og 9. Menneskelige behov må dekkes i en rekkefølge fra det mest grunnleggende til det mer viderekommende. Det er også tilfellet til du-personen vår, som rangerer kulde, sult og frykt som manglene sine, og følgelig behovene

for varme, mat og trygghet. Alle har jo opplevde å være kalde, sultne og redde, men få norske lesere har opplevd det i en så ekstrem grad som krigsflyktninger gjør. Den tekstlige representasjonen av disse følelsene kan imidlertid utløse en forståelse av hvor ille det kan være å leve i en krigssone. Dette er snakk om sterke fysiologiske behov som kan drive mennesker til å trosse vanlige grenser, som man for eksempel vil ha for å krysse Youngstorget, med vitende om at det står snikskyttere på takene, som når som helst kan ta livet av deg. I de tre siste avsnittene har jeg diskutert oppslaget som går over side 8 og 9 i *Hvis det var krig i Norden*. Andrepersonfortelleren gjør at disse følelsene føles mye nærmere, og mer påtrengende enn hvis de var lagt til en tredjeperson. Det er nærliggende å tolke *duet* som leseren selv, selv om det har blitt presentert en del informasjon om familien, som er med på å definere du-personen.

Etter oppslaget som går over side 8 og 9, følger det et oppslag med en illustrasjon som dekker hele oppslaget. Her illustreres situasjonen på Youngstorget som allerede er beskrevet i det andre avsnittet på side 8. Spesielt for dette oppslaget og til sammen seks andre oppslag, er at de ikke spiller sammen med tekst på det samme oppslaget, men at de illustrer tidligere eller kommende tekst.



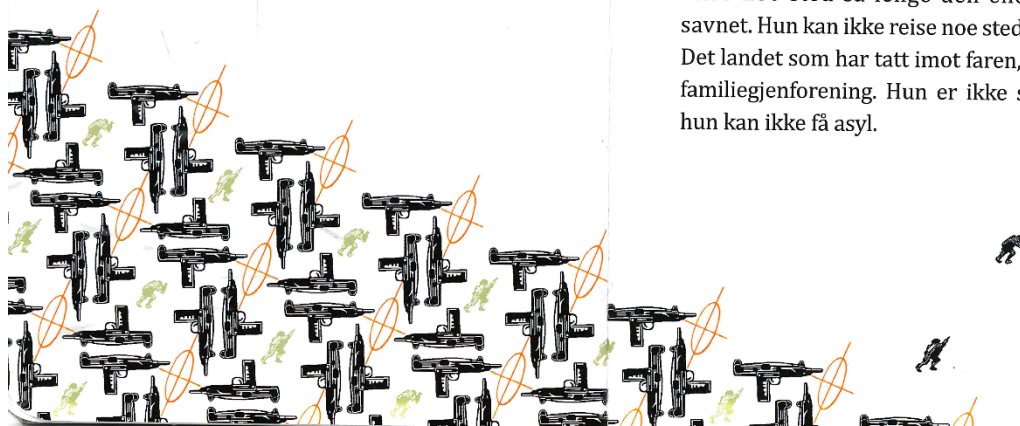
Figur 7: Henta fra Teller, 2011, s. 10-11.

Illustrasjonen viser at bygningene som står på Youngstorget i Oslo er sønderbomba og forslitte. På noen av bygningene, som Folketeatret – den største bygningen i midten, ser det ut til at det bare er reisverket som står igjen. De svarte skjelettene av bygninger skaper et bilde av et dystopisk Oslo, og det er ikke et tilfeldig valgt sted i byen. Folketeatret huser blant annet hovedkontoret til Arbeiderpartiet, og Youngstorget er også stedet der Landsorganisasjonen i Norge (LO) og partiet Venstre har kontorer, og der viktige taler på 1. mai holdes. Det er en plass med en sterk politisk historie, som er den strake motsetninga til det totalitære styret som beskrives i *Hvis det var krig i Norden*. For lesere som kjenner symbolverdien som Youngstorget representerer, kan illustrasjonen av de raserte bygningene vekke en del følelser. Oppslaget kan nok være ment til å minne om at selv organisasjoner med en lang og sterk historie, kan være veldig sårbare hvis det blir krig. Følgelig har torget bare blitt redusert til et sted der man henter vann i fontenen, og det med fare for livet, ettersom at det sitter snikskyttere på takene av de tidligere politiske kontorene.

Når man blar videre kommer man til et nytt oppslag med tekst og illustrasjon. Overordna vil jeg si at teksten på side 12–13 uttrykker et kosmopolitisk verdisystem. I tillegg til at verdiene ofte bare er uttrykt implisitt, er også følelsene ofte kommunisert implisitt i denne boka, som dette utdraget illustrerer: «Faren til vennen din klarte å rømme landet i tide. Meningen var at familien skulle følge etter. Det skjedde ikke» (Teller, 2015, s. 12). Det er ingen følelser som eksplisitt er uttrykt i disse setningene. Likevel er det tydelig at de prøver å fortelles oss om følelser som håpløshet, hjelpeløshet, skyldfølelse og anger, gjennom å vekke disse hos leseren. Dette er følelser leseren kan avlede fra farens ambivalente situasjon; han har klart å flykte til sikkerhet, men uten å få med seg familien, som må være en tung bær å bære. Faren flykta fordi Norge har blitt et diktatur som ikke ser blidt på de gamle parlamentarikerne. Man får et inntrykk av at det nå eksisterer et dystopisk skremselsregime i landet, med setninga «I den nye verden får ingen være demokrat» (Teller, 2015, s. 12). Som den skanna sida nedenfor viser, er oppslaget også prega av en illustrasjon, som jeg nå skal se litt nærmere på.

Bestekameraten din er forsvunnet. Faren hans satt på Stortinget. I den nye verden er det ikke plass til parlamentarikere. *Demokratiet førte til Den europeiske union, og Den europeiske union har brutt sammen.* Sier de. I den nye verden får ingen være demokrat. Faren til vennen din klarte å rømme landet i tide. Meningen var at familien skulle følge etter. Det skjedde ikke.

Tre dager etter at faren var reist, ble kameraten din og lillebroren hans hentet av det nye Ensrrettingspolitiet. Lillebroren kom tilbake åtte dager senere med et manglende øye og underlige hodebevegelser. Han sitter i et hjørne og nikker hele tiden mens han gjentar: «Nei, jeg vet ikke noe, jeg vet ikke noe.» Moren går rundt i gatene, tigger mat og spør etter eldstemann, enda ryktene sier at han er død. Hun kan ikke reise noe sted så lenge den ene sønnen er savnet. Hun kan ikke reise noe sted samme hva. Det landet som har tatt imot faren, tror ikke på familiegjenforening. Hun er ikke selv forfulgt, hun kan ikke få asyl.



Figur 8: Henta fra Teller, 2011, s. 12-13.

Illustrasjonen er en sammenstilling av forskjellige grafiske elementer. Disse består av grupper av to svarte Uzi-maskinpistoler som peker i forskjellige retninger, et rødt trådkors og en grønn person. Personen varierer fra annenhver gang å være en militssoldat med heva våpen og et offer som krummer ryggen i flukt. Disse elementene er gjentatt mange ganger i en trekant som synker mot høyre side av oppslaget. Illustrasjoner uttrykker ei forenkling og abstraksjon av krig; personene i grønt uttrykker hver side av en konflikt, hvor den ene er angriper og den andre er offer. Angriperen retter våpenet og trådkorset, altså det man sikter gjennom, mot offeret. Det at maskinpistolene peker i fire forskjellige retninger kan også tolkes som at den parten som er offer i ett øyeblikk, blir angriper i neste øyeblikk. Lengst til høyre i illustrasjonen, der trekanten er på sitt smaleste, er militssoldaten og offeret gjentatt for seg selv, men denne gangen i svart. Det kan forstås som enkeltpersonene i ellers uniformerte parter, for eksempel faren til du-personens bestekamerat.

Disse følelsene utbroderes på motsatt side av oppslaget der leseren ser konsekvensene av at faren flykta aleine: «Tre dager etter at faren var reist, ble kameraten din og lillebroren hans hentet av det nye Ensrrettingspolitiet. Lillebroren kom tilbake åtte dager senere med et manglende øye og underlige hodebevegelser» (Teller, 2015, s. 13). I tillegg sier ryktene at

kameraten til du-personen er død. Passasjen uttrykker sorg over at bestekameraten til du-personen nå er borte. Leseren kan bare forestille seg hvor grusomt det må føles for de gjenværende, og for de(n) som klarte å flykte, men som måtte etterlate andre familiemedlemmer. De avsluttende setningene på dette oppslaget, kan derfor leses som et forsvar av familiegjennforeninger: «Det landet som har tatt imot faren, tror ikke på familiegjennforening. Hun er ikke selv forfulgt, hun kan ikke få asyl» (Teller, 2015, s. 13). «Hun» er mora til hovedpersonens kamerat. Mange steder i boka er følelsene underkommunisert. Samtidig som det at følelsene er nøkternt beskrevet, og ofte bare implisitt som i eksempelet over, gjør det at de blir veldig konkrete.

Formidlinga av følelsene i *Hvis det var krig i Norden* gjøres gjennom en del skildringer av hvordan det føles å være flyktning, som er viktige for å vekke empati hos leseren. En av disse følelsene er fornedrelse: «Du er villig til å gjøre hva som helst. Feie gatene eller vaske folks toaletter. Du vil bare bort fra bombene og frykten og kulda» (Teller, 2015, s. 18). Dette sitatet får fram skammen som man kan tenke seg at flyktninger føler når de kommer til et nytt samfunn, der de må starte på bunnen av samfunnshierarkiet. Setninga har større påvirkning enn bare en konklusjon av at hovedpersonen kanskje vil føle seg fornedra fordi skildringa er såpass konkret – feie gatene eller vaske folks toaletter. Kontrasten blir stor til hvordan protagonisten og familien levde i Norge. Selv om det blir skildra at hovedpersonen venner seg til å selge kaker, venner seg til fattigdommen og den ekstreme varmen, så er det en ting han aldri venner seg til:

Du venner deg aldri til å bli sett på som et tredjerangs menneske. Hjemme var faren din professor i filosofi, moren din kontorsjef i Miljøverndepartementet. Dere hadde et fint hus og to biler. Nå har dere ingenting. Dere er ingenting. Annet enn uønskede fremmede som selger kaker og dermed fratar egyptiske kakeselgere mulige salg. (Teller, 2015, s. 36)

Det er også naturlig å regne med at fortvilelsen til hovedpersonen må være stor, ettersom familien har forlatt et komfortabelt middelklasseliv til fordel for ei ny og uviss framtid. Familien har ikke flykta av økonomiske årsaker, eller for å utnytte velferdsordningene til et annet land, tvert imot har de et stort ønske om å jobbe. De opplever at ingen vil ansette dem, men «[e]tter en stund begynner moren din å bake kaker som du og faren din kan selge på gaten» (Teller, 2015, s. 18). Det er i hvert fall bedre enn ikke å ha noen jobb, men den dårlige følelsen av å ha høy utdannelse og anseelse i landet man kommer fra, og som man ikke få brukt i landet man

har kommet til, er ganske tydelig for leseren. Det kan virke meningsløst, og en norsk leser vil kanskje kjenne igjen dette i sitt eget lands behandling av flyktninger.

Familien var også nødt til å selge alt de hadde igjen for å finansiere reisen og falske dokumenter som skulle hjelpe dem å få asyl (Teller, 2015, s. 18). Den eneste personlige eiendelen som hovedpersonen har med seg er dagboka si, og kontrasten er stor mot materialismen som råda for bare tre år siden:

[d]en gang du gikk på svensk technoparty på fredagen, engelsk rockekonsert på lørdagen og sto på de tyske rulleskøytene dine på søndagen, helt til du dødssliten avsluttet helgen med en dobbel cheeseburger og cola på nærmeste McDonald. Der fisket du Nokiaen din opp av lommen for å sammenligne vekten av den med Samsungen, LG-en og og [*sic*] iPhone-en til vennene dine [...]. (Teller, 2015, s. 22)

Multikulturalismen og handlingsfriheten er veldig tydelig med oppramsinga overfor. Det gamle Norge, som du-personen lengter til, var et åpent land der mange forskjellige kulturer fikk fritt spillerom, og der folk fikk gjøre som de ville. Det er langt unna det samfunnet har blitt til, med diktatur og Enkrettingspoliti.

En annen ting som blir skildra er hvordan mange flyktninger må ljuge når de er på flukt. Hovedpersonen og familien må skaffe falske reisedokumenter, og de må ljuge på seg at de har vært politisk aktive: «Partikortene var det dyreste. Det er disse som bekrefter at du og faren din har vært politisk aktive. Det er disse som kan gjøre at dere får asyl» (Teller, 2015, s. 18). Premisset for at familien til slutt får innvilga asyl er altså basert på en løgn, men behovet deres for trygghet er likevel stort, uavhengig av hva mottakslandet har bestemt hva det er som skal utgjøre gyldige grunner for asyl. Det er nok ikke en god følelse å måtte ljuge seg til trygghet, men det er nok overkommelig hvis det er den eneste måten man kan få trygghet på.

Det siste oppslaget jeg skal ta med, og som jeg skal se på ganske kort, er de to siste sidene som avslutter boka. De danner et oppslag som er dekket av én illustrasjon, som er vist nedafor.



Figur 9: Henta fra Teller, 2015, s. 52-53.

Illustrasjonen består av en stor mørkeblå skygge, men det er vanskelig å tyde hva det er som kaster skyggen på den hvite bakgrunnen. På høyre side av oppslaget er det en globus i sepiafarger, lik den på side 6, men uten bombekrateret og det utbomba huset. Det kan leses som at krigen nå er over og at huset er gjenoppbygd. Til høyre for globusen er det ei gruppe med mennesker, som jeg tolker som du-personens familie. Personen lengst til venstre i denne gruppa har en koffert eller sekk på hodet, og det ser ut som han/hun beveger seg mot globusen. Kanskje er det du-personen som ønsker å reise hjem til Norge igjen? I tillegg er det tegna inn ei kvinne som holder et lite barn, og beveger seg mot høyre, bort fra familien. Dette kan tenkes å være Gro, som du-personen har gifta seg med og har fått barn med. Globusen danner prikken i et spørsmålstegn som er plassert over den. Referansen til globusen på side 6, gjør at fortellingas avslutning, knyttes til dens begynnelse. Det skaper en følelse av helhet og at slutten knytter seg til begynnelsen av boka.

Globusen kan tolkes som et symbol på kosmopolitisme, en verdi som boka uttrykker implisitt støtte til. Til høyre for globusen står ordet «hjem», etterfulgt av det jeg vil tro er det samme skrevet på arabisk. Illustrasjonen supplerer den siste setninga på sida foran: «Hjem? Hvor er

det?» (Teller, 2015, s. 51). Budskapet som runder av boka er sterkt, og det kan tolkes som at det er ment å gi leseren et innblikk i hvordan livet til en flyktning er. Teksten i denne veldig korte fasen, står altså for en sterk akselerasjon. Illustrasjonen gjør imidlertid at det åpnes for refleksjon, og som gjør at leseren kan gjøre seg noen tanker om hva som kommer til å skje med familien videre. Slutten er åpen og leseren kan bare tenke seg til om du-personen vil prøver å komme tilbake til Norge for å gjenoppta det gamle livet sitt, eller om det nye livet fortsetter i Egypt. Globusen og kosmopolitismen kan forstås som et uttrykk for at det ikke er så farlig hvor man bor i verden, bare man har følelsen av å ha et hjem. Det er det imidlertid ikke sikkert at du-personen noen gang vil finne igjen.

3.4 Andrepersonforteller og du-person

Jeg skal nå undersøke hvordan *Hvis det var krig i Norden* fungerer som ei andrepersonfortelling, gjennom først å se på hvem fortelleren er, og deretter se nærmere på du-personen. Når man snakker om fortellerstemme så er man opptatt av hvem fortelleren er, og hvor det fortelles fra. Dette kan deles inn i fire forskjellige måter. Først kan man stille spørsmålet hvor fortelleren *er*. Er han i teksten eller utafor? Først når man har avklart dette spørsmålet, kan man gå videre til enten-eller-spørsmålet om fortelleren er en karakter i fortellinga. Fortelleren i *Hvis det var krig i Norden* kan sies å være en tredjeperson som står utafor handlinga, og han er heller ingen karakter i fortellinga. I stedet for å snakke om en tredjeperson, henvender fortelleren seg til leseren med et *du*. Fortellerstemmen kan også uttrykke nærhet eller distanse til handlinga. I Tellers bok uttrykker bruken av et *du* at fortelleren veit mye om du-personen. Det skaper en nærhet til du-personen som gjør at følelsene til du-personen blir tydelige for leseren. Selv om jeg vil si at dette grepet gjør at fortelleren viser nærhet til du-personen, har fortelleren stor distanse til hendelsene det fortelles om. Dette er også tydelig gjennom at fortelleren ikke uttrykker en identitet, og at fortelleren knapt er synlig for leseren. Det gjør at fortelleren ikke står i veien for de følelsene som forsøkes vekkes, og du-personen får leserens fulle oppmerksomhet.

Fortelleren er som sagt distansert fra historien, men ikke fra *duet*. Etter at familien har fått midlertidig opphold i en egyptisk flyktningleir, veller frustrasjonen opp i hovedpersonen. Han har lyst til å gå på skole og komme i gang med å lære språket, men får ikke mulighet til det.

Fortelleren er under huden på leseren, men følelsene er nøkternt beskrevet, som dette sitatet viser:

Så er det noe annet. Noe som får det til å koke i deg. Det er Christian og Lars og gjengen deres i den danske delen av leiren. De driver hele tiden og roper ting etter deg og de nye kameratene dine. (Teller, 2015, s. 31)

Den eneste følelsen som uttrykkes eksplisitt her er at det koker i du-personen. Det beskrives hvorfor, men ikke utførlig hvordan det føles å koke innvendig, som er en veldig sterk følelse. Ofte er det situasjonene og konsekvensene som blir beskrevet, og følelsene er da bare implisitt uttrykt. Da blir det opp til leseren å forestille seg følelsene til du-personen.

Det at fortelleren henvender seg til et *du*, leser jeg som et virkemiddel for å nå fram til leseren, og ikke minst leserens følelser. Det er et uvanlig grep som kan overraske og vekke interesse, og med det dra leseren inn i fortellinga fra bokas første setninger. Spørsmålet som stilles innledningsvis, om hvor man ville dratt hvis det blei krig i Norden, kan også overraske og vekke interesse. Etter spørsmålet er det markert en tenkepause med ei blank linje, som åpner opp for at leseren kan reflektere, hvis han/hun tar seg tid til det. Hvor man ville dratt i tilfelle krig, er et uvanlig spørsmål som leseren mest sannsynlig ikke har tenkt på før, og når man tror at man har et godt svar, som at man ville reist til nabolandet, får man snart vite at det ikke er mulig. I dette scenarioet er det snakk om en krig i *hele* Norden, og et Europa som også har kollapsa. Spørsmålet åpner for en undringsfølelse over det som er ei ukjent problemstilling for de fleste norske lesere.

Det er vanskelig å lese fram en tydelig fortellerperson i *Hvis det var krig i Norden*. Det refereres hele tida til du-personen, uten at fortelleren blir viet noen oppmerksomhet:

Selv er du fortsatt like hel, men redd. Morgen, middag, kveld og natt. Du farer sammen hver gang rakettene visler av sted i det fjerne, hver gang du ser et lysglimt i horisonten og ikke vet om prosjektilet har kurs mot stedet der du er. Du farer sammen hver gang du hører en eksplosjon. Hvor mange av vennene dine er truffet denne gangen? (Teller, 2015, s. 8)

Det er mange muligheter der forfatteren kunne ha latt fortelleren komme til syne, men fokuset holdes fast på du-personen, og man får ikke vite noe om fortelleren. Dette er imidlertid ikke

særegent for andrepersonfortellinger, men også det vanligste i fortellinger med tredjepersonfortellere. I jeg-fortellinger (førstepersonfortellinger) vies gjerne fortelleren mye oppmerksomhet, fordi det vanligste er at fortelleren selv er en sentral person i fortellinga, og ikke bare på narrasjonsnivået. Det er vanskelig å si noe like konkret om andrepersonfortellinger, da de er mye mindre utbredt. I tillegg er de såpass eksperimentelle i formen, at det kan være vanskelig å finne noe mønster.

Fludernik (2011, s. 119) skriver at leseren ofte kan føle seg selv implisert av *duet* i andrepersonfortellinger. Når det er tilfellet vil leseren også ofte tolke fortellerstemmen som at det er forfatteren selv som taler direkte til leseren. Ei slik slutning kan være nærliggende i begynnelsen av boka, ettersom at *duet* er såpass anonymt. Det eneste leseren får vite i begynnelsen av boka er hvordan det ser ut i Oslo og om familieforholdene. Her er det lett for leseren å se seg selv som du-personen, men som jeg skal vise i det følgende, vil det vise seg å bli vanskeligere utover i boka. Fortelleren er imidlertid såpass anonym og lite markert, at det ikke er noen spor av at det er Janne Teller som taler direkte til tilhøreren. Jeg tolker det som forfatterens intensjon at fortelleren er ikke er det interessante i denne boka. I stedet er det du-personen og hvordan dette grepet kan vekke empati med flyktninger er viktigere for denne boka. Det leder oss over til spørsmålet: Hvem er du-personen egentlig?

Et spørsmål som reises i artikkelen til Monika Fludernik er: «Handler fortellinga om den personen som fortelleren henvender seg til?». Dette spørsmålet må knyttes opp til definisjonen hennes av andrepersonfortellinger. Den går ut på at det er snakk om ei fortelling som må ha (en) protagonist(er) på fortellingsnivået som refereres til som *du* eller *vi* (Fludernik, 2011, s. 102). I studieobjektet mitt er du-personen til stede gjennom hele boka, både som hovedpersonen på historie- og fortellingsnivå, og som tilhører på narrasjonsnivå. Det er imidlertid vanskelig å slå fast om det er snakk om en henvendelse til en leser, tilhører eller hovedperson i handlinga. Begynnelsen av *Hvis det var krig i Norden* kan i hvert fall leses som en leserhenvendelse. Leseren blir tiltalt med et *du*, som vises godt i bokas innledende setninger: «Hvis det ble krig i Norden i dag. Hvor ville du ha reist?» (Teller, 2015, s. 7). Denne du-henvendelsen er gjennomgående i hele boka, og er viktig for prosjektet til Janne Teller, som jeg forstår som å vekke ettertanke og empati hos leseren. Den omfattende og repetitive bruken av *du*, *deg* og *dere* gjør at perspektivet prentes inn i leseren, og at perspektivet hele tida skal utgå fra leserens egen

situasjon. Grepet er helt grunnleggende for boka, og leseren kommer ikke unna å hele tida måtte tenke og reflektere over fortellinga.

Når jeg skal se nærmere på hvem du-personen er, vil det være naturlig å starte med den informasjonen som leseren får presentert om personen. Leseren får ikke vite alder eller kjønn, men leseren får vite en del om vedkommendes familie. Du-personen har en storebror, som har slutta seg til militsen, men som man ikke får vite noe mer om. Hovedpersonen har også ei lillesøster, som «[...] er blitt truffet av granatsplinter i hodet og er innlagt på et sykehus uten utstyr» (Teller, 2015, s. 7). Informasjonen om søsknene kan forstås som et middel for å få fram fortvilelsen krigsofre opplever når deres nærmeste blir ofre for, eller som storebroren, involvert i krig. Leseren får også vite at farmora og farfaren til du-personen døde da en bombe traff pleiehjemmet deres (Teller, 2015, s. 7). Seinere i boka, på side 18, kommer det også fram at mormora til du-personen er død, men leseren får aldri vite noe om noen morfar. Det er ikke godt å vite om han har vært død lenge, eller fortsatt er i live, men det er kanskje mest nærliggende å anta at han er død. Det er heller ikke helt tydelig om mormora har dødd nylig eller om hun har vært død lenge. Sammenhengen det er skrevet i, gjør at det lett kan tolkes som at hun nylig har dødd. Hovedpersonen har altså mista flere familiemedlemmer, og i hvert fall en kamerat, kanskje flere. Følelsen som fortellinga forsøker å vekke med å komme med denne informasjonen, er den fortvilelsen som en sivilperson, som har lite makt over krigen som raser rundt dem, kan oppleve.

Det kan tenkes at informasjonen som jeg har trukket fram over, får forskjellige mottakelser hos forskjellige lesere. En mottakelse man kan tenke seg, er at leseren helt fra første *du*, går inn i rollen som du-personen, eller forestiller seg selv i handlinga. Da er det mulig at leseren aksepterer å få en ekstra lillesøster, som leseren ikke har i virkeligheten. Et annet utfall, er at det ikke aksepteres, og at leseren slår fra seg tanken på at han/hun selv kan være du-personen. Det er imidlertid ikke sannsynlig at det vil skje med informasjon som ikke er særlig avgjørende. Hvis leseren ikke lenger aksepterer å leve seg inn i teksten som du-person, kan det tenkes at leseren fortsatt får en følelse av at han kjenner du-personen bedre. Poenget med denne informasjonen om familiemedlemmene er nok ikke at leseren skal bekrefte eller avkrefte om han/hun selv er du-personen, men heller at leseren skal komme tettere på duet, og dermed bygge ned avstanden til flyktninger, som gjør det mulig å vekke empati med dem, og følelsen av å miste familiemedlemmer i krig.

Det blir aldri eksplisitt uttrykt om du-personen er mann eller kvinne, men det er flere klare hint på slutten av boka: «Du gifter deg med Gro» (Teller, 2015, s. 48), og at ekteskapet blir fullbyrda, med at «[d]u selv får barn med Gro». Basert på dette er det mest naturlig å slutte at du-personen er en heteroseksuell mann. Det er kanskje ikke tilfeldig at forfatteren har brukt den hvite heteroseksuelle mann, som har mest makt i verden. Det viser at krigen kan ramme de og der den er minst venta, og det viser at selv de mektigste kan bli gjort maktesløse. Åpninga som har eksistert for at leseren skal kunne skape et bilde av seg selv som du-personen i teksten, blir nå svært begrensa. Lesere som ikke deler samme kjønn eller legning som du-personen, kan finne det vanskelig å forenes og se for seg selv i du-personens sko. Det kan tenkes at det hadde stilt seg annerledes om du-personen hadde fått et navn og en tydeligere identitet. Da kunne leseren kanskje enklere ha levd seg inn i den andres posisjon, *som* den andre, og ikke som seg selv. Med det navnløse duet, slipper fortellinga aldri helt taket på at leseren skal se for seg selv som hovedpersonen.

Fram til dette punktet har ikke hovedpersonen hatt et bestemt kjønn, og vært nokså åpen for leserens meddiktning og fantasi. Det gjør at det blir tydelig at fortelleren henvender seg til en tilhører og hovedpersonen, fordi du-personen har fått såpass mye kjøtt på beina at det blir vanskelig for leseren å se for seg selv som denne personen. Etter at protagonistens kjønn har blitt avslørt, er det fristende å se om det finnes noe som peker mot dette tidligere i teksten. På side 44 står det at hovedpersonen har begynt å snakke arabisk, «[s]om en gategutt, riktignok [...]» (Teller, 2015, s. 44). Hverken dette eller de to sitatene over, uttrykker eksplisitt at hovedpersonen er en mann, men det er noe man kan lese ut av sammenhengen. Muligheten for at leseren skal kunne forestille seg selv som du-personen blir vanskelig mot slutten av boka, spesielt hvis leseren ikke identifiserer seg som en gutt eller mann.

Det ser ut til at du-personen i *Hvis det var krig i Norden* befinner seg på narrasjonsnivået i tillegg til fortellingsnivået. Det gjør at man kan betegne boka som homokommunikativ fiksjon, fordi fortelleren henvender seg til tilhøreren, og fordi tilhøreren også er protagonisten i fortellinga. Som Fludernik trekker fram i sin artikkel, så begynner også mange andreperson-tekster med en passasje som umiddelbart involverer leseren som tilhører. I tilfellet *Hvis det var krig i Norden* kan det sies å være de fire første setningene, bortsett fra den aller første, som ikke inneholder et *du*:

Hvis det ble krig i Norden i dag. Hvor ville du ha reist? Hvis bombene hadde lagt det meste av Norge, det meste av Oslo, i ruiner. Hvis huset du og familien din bodde i hadde store hull i veggene, fått vinduer knust, taket revet av. (Teller, 2015, s. 7)

Så tidlig i boka er det kanskje nærliggende å tolke det uvanlige grepet som en henvendelse til leseren selv. Det gjør at leseren blir satt inn i scenarioet, i tillegg til spørsmålene som blir stilt. Det er ikke bare Norge og Oslo som gjør at det norske perspektivet blir etablert her, men *duet* gjør også at leseren kan legge til sine egne assosiasjoner.

Det dystre og dystopiske bildet som blir tegna av framtida helt fra starten av boka, blir utbrodert med beskrivelser av et utbomba Norge og Oslo, der huset til du-personen også har blitt ødelagt av bomber. Teksten i dette avsnittet viser til illustrasjonen på venstre side av det første oppslaget som møter leseren. Her er det tegna en globus med et hus og et krater på. Etter å ha lest teksten på side 7 kan leseren se tilbake på illustrasjonen og tillegge den ny mening, og vil nok slutte at det er huset til du-personen det er snakk om. Illustrasjonen og teksten som er nevnt over, kan forstås som noe som setter leseren inn i ei dyster stemning. Hjemmet, som er noe av det mest sentrale i livene våre, har blitt redusert til et tomt skall. Det er nok en uvant tanke, men ganske skremmende hvis man begynner å tenke over den. Følelsene som forsøkes framkalles er du-personens fortvilelse, maktesløshet og frykt, som for eksempel dette sitatet viser: «Mot dine foreldres vilje har storebroren din sluttet seg til militsen» (Teller, 2015, s. 7). I krig står sivile, og for så vidt militære, igjen med fortvilelse og maktesløshet over at det er så lite de kan gjøre for å stoppe krigen eller endre utfallet av den. Det at sivile mister kontrollen over sin egen livssituasjon skaper en sterk frykt, og denne følelsen, sammen med fortvilelse og maktesløshet, er følelsene som dette tredje og siste avsnittet på side 7 forsøker å vekke hos leseren.

Det er vanskelig å plassere *Hvis det var krig i Norden* i bare én av Fluderniks seks kategorier av andrepersonfortellinger. Jeg har sett nærmere på type A og D, fordi disse virka som de mest sentrale å beskrive Tellers bok med. Når man leser begynnelsen av boka kan det være fristende å kategorisere den som type A, «Reflectoral *You* Narrative». I tråd med Fluderniks forståelse av type A, er det først mot slutten av boka, når referenten *du* har blitt etablert som en person, at den faktiske leseren kan komme til å tenke at du-personen er «[...] ('not-me, actually she or he') [...]» (Fludernik, 2011, s. 107-108). Enda et kjennetegn som Fludernik setter opp for denne typen fortelling er at det ikke finnes setninger i boka som peker mot en forteller, og det er også

tilfellet med *Hvis det var krig i Norden*. Videre kan boka kategoriseres som den andre av to mulige versjoner av type A. Den enkle måten å skille dem på, er hva slags *tid* fortellinga er fortalt i. Ettersom *Hvis det var krig i Norden* er fortalt i (historisk) presens, og ikke har en tydelig forteller, kan den beskrives som det Fludernik (2011, s. 109) kaller en *reflectoral version* av «Reflectoral *You Narrative*» – i motsetning til en *authorial version* som oftest er ei fortidsfortelling, der fortelleren ikke refererer til seg selv, men derimot evaluerende og rapporterende passasjer som stammer fra forfatteren. Slike passasjer har jeg ikke funnet i boka. Den narrative tida til boka skal jeg se nærmere på i neste delkapittel.

Den andre av Fluderniks kategorier som jeg så på var type D, «Homodiegetic *You Narrative*». Denne kategorien kan også være med på å beskrive *Hvis det var krig i Norden*. Med denne forståelsen, forstår man du-personen som tilstedeværende på både fortellingsnivået og narrasjonsnivået. Det vil dermed si at den mannlige flykningen også er tilhøreren – altså den fortelleren henvender seg til. Det er en tolkning som har mer for seg enn at det er leseren som er ment som tilhøreren. Og alle spørsmålene som reises i teksten må være retta til en du-person på narrasjonsnivå. Type D kan altså også brukes til å beskrive fortellinga, spesielt fortelleren. Type D har, som Fludernik viser, to forskjellige versjoner. I den første adresserer ikke fortelleren bare duet, men fortelleren viser seg også som allvitende, som jeg allerede har sett at fortelleren kan være. Leseren får imidlertid ikke vite noe mer om hvem fortelleren er. I så måte er det en veldig umarkert forteller, som ikke tar mye oppmerksomhet, annet enn bruken av *du*. Den andre varianten av type D, innebærer en overdreven bruk av imperativ, men det er ikke til stede i *Hvis det var krig i Norden*. Dermed vil jeg konkludere med at undersøkelsesobjektet mitt kan beskrives som en *reflectoral version* av «Reflectoral *You Narrative*», men at kategorien «Homodiegetic *You Narrative*» er mer presis, ettersom den skiller mellom en du-person på fortellings- og narrasjonsnivå, mens type A bare har en du-person på fortellingsnivå.

Fludernik trekker fram at andrepersonfortellinger er spesielt tilbøyelige for eksperimentering med distinksjonen mellom fakta og fiksjon, som også er tilfellet i *Hvis det var krig i Norden*. Det at leseren først tolker *duet* som leseren selv, er en måte det eksperimenteres med denne distinksjonen på. Leseren involverer sin egen person i fiksjonens verden. Et annet viktig aspekt er at Teller skreiv teksten som en respons til en spesifikk debatt i Danmark. Det at teksten er et såpass klart og tydelig innspill i denne debatten, og at den har ei så tydelig rot i den virkelige flyktingsituasjonen, gjør at den har et tydelig fakta-preg over seg. Samtidig vil jeg si at boka

først og fremst er fiktiv. Eksperimenteringa kommer til syne ved at flyktnings situasjonen er snudd på hodet fra det som er situasjonen i dag. Fiksjonen er begrensa til et *hva hvis*-scenario, mens resten av det som skjer i fortellinga er ganske reelt. Mange vil kanskje si at det er umulig at det blir krig i Norden, men det trodde kanskje folk flest også i åra før andre verdenskrig. Janne Tellers bok har altså flere av de kjennetegnene som Monika Fludernik setter opp for ei andrepersonfortelling.

Orienteringspunktet i andrepersonfortellinga er du-personen, og det er rundt denne hele fortellinga dreier seg. Til å begynne med er det mest sentralt å tolke henvendelsen som retta til leseren, men etter hvert som leseren finner flere avvik mellom seg selv og hovedpersonen, vil effekten som forfatteren ønsker å oppnå svekkes. Utover i boka blir det stadig mer uklart om forfatteren henvender seg til leseren, og til slutt er det ganske klart at det er til hovedpersonen. Boka kan derfor sies å handle om hovedpersonen, og ikke leseren selv, slik man kan få inntrykk av i begynnelsen av boka. Videre dreier fokuset i boka seg i økende grad bort fra hovedpersonen, og over mot hvordan det er å være krigsflyktning, mer generelt. Min påstand er at en du-person på fortellingsnivået må være veldig åpen for utfylling og meddiktning, for at den skal fungere som en mannekeng som leseren selv kan kle på og fylle ut. Ellers vil du-personen fort bli avkledd som noe annet enn det den først utgir seg for, slik tilfellet altså ser ut til å være i *Hvis det var krig i Norden*.

3.5 Fortellingas tid: «Det er som om noen har stjålet to år av livet ditt»

Det er ganske få ord på hver side av *Hvis det var krig i Norden*, samtidig som handlinga strekker seg over flere år. Det viser at det er snakk om ei kraftig komprimering av tid. For å undersøke denne komprimeringa nærmere, så har jeg identifisert fire forskjellige *faser* i boka, som jeg mener danner naturlige tidsmessige strukturer i boka. Disse er imidlertid ikke markert med kapittelinndelinger eller lignende, og er mine egne konstruksjoner. Jeg har brukt fasene til å gruppere de forskjellige hendelsene, som også antyder de faktiske fasene en flyktning går gjennom på flukt fra et hjemland, og på vei til et tryggere sted. Den første fasen har jeg identifisert på side 7–19 som «Krigsoffer i Norge», fase nummer to på side 20–33 som «Flyktning og asylsøker i Egypt», den tredje fasen på side 34–50 som «Midlertidig opphold» og den siste på side 51–53 som «Permanent opphold».

I den første fasen er hurtigheten veldig langsom i forhold til resten av boka. Det reises blant annet en del spørsmål, som etterfølges av blanke linjer, for eksempel etter de to første setningene i boka: «Hvis det ble krig i Norden i dag. Hvor ville du ha reist?» (Teller, 2015, s. 7). De blanke linjene er kanskje ment som tenkepauser, som også åpner for tomme rom som leseren kan fylle ut. Samtidig gjøres det plass til en del informasjon i denne fasen, ved at bokas hurtighet øker med mange korte leddsetninger: «Vinteren nærmer seg, strømmen er borte, og det regner inn. Dere kan bare være i kjelleren. Moren din har bronkitt, og nok en lungebetennelse er på vei» (Teller, 2015, s. 7). Språket er effektivt og utdypende skildringer er lagt bort til fordel for en insisterende forteller. Det skaper en oppjaga stemning, som kan bidra til at leseren ser alvoret ved at vinteren faktisk kan ha noe å si for helsa til familien. Tida er framstilt på en ganske kompleks måte i sitat over, hvor hurtigheten bremses for å gi detaljer, samtidig som oppramsinga skaper en oppjaga stemning. Dette er noen interessante motsetninger som bidrar til å gjøre at jeg vil undersøke hurtigheten i boka.

Spørsmålet som jeg har sitert i avsnittet overfor, starter den første fasen, og tida blir spesifisert med at det er «[...] begynnelsen av november» (Teller, 2015, s. 9). Ni sider seinere har det gått nesten to måneder, for da er det «[r]ett før nyttår [...]» (Teller, 2015, s. 18). Det er mulig denne første fasen strekker seg over lenger tid, men det man kan lese av teksten er at det går minst to måneder. Den første fasen omhandler du-personens tilværelse som offer for krigen i Norge. Det blir beskrevet hvordan det er å leve i en slik situasjon, men den er ikke tallfesta hva gjelder tid. Leseren får ikke forklart hvor lenge krigen har rast. Tida i denne fasen gjengis, som resten av boka, ved bruk av referat og ellipse. Fortellinga oppsummerer historien i korte drag, før den blir avbrutt av en ellipse, og neste referat av hendelser blir fortalt til leseren. Fasen har ei naturlig tidsmessig avgrensning når familien legger ut på flukt fra Norge.

Den neste fasen jeg har identifisert, kaller jeg «Flyktning og asylsøker i Egypt», og den strekker seg fra side 20 til 33. Her har familien lagt ut på flukt fra Norge, utenom storebroren til du-personen, som har valgt å bli igjen for å kjempe. Du-personen får bare ta meg seg en liten ryggsekk med noen få klær og én personlig eiendel, når familien skal om bord i en båt (Teller, 2015, s. 20). Savnet etter tida før krigen er viktig i denne fasen og videre gjennom boka. Familien kommer fram til Egypt, der de søker om asyl. I mellomtida må de bo i en teltleir. Der er de i hvert fall trygge, men behandlinga av asylsøknaden tar lang tid, «[m]est fordi storebroren

din er blitt offiser i militsen. De er ikke sikre på deg og faren din» (Teller, 2015, s. 27). De harde realitetene for flyktninger generelt, og du-personen spesielt, åpenbarer seg for leseren: *Du* har ikke noe å finne på, *du* får ikke språkundervisning, ikke jobb, ikke skole, og *du* kommer i konflikt med danske flyktninger som mener at nordmenn er skyld i krigen.

Denne andre fasen som jeg har sett på over strekker seg over to år, men er komprimert på 13 sider. Denne komprimeringa av tid er noe som preger hele boka. Fasene som jeg har identifisert er flyktige størrelser, og man kan igjen dele disse opp i flere mindre faser. Man kan for eksempel dele denne andre fasen (side 20–33) i tre mindre faser: side 20–25 kan kalles «Ut på flukt», side 26–29 kan kalles «Ankomst i Egypt», og til slutt kan side 30–33 kalles «Livet i en flyktning-leir». Dette blir imidlertid veldig spesifikke inndelinger, og kan fortsette helt ned på setningsnivå. Hele fase to handler om fluktruta familien tar og hvordan de opplever å komme til Egypt. De søker om asyl og må vente i en flyktningleir på å få søknaden behandla, mens krigen raser hjemme i Norge.

I slutten av fasen så bremses hurtigheten opp, og fortellinga går plutselig ganske langsomt. Side 30–33 tar for seg livet i leiren, og et av problemene der: «Det er Christian og Lars og gjengen deres i den danske delen av leiren» (Teller, 2015, s. 30). Her brukes det forholdsvis stor plass på å behandle et utsnitt av leirlivet. Det kan være et uttrykk for at dette går inn på du-personen som er i tenåra, der gutter kan være ganske tøffe mot hverandre. Som jeg har sett tidligere, så skriver Aaslestad at tekstpassasjer kan utpekes som vesentlige ved at fortellingas tid gjøres lenger enn historiens. Denne passasjen framstår i et slikt syn som et viktig aspekt ved livet i leiren. Leirlivet fortsetter over ganske lang tid, og dette dypdykket gjør at leseren får muligheten til å leve seg inn i livet til de som lever i flyktningleirer. Jeg tolker denne passasjen som at den vil vise det ensformige i leirlivet, der dagene gjentar seg, man ikke veit hva som kommer til å skje og at tida generelt føles uendelig lang. Hurtighetsvariasjonene i *Hvis det var krig i Norden* klarer å fange opp slike nyanser. Leseren vil kanskje forstå at livet i flyktningleirer og på asylmottak ikke er en god tilværelse, og at det ikke er noen som frivillig ønsker en slik tilværelse.

Fra side 34–50 har jeg identifisert en ny fase som «Midlertidig opphold». Mellom denne og forrige fase er det en ellipse på to år, som dette åpningsstatet viser: «To år senere får dere asyl. Midlertidig, men det er greit nok. Det tok litt ekstra tid på grunn av det med broren din. Likevel

er dere heldige. Mange andre blir sendt hjem. Egypt har ikke plass til flere flyktninger» (Teller, 2015, s. 34). Leseren får vite på side 27 at storebroren til du-personen har blitt offiser i militsen, og det har fått utlendingsmyndighetene i Egypt til å bli mistenksomme. Denne informasjonen er nok ment å få leseren til å føle på frustrasjonen til du-personen. Selv om det ikke er uttalt, ligger det en frustrasjon i at storebrorens valg nå lager problemer for familien. Ikke fordi han går inn for det, men fordi han valgt å bli igjen å kjempe da familien dro. Ingen av dem tenkte nok at det kunne skape problemer for familien. Når de først har kommet dit er det naturlig at de blir frustrert over storebrorens valg. Samtidig er det lite de får gjort, og de er som sagt heldige, og burde være takknemlige. Passasjen får fram litt av frustrasjonen som flyktninger kan føle hvis de ikke blir forstått som enkeltindivider, men som at alle fra det samme landet eller den samme familien er like. Hvis en flyktning eller innvandrer gjør noe kriminelt har samfunnet en tendens til å svartmale hele gruppa, og slike holdninger vil Teller til livs.

Selv om familien nettopp har fått innvilga opphold, føles framtida deres fortsatt usikker. Oppholdstillatelsen deres i Egypt går i utgangspunktet ut hvis det blir fred i Norge. Det har allerede gått en del tid, og for du-personen så føles det bortkasta: «Det er som om noen har stjålet to år av livet ditt» (Teller, 2015, s. 34). Tid og følelse er altså noe som henger sammen i fortellinga om du-personen. Tid er sentralt for flyktnings tilværelse. Hvis man velger å legge ut på flukt, setter man livet sitt på pause. Alle åra man har lagt bak seg i hjemlandet, med tida man har investert i skolegang, studier og jobb, egentlig alt man har opparbeida seg, blir satt på vent og på spill. Det er som å trykke på en pauseknapp, samtidig som det ikke er sikkert om man noen gang vil kunne gjenoppta livet sitt, men du-personen er fast bestemt på at det skal skje: «Hver dag sverger du på at du en gang skal tilbake til Oslo og gjenoppta livet ditt. Det ordentlige livet ditt» (Teller, 2015, s. 36). Det at du-personen sverger på dette hver dag, gjør at han holder motet oppe og står på hver dag. Samtidig har han ikke lyst til bare å vente på at det gamle livet skal komme tilbake, men han har lyst til å ha et fullverdig liv i Egypt i mellomtida.

Du-personen føler at tida går fra han, ettersom det han ønsker seg aller mest, er å lære språket i landet han har kommet til, så han kan få seg en jobb. I denne fasen strekker handlinga seg over minst tre år. Du-personen er opptatt av å bli et menneske av første rang igjen, men blir forhindra:

Det er bare det at krigen aldri tar slutt. Den fortsetter i enda ett, enda to, enda tre år. Broren din dør i det andre året. Det berører deg urovekkende lite. Det er som om hjemme er så langt unna at det ikke finnes. (Teller, 2015, s. 37)

Det er spesielt at du-personen ikke føler noe særlig rundt at broren plutselig dør. Det kan tyde på at han har blitt apatisk med all ventinga og den nye tilværelsen. Kanskje han spør seg hva for noe godt brorens deltakelse i militsen gjort, annet enn å gjøre ventetida til familien lenger.

Selv om familien er ute av leiren i denne tredje fasen, så beskrives livet fortsatt som tøft. De har blitt sendt til Aswan i det sørlige Egypt på grunn av en politikk om integrering og spredning av flyktninger. Der kjenner de bare én annen familie fra leiren. Du-personen får fortsatt ingen jobb fordi han er en utlending som ikke snakker språket. Du-personen føler det som om han blir sett på som et tredjerangs menneske. Hjemme i Norge var faren professor i filosofi og mora kontorsjef i departementet, og denne motsatte klassereisen er vanskelig å akseptere. Fra side 50 blir det tydelig at fortellinga nærmer seg slutten, med den veldig effektive oppsummeringa som følger. Du-personen har fått barn. *Du* burde være lykkelig, men det er *du* ikke, for «[d]et kom noen og stjal livet ditt, gjorde det til et annet» (Teller, 2015, s. 50). Den tredje fasen er ikke like enkel å tallfeste som den andre fasen, men fortellinga beveger seg i hvert fall tre år fram i tid. Det viser at tida er komprimert i også denne fasen. Hendelsene er gjengitt med referat, som gjør hurtigheten rask, og at tre års venting på at krigen skal ta slutt, blir gjenfortalt ganske effektivt. Det skaper en følelse av det er lite som skjer på ganske lang tid.

Den fjerde og siste fasen på side 51–53, som jeg vil kalle «Permanent opphold», dekker bare tre sider. Det er den klart korteste fasen, og det er bare side 51 som har ordinær tekst. Samtidig som det er den fasen med færrest sider, er det også den som beveger seg hurtigst i tid. Tida er ikke tallfesta, men man kan se for seg at åra raser forbi i dette sitatet: «Dere har fått permanent oppholdstillatelse i det nye landet deres. Barna dine blir født egyptere. Morsmålet deres er arabisk, og selv om de er kristne, kjenner de Koranen bedre enn Bibelen» (Teller, 2015, s. 51). Denne fasen fortelles med referat, som oppsummerer det som har skjedd. En del av disse tinga tar imidlertid lang tid, og komprimeringa av tid blir veldig tydelig i denne fasen. Handlinga er gjengitt med veldig få ord at barna blir født, tilegner seg et morsmål og lærer seg Koranen å kjenne. Å tilegne seg et morsmål gjør man vanligvis i to–tre-årsalderen. Med et punktum mellom to setninger, går fortellinga fra at du-personens barn fødes til de er i skolealder. Her er komprimeringa av tid, som jeg vil si at kjennetegner hele boka, på sitt mest tydelige. Effekten det kan ha på leseren er et inntrykk av at du-personen har blitt apatisk av all ventinga, og at han ikke legger så mye i barnas oppvekst. Det kunne ha blitt utbrodert om barna til du-personen og

hvordan de vokste opp, men det er tydelig at han hele tida lengter etter det gamle livet i Norge, og at han ikke aksepterer at han faktisk har muligheten til å skape et nytt liv nå.

Boka har ikke utprega variasjon av de fire hovedformene av rytme, annet enn at den dominerende bruken av referat varieres med en del ellipser. Disse kommer naturlig av at leseren bare får forklart enkeltepisoder fra de seks åra som handlinga spenner over, og noen ganger er ellipsene eksplisitt uttrykt, som her: «[s]eks uker senere befinner du deg i Egypt» (Teller, 2015, s. 26). Denne ellipsen går over tidsrommet der familien er på flukt, som ikke blir beskrevet videre, men den inneholder et oppslag mellom side 24 og 25 som er dekket av en dobbeltsidig illustrasjon. Den viser et verdenskart og reiseruta fra Norge til Egypt. Ellipsene mellom hver episode utgjør til sammen et lenger tidsspenn enn det episodene danner til sammen, og slår meg derfor ikke som et tydelig virkemiddel, men heller som et resultat av at det bare blei plass til enkeltepisodene. Man kan si at boka har en del *rytme*-variasjoner, forstått som hvordan hurtigheten øker eller bremses med henblikk til hvor lang historisk tid som blir fortalt på hvor mange sider.

Den første fasen fungerer som en langsom introduksjon, sammenlikna med de andre fasene, ettersom den gjengir minst historisk tid på flest antall sider. Her får leseren også presentert en god del bakgrunnsinformasjon. Stedene i boka som har fått mest plass, og som dermed pekes ut som de viktigste, er fase to og tre. Disse vil jeg si utgjør fortellingas midtdel, og det er her de viktigste poengene gjøres for å vekke leserens følelser og empati med flyktninger. Dermed vil jeg kalle det hoveddelen av boka. Den korteste fasen er også den som avslutter boka. På bare tre sider, hvorav bare én av dem har ordinær tekst, rundes fortellinga av. Samtidig som det er den desidert korteste fasen, er det også den med den høyeste hurtighetskoeffisienten, ettersom den gjengir i hvert fall seks–sju år på tre sider.

Som jeg har sett, kan man argumentere for at *Hvis det var krig i Norden* fortelles med rask hurtighet. Man kan si at hurtigheten akselereres utover i boka ved at enkelthendelsene, som nesten utelukkende kan betegnes som å være gjengitt i referat, blir stadig mer komprimert med hensyn til plass. Det ser man tydelig mellom fase to, som på 14 sider forteller to års historie, mens den tredje fasen forteller fem års historie på 17 sider. Den første fasen jeg har identifisert i boka, kan man si at har den mest langsomme hurtigheten. Leserens får ikke vite konkret hvor lang tid fasen går over, men den bruker flere ord og sider på å uttrykke kort historisk tid,

sammenlikna med de tre andre fasene. I den andre fasen øker hurtigheten noe, men bremses på de tre siste sidene av fasen. Den tredje fasen begynner med raskere hurtighet, der tre år historisk tid fortelles ganske effektivt, samtidig som fasen klarer å uttrykke ventinga som flyktninger må gjennom. Den siste fasen er den med raskest hurtighet og sterkeste komprimering av tid. Den raske hurtigheten og komprimeringa er fortellertekniske grep som preger *Hvis det var krig i Norden*, men det er, som jeg har sett, også noen hurtighetsvariasjoner der hurtigheten økes enda mer eller bremses.

4 Oppsummering og svar på problemstilling

Jeg valgte å undersøke boka *Hvis det var krig i Norden* fordi den har en implisitt ungdomsleser som målgruppe, den har et didaktisk prosjekt som jeg mente burde undersøkes og fordi den tar i bruk en del interessante fortellergrep. Jeg har undersøkt boka i lys av flyktningdebatten, som et eksempel på hvordan litteratur kan brukes til å jobbe med en aktuell samfunnsdebatt. Boka viser et klart ønske om å påvirke leserne, og om å være en alternativ røst i flyktningdebatten. Fokuset for denne oppgaven har vært norskfaget og litteraturundervisning, og oppgaven har vært ment som en kritisk undersøkelse av litteraturens potensial til å jobbe med samfunnsaktuelle spørsmål som flyktningkrise, og hvilke utfordringer dette byr på. Basert på dette formulerte jeg følgende problemstilling for undersøkelsen:

Hvordan er fortellertekniske grep brukt i boka *Hvis det var krig i Norden* for å vekke leserens empati med flyktninger?

For å svare på denne har jeg undersøkt de grepene jeg synes var spesielt framtrædende i boka, og som bidrar til å vekke leserens empati. Jeg vil gå gjennom det jeg har kommet fram til i analysekapitlet i omvendt rekkefølge.

Tid er sentralt for flyktningers tilværelse. Å være på flukt innebærer mye venting, og kan føre til en følelse av at tida går fra dem. Tid og hurtighetsvariasjonene i fortellinga bidrar til å vekke de samme følelsene hos leseren og empati med flyktninger. Selv om hovedformen for hurtighet i boka er referat, veksles det med mange ellipser mellom enkelthendelsene. Det gjør at leseren får vite en god del om du-personen og familien hans, samtidig som det er rom som leseren kan fylle ut. Selv om det hovedsakelig er variasjonen mellom referat og ellipse, er det også variasjon mellom hvilke deler av fortellinga som får mest plass, og hvor lang tid som gjenfortelles i disse. Hurtigheten i *Hvis det var krig i Norden* gjør at forfatteren evner å gjengi en ganske lang historie i ei kort fortelling. Dette gjøres blant annet gjennom den tidsmessige struktureringa, som jeg har definert i de forskjellige fasene. Den raske hurtigheten underbygger den effektive gjengivelsen av følelsene som en flyktning kan oppleve, og bidrar til at fortelleren kan oppleves som insisterende. Jeg har også sett at hurtigheten øker og bremses forskjellige steder i boka, mest nevneverdig på bokas siste side med ordinær tekst, der hurtigheten skyter i været.

Når det gjelder *duet*, så er det til stede både som hovedperson og som tilhører. Poenget er ikke at leseren skal se for seg at han/hun *er* du-personen, men jeg leser det som et effektivt grep for å få leseren til å komme nærmere flyktninger. Det uvante grepet gjør at leseren kommer tett på hovedpersonen og følelsene hans. De kulturelle barrierene som eksisterer mellom norske lesere og flyktninger fra Midtøsten blir bygd – eller rettere sagt revet ned, for at de ikke skal stå i veien. Et av problemene med måten vi møter og prøver å forstå flyktninger på i dag, er at det er enkelte som bygger opp om forestillinga om at mennesker som kommer hit fra andre steder i verden, er forskjellige fra oss. Med ei slik oppfatning er det lett å tenke at følelsene til disse menneskene også er annerledes, og at vi ikke kan forstå dem like godt som vi kan forstå medlemmer av vår egen kultur. Det kommer også fram av boka i beskrivelsen av hvordan den norske familien sliter med å tilpasse seg livet i Egypt når de ikke kan språket, har andre skikker og syn på høflighet, og i tillegg har en annen hudfarge som umiddelbart skiller dem fra andre. Janne Teller prøver å vise at mennesker er grunnleggende like, og at når det kommer til situasjoner som å være på flukt fra krig, føles det likt for alle mennesker. Du-fortelleren blir brukt for å få leseren til å forstå at hvis det var krig i Norden, hadde det vært nordmenn, svensker og dansker som var på flukt, og var avhengige av gjestfrihet og verdiene likeverd og gjensidighetsregelen.

Jeg har også prøvd å se nærmere på spørsmålet om hvem fortelleren er. Fortelleren får ikke leseren vite noe om, annet enn det som kommer til uttrykk gjennom nærheten til du-personen, og distansen til handlinga. Av dette kan man slutte at fortelleren veit mye om du-personen, men at fortelleren ikke er viktig. Kanskje fortelleren har fått kjennskap til handlingene og hvordan disse føltes for du-personen i etterkant av at de faktisk skjedde. Andrepersonfortelleren er til å begynne med et veldig effektivt grep for å trekke leseren inn i teksten, og vekke interesse for hva boka kommer til å by på. Leserens vil trekkes inn i teksten, med en forståelse av at du-personen peker på leseren selv, og at man selv skal se for seg i rollen som hovedperson.

Boka formidler mange av de følelsene som flyktninger kanskje kjenner på, i tillegg til å vekke følelser hos leseren som kan føre til empati. Disse er realisert gjennom det sentrale grepet som andrepersonfortelleren og du-personen står for. I begynnelsen av fortellinga er det nærliggende å tolke *duet* som en henvendelse til leseren, og en invitasjon til å se for seg selv i det fiktive universet. Ei slik oppfatning vil imidlertid falle til fordel for ei reorientering av *duet* mot «[...] ('not-me, actually she or he') [...]». Dette skjer ganske seint i boka, og det vil endre tolkninga

av boka. Likevel har dette grepet samla sett en avgjørende effekt ved at det involverer leseren fra begynnelsen, skaper nærhet og bygger ned avstanden som en leser kan ha til flyktninger fra andre kulturer.

Andrepersonfortelleren er et effektivt grep, når det først får leseren til å tro at det er han/hun selv som skal leve seg inn i fortellinga. Ryggmargsrefleksen til en lærer vil kanskje være at dette er uetisk og utnyttende overfor unge (og uerfarne) lesere. Jeg vil imidlertid si at det byr på en glimrende mulighet til å diskutere fortellertekniske grep med elevene, fordi de mest sannsynlig selv vil oppdage at de har blitt *lurt* av forfatteren, når de nærmer seg slutten av boka. Selv om man skulle tro at du-personen vil føre til at leseren kom veldig tett inn på følelsene til hovedpersonen, er ikke dette nok aleine. Følelsene uttrykkes ganske konkret og effektivt, og er ikke utførlig beskrevet. Det krever en god porsjon forestillingsevne, for ikke å nevne empati, for virkelig å kunne leve seg inn i livet til du-personen.

I undersøkelsen min av bokas paratekst, fant jeg ut at passformatet har mye å si for innramminga av teksten. Formatet er såpass særegent og tydelig at det vil kunne prege hvordan man leser boka. Formatet og bokomslaget setter stemninga, og det presenterer mulige temaer som boka kan handle om. Boka kunne gitt ei ganske anna mening hvis den hadde hatt et annet format. Tittelen, som også inkluderes i paratekstbegrepet, gjør det klart at boka framsetter et tankeeksperiment. Som leser vil man forstå at det dreier seg om en alternativ virkelighet, samtidig som boka har rot i virkeligheten. I tillegg til bokas format, fant jeg at etterordet er en sentral paratekst i *Hvis det var krig i Norden*. Her posisjonerer forfatteren seg som barn av tyske og østerrikske krigsflyktninger, og med det forsøker hun å styrke troverdigheten sin overfor temaet hun skriver om. I etterordet svarer også Teller på kritikken om at hun har vært politisk med boka. Forfatteren svarer med å si at det er noe som er galt, når det å forestille situasjonen til *den andre* blir politisert. Som konklusjon anmoder hun om at boka leses upolitisk. Disse utsagna gjorde at jeg ville bruke denne oppgaven til å undersøke boka hennes nærmere.

5 Avsluttende refleksjoner

Hvis det var krig i Norden kan kanskje gi leserne noen tanker om hvordan det føles å være på flukt. Boka gjør leseren oppmerksom på aspekter som man kanskje litt for ofte glemmer i debatten og behandlinga av flyktninger. Mange som kommer fra krigsherja områder har blitt utsatt for traumatiserende opplevelser, og kanskje sattet sammenkrøka når bombene har eksplodert, som hovedpersonen i boka. De kan ha vært vitne til grusomme ting, som kan gjøre at noen har psykiske lidelser som må behandles, for at de skal ha det godt i det nye landet de har kommet til, og for at vi skal lykkes med integrering. Menneskers forskjellige behov er underlagt et hierarki, som gjør at samfunnet ikke kan forvente at mennesker med store psykiske problemer skal klare å ta utdanning eller bli arbeidstaker, før de får hjelp med mer grunnleggende behov. Det er min påstand at det norske samfunnet, og de som flyktingene møter i det offentlige, veit lite om hvordan det er å flykte fra, og å ha opplevd krig. Uansett er det én ting å ha informasjon om hvordan det er å være flyktning, en annen ting er å ha evnen til empati med flyktninger. Evnen til empati med mennesker som er like oss selv, la oss si etnisk norsk middelklasse, er lettere å oppøve enn empati med mennesker som er ganske forskjellige. Da må man først bygge ned noen murer, slik denne boka forsøker å gjøre.

Følelsene som teksten klarer å vekke hos leseren, vil selvfølgelig variere fra leser til leser. Det er en mengde faktorer som kan prege hver leasers affektive møte med teksten, og studien min er egna for å si noe forfatterens prosjekt og potensialet dette har for å vekke følelser og empati, ikke leseres faktiske møter med teksten. For å kunne si noe om det måtte jeg ha gått i dialog med personer som har lest boka. Min påstand er at litteraturen i seg selv ikke kan *skape* empati, men at den kan *vekke* denne evnen hos leseren. Det må en prosess til hos leseren for å utvikle empati. Om denne finner sted kommer an på om den i det hele tatt vekkes og om leseren setter i gang prosessen. Litteratur, og kunst generelt, åpner også for muligheten til å utvikle apati. Her ser jeg muligheten for spennende nye prosjekter, der for eksempel litteraturvitenskap og litteraturdidaktikk kan kombineres med psykologiske studier av kognitive prosesser som oppstår i forskjellige faser av litteraturlæsning. Mer konkret vil jeg foreslå en studie som ser på virkninga elendigheten i dystopisk litteratur, kan ha på barn og unge.

Forståelsen min av litteratur, er at den generelt kan virke empativekkende, ved at leseren får innsikt i andres liv og følelser. Det er imidlertid noen sjangre og verk som skiller seg ut som mer empativekkende enn andre. *Hvis det var krig i Norden* er ei bok som utnytter det empatiske

potensialet til det fulle, for å oppnå målet om vekke leserens empati med flyktninger. Prosjektet til Janne Teller retter seg inn mot ei spesifikk gruppe, noe jeg vil anta er mer effektivt enn å forsøke å vekke empati generelt. Med forståelsen min av litteratur, vil det alltid være ei bivirkning av å lese om andres liv. Men hvorfor skal skolen være opptatt av dette? Skolen har et bredt samfunnsmandat, som ikke bare omfatter å utdanne mennesker for arbeidslivet, men også å danne dem for et godt personlig liv. At alle opplever danning i skolen, bør absolutt være en oppgave for skolen.

Som jeg argumenterte for i analysen av Tellers etterord til boka, kan en brei definisjon av politisk litteratur inkludere alle tekster som tar opp i seg aktuelle samfunnsspørsmål. Det gjør litteraturen til en meddebattant i samfunnsspørsmål, og en viktig del av ordskiftet på lik linje med politiske taler. Derfor er det ikke tilstrekkelig å bli kjent med noen retoriske virkemidler og se på disse i noen kjente taler, men konteksten for hva som er det politiske feltet, må reetableres. I dag foregår veldig mye av ordskiftet i andre kanaler enn muntlige debatter og taler. Det meste foregår kanskje i kommentarfelt på nettet og i sosiale medier. Dette er andre diskurser enn de som omtales tradisjonelt politiske. Det eksperimenteres med medier og sjangre, i tillegg til distinksjonen mellom fiksjon og fakta. Narrativer som vekker følelser og empati er også en del av denne floraen. Skolen må gjøre elevene kjent med mangfoldet av virkemidler og medier for at man skal kunne snakke om demokratisk medborgerskap i 2017.

Jeg vil si at utviklinga av demokratisk medborgerskap i skolen, er et mer spesifikt dannelsingsoppdrag, der litteraturen bør ha en sentral rolle. For å kunne ta del i demokratiet og det politiske ordskiftet, er det helt avgjørende at man kan kjenne igjen virkemidlene som blir brukt. Enkelte debattanter tyr til hersketeknikker for å stilne uerfarne, men kritiske røster, og altfor ofte brukes slike teknikker uten å bli avkledd. Her mener jeg at skolen må gjøre elevene i stand til å kjenne igjen slike teknikker og andre virkemidler som blir brukt. Det gjelder også for litteratur og kunst. Ved å gjenkjenne og diskutere virkemidler på mange forskjellige arenaer, blir det lettere å ha et overblikk, og muligheten til å gjenkjenne disse.

Ofte kan det være nødvendig i litteraturundervisninga å skape en annen inngang til en tekst enn det teksten selv tilbyr. En god inngang til teksten i perioden som jeg har jobba med *Hvis det var krig i Norden*, ville vært tv-serien *Flukt*, som blei vist på NRK i januar og februar 2017. I den første episoden møter seerne en syrisk familie som har oppholdt seg i Libanon en stund,

før de har søkt om å få komme til Norge. Her blir det smertelig klart hvor viktig korrekte reisedokumenter og pass er for flyktninger, og dette kan knyttes til bokomslaget til Tellers bok. *Flukt* gjør flyktningdebatten tilgjengelig for flere enn politikere og de spesielt engasjerte samfunnsdebattantene som vanligvis tar del i den. Programleder Leo Ajkic formidler en tilgjengelig inngang til flyktningsspørsmålet, som kan engasjere de brede lag av samfunnet, ved at serien fokuserer på *menneskene*, og ikke tall eller politikk. NRK skriver at «[s]erien gir et innblikk i hverdagen til noen av dem som flykter. Bak hvert tall skjuler det seg en historie. Hvordan vil flyktningene forme fremtiden vår?» (NRK, 2017). I hele serien, og spesielt i en episode der Ajkic reiser til barndomsbyen Mostar, bruker han bakgrunnen sin som flyktning fra Bosnia-krigen, for å formidle hverdagen til dagens flyktninger. Jeg tror serien, og selv bare én episode av den, kan være en god inngang til å jobbe med *Hvis det var krig i Norden* og flyktningtematikken. Slike innganger som viser aktualitet til litterære verk kan være med å vekke elevenes interesse og motivasjon.

På bakgrunn av analysen min av *Hvis det var krig i Norden*, mener jeg å kunne vise at litteraturen kan bidra til å løse flere av skolens oppgaver. Gjennom å identifisere forskjellige fortellertekniske grep i boka, og diskutere hvilken effekt de kan ha på leseren, viser jeg hvordan boka forsøker å vekke leserens empati med flyktninger. Formålet mitt med denne undersøkelsen var å undersøke litteraturens empativekkende effekt, og bidra til å vise at litteraturen bør ha en plass i framtidens skole. Jeg tror studien min kan bidra til å kaste lys over hvordan litteratur kan vekke empati. I en stadig mer globalisert og multikulturell verden trenger vi mer kosmopolitisme og forståelse for andre mennesker og kulturer. Litteraturen et veldig godt verktøy for å oppnå det. Krig er stadig en realitet i verden, og noe mennesker alltid vil flykte fra. Hvis vi i Vesten vil leve opp til våre idealer, kan vi ikke snu ryggen til mennesker som trenger hjelp og trygghet. Vi må hjelpe dem med den verdigheten som vi ville vist våre naboer, venner og vår egen familie. Hvordan ville du blitt møtt hvis *du* var flyktning?

Litteratur

- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Abrams, M.H. & Harpham, G.G. (2009). *A Glossary of Literary Terms* (9 utg.). Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Andersen, P.T. (2011). Hva skal vi med skjønnlitteraturen i skolen? *Norsklæraren*, 35(2), 15-22.
- Andersen, P.T. (2013). *"Hvor burde jeg da være?": Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ask, L. (2016). *Du*. Oslo: Gyldendal.
- Berge, K.L. (2005). Skrivning som grunnleggende ferdighet og som nasjonal prøve – ideologi og strategier. I A.J. Aasen & S. Nome (red.), *Det nye norskfaget* (s. 161-188). Bergen: Fagbokforlaget.
- Birkeland, T. & Mjør, I. (2012). *Barnelitteratur: Sjangerar og teksttypar* (3 utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Brøgger, L. & Ersland, B.A. (2013). *Dagen vi drømte om*. Oslo: Cappelen Damm.
- Calvino, I. (1986). *Hvis en reisende en vinternatt*. Oslo: Aschehoug.
- Dubois, C.K. (2015). *Akim løper*. Oslo: IKO-forlaget.
- Duzakin, A. & Ørbeck-Nilssen, C. (2014). *Hvorfor er jeg her?* Kolbotn: Magikon.
- Engman, C. & Salinas, V. (2012). *Reisen*. Kolbotn: Magikon.
- Engman, C. & Salinas, V. (2015). *Sulten*. Kolbotn: Magikon.
- Fludernik, M. (2011). The Category of 'Person' in Fiction: *You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference*. I G. Olson (red.), *Current Trends in Narratology* (s. 101-141). Berlin: De Gruyter. doi:10.1515/9783110255003.101
- Gaarder, J. (2013). *Anna. En fabel om klodens klima og miljø*. Oslo: Aschehoug.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Forståelsens filosofi: Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoem, K. (2016, 28. november). Norskpensum på villspor. *NRK Ytring*. Henta fra <https://www.nrk.no/ytring/norskpensum-pa-villspor-1.13241743>.
- Houellebecq, M. (2015). *Underkastelse*. Oslo: Cappelen Damm.
- Jordheim, H. & Rem, T. (red.). (2014). *Hva skal vi med humaniora?* Oslo: Fritt Ord.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lunde, A.F. (2016, 2. desember). Lei av litteraturvitere. *Morgenbladet*, s. 28.
- Meld. St. nr. 25 (2016–2017). (2017). *Humaniora i Norge*. Henta fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-25-20162017>.
- Meld. St. nr. 28 (2015–2016). (2016). *Fag – Fordypning – Forståelse. En fornyelse av Kunnskapsløftet*. Henta fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-28-20152016>.
- Moi, T. (2011, 31. mars). Forsvar for humaniora. *Aftenposten*. Henta fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Forsvar-for-humaniora-188312b.html>.
- Myklebust, E. (2015). Politiske vekkerar. Henta 27. januar 2017 fra http://www.barnebokkritikk.no/politiske-vekkerar/#.WIsd2_nhBPY

- Nassar, S. (2013). *Zainab må flykte*. Oslo: Omnipax.
- Nicolaysen, B.K. (2005). Tilgangskompetanse: Arbeid med tekst som kultur deltaking. I B.K. Nicolaysen & L. Aase (red.), *Kultur møte i tekstar. Litteraturredaktiske perspektiv* (s. 9-31). Oslo: Samlaget.
- NOU 2015:8. (2015). *Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser*. Henta fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2015-8/id2417001/>.
- NRK. (2017). NRK TV - Flukt. Henta 11. mars 2017 fra <https://tv.nrk.no/serie/flukt>
- Nussbaum, M.C. (2010). *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Nussbaum, M.C. (2016). *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Opplæringslova. (1998). *Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa*. Henta fra <https://lovdata.no/lov/1998-07-17-61>.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology* (revidert utg.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Raahauge, J. (2016, 14. mai). Hvis der var krig i Norden. Henta fra <http://www.folkeskolen.dk/587619/hvis-der-var-krig-i-norden>
- Reitan, R. (2011). Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project? I P.K. Hansen, S. Iversen, H.S. Nielsen & R. Reitan (red.), *Strange Voices in Narrative Fiction* (s. 147-174). Berlin: De Gruyter. doi:10.1515/9783110268645.147
- Stranger, S. (2009). *Barsakh*. Oslo: Cappelen Damm.
- Stranger, S. (2012). *Verdensredderne*. Oslo: Cappelen Damm.
- Stranger, S. (2014). *De som ikke finnes*. Oslo: Cappelen Damm.
- Teller, J. (2015). *Hvis det var krig i Norden*. Oslo: Arneberg.
- Teller, J. (2016a, 13. mai). Hvis der var krig i Norden. *Politiken*. Henta fra <http://pol.dk/3204365>.
- Teller, J. (2016b). War, what if. Henta 5. desember 2016 fra http://www.janneteller.dk/?English_War%2C_what_if
- Tronstad, T.T. (2016). *Mørket kommer innenfra*. Oslo: Aschehoug.
- Utdanningsdirektoratet. (2017). *Læreplan i norsk*. (NOR1-05). Henta fra <https://www.udir.no/k106/NOR1-05>.
- Vassenden, E. (2017, 18. februar). Kulturkanon og skole – feil spørsmål fra Høyre. *Klassekampen*, s. 41.
- Wiseman, T. (1996). A Concept Analysis of Empathy. *Journal of Advanced Nursing*, 23(6), 1162-1167. doi:10.1046/j.1365-2648.1996.12213.x
- Zimmermann, J. (2015). *Hermeneutics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.