

**Åse Marie Ommundsen**

asemarie.ommundsen@hioa.no

# Avkolonisert barndom, koloniserende teori?

Internasjonal barnlitterær teori i konflikt med kunstnerisk praksis i samtidens norske barnlitteratur<sup>1</sup>

## **Decolonized childhood, colonizing theory?**

### **International literary theory in conflict with artistic practices in contemporary Norwegian children's literature**

International literary theory on children's literature research often has English language literature as its point of departure. Literary theory developed on the basis of Anglo-American children's literature doesn't necessarily fit as Nordic, and in this case Norwegian children's literature might differ from English language children's literature in several ways. With theories on the relationship between child and adult developed by two leading researchers in the field as point of departure, namely Perry Nodelman and Maria Nikolajeva, Ommundsen discusses a Norwegian contemporary picturebook, *Gi gass, Ine* (2010) by Tore Renberg and Øyvind Torseter. According to Nodelman (2008), children's literature might represent a kind of «colonial» thinking about less powerful beings (children). Texts for children represent colonialist thinking also by making safety a

central concern. Even Nikolajeva (2010) underlines the power imbalance between children and adults, as she launches the notion 'aetonormativity': The adult is the norm, while the child is 'the other'. The picturebook *Gi gass, Ine*, on the other hand, pictures independent, capable and competent children. This is a book that undermines 'aetonormativity'. While current children's literature theory is concerned with the differences between children and adults, adult colonialist thinking over children and adult domination over children (aetonormativity), the tendency in contemporary Norwegian children's literature rather goes in the direction of a decolonized childhood, where the boundaries between literature for child and adult, and between children and adults, are being crossed, or even erased, developing new forms.

#### **Key words**

child – childhood – colonialist thinking – picturebook – Norwegian children's literature – International literary theory – Tore Renberg – Øyvind Torseter

## Innledning

Internasjonal litteraturteori innenfor det barnelitterære feltet tar som regel utgangspunkt i engelskspråklig barnelitteratur. Et eksempel på dette er *The Routledge Companion to Children's Literature* fra 2010 (Rudd 2010). I innledningen redegjør David Rudd for bokens tidslinje («Timeline»), som er en omfattende oversikt over årstall, forfatternavn og titler som, ifølge redaktørens eget utsagn, skal hjelpe deg å forstå hvordan barnelitteraturen har utviklet seg i Vesten siden middelalderen<sup>2</sup> (Rudd 2010: xvi). Ikke overraskende inneholder tidslinjen nesten utelukkende eksempler på engelskspråklig barnelitteratur, alt fra kjente klassikere til populære tv-serier som «Postman Pat» (1981). Tidslinjen inneholder også massevis av – i hvert fall for meg – ukjente titler og navn fra engelsk barnelitteratur. Blant hundrevis av titler og navn har bare én norsk bok kommet med: Mette Newths *The Abduction* (1989), opprinnelig *Bortførelsen* (Newth 1987). Valget kan synes noe vilkårlig, da andre eksempler på norsk barnelitteratur, som har spilt en langt større rolle internasjonalt, er utelatt. Det mest opplagte eksempelet er *Sofies verden* (Gaarder 1991), den mestselgende norske boka noensinne. Sandra Beckett skriver om *Sofies verden* at da den endelig kom til USA i 1994, var den allerede et internasjonalt fenomen (2009: 109). Den lå på bestselgerlistene i Tyskland, og i 1995 solgte *Sofies verden* flere eksemplarer enn noen annen bok i verden. Likevel er den altså utelatt fra listen i *The Routledge Companion*, i likhet med barnelitteratur fra de fleste andre vestlige land, hvis Vesten da skal defineres som mer enn England og USA.

Dominansen av engelskspråklig barnelitteratur i internasjonal barnelitteraturforskning kan være problematisk når man skal bruke nettopp denne litteraturteorien til å kaste lys over norsk barnelitteratur, ettersom norsk – og nordisk – barnelitteratur ofte skiller seg ut fra engelskspråklig barnelitteratur på flere måter. Det er blitt hevdet at moderne norske bildebøker er

mindre tradisjonelle og idylliserende enn svenske (Rhedin 2004),<sup>3</sup> og at de er «bland de bästa i världen just nu» (Nikolajeva 2011). Nyskapende forfatterpar som Gro Dahle og Svein Nyhus har tøyet grenser både med hensyn til bildebokas virkemidler, tematikk og adressater. Bildebøkene deres kjennetegnes av komplekse, flerstemmige strukturer som henvender seg til både en barneleser og en voksenleser samtidig, og berører allmennmenneskelige problemstillinger som er felles både for barn og voksne. Virkemidlene de bruker kan være sterke, og enkelte av bøkene kan bli oppfattet som for dramatiske for barn, som for eksempel bildeboka *Sinna Mann* (Dahle og Nyhus 2003), som handler om mishandling. Et annet eksempel er forfatterparet Hans Sande og Gry Moursund, som i bildeboka *Frosken* (Sande og Moursund 2003) bruker komplekse flerstemmige strukturer til å skape en religionskritisk bildebok for små barn, med det implisitte budskapet «Gud er død» (Ommundsen 2010). Disse bøkene har vakt oppsikt utenfor Norden, som en form for ikke-tradisjonell barnelitteratur som tar for seg også de mer utfordrende sidene ved menneskelivet. Selv om man kan finne eksempler på eksperimenterende bildebøker også fra ikke-nordiske land, ser norske og nordiske bildebøker ut til å bane vei som nyskapende «crossover picture-books» (Beckett 2011).

Årsaker til norsk barnelitteraturs grenseoverskridende karakter kan skyldes en kombinasjon av både kulturelle, politiske og økonomiske faktorer. En viktig årsak er at norsk barnelitteratur, i likhet med norsk litteratur som helhet, ikke er markedsbærende, det vil si at den kommer ut på et språk brukt av så få at det skal godt gjøres å tjene penger på den ved rent salg. Derfor er det politisk vilje til å sikre forfattere en viss inntekt uavhengig av salg.<sup>4</sup> I dagens norske samfunn innebærer det kanskje verdens beste innkjøpsordning for skjønnlitteratur. For barnelitteraturens del innebærer ordningen at Kulturrådet kjøper inn 1550 eksemplarer av

hver barnebok som blir vurdert som god nok, det gjelder omtrent 100 nyskrevne titler per år. I tillegg gis det bildebokstøtte for bildebøker.<sup>5</sup> Dette skaper en viss kunstnerisk frihet for forfattere og illustratører, som ikke nødvendigvis behøver å tilpasse seg verken et marked eller kjøpernes behov, men snarere kvalitetskriterier satt av «smakseliten» (Bourdieu 1995) i vurderingsutvalget.<sup>6</sup>

Ulike kulturelle kontekster kan gi noen interessante utslag når vi skal prøve å tilpasse internasjonal litteraturteori på norsk barnelitteratur og barndomssyn. Jeg vil i det følgende fokusere på det jeg synes er et spesielt interessant aspekt både i barnelitteraturen og i aktuell barnelitteraturteori, nemlig forholdet mellom voksne og barn. Jeg vil ta utgangspunkt i to toneangivende teoretikere innen feltet, Perry Nodelman og Maria Nikolajeva. Begge befinner seg i den engelskspråklige delen av verden, men den ene er likevel et hederlig unntak fra den engelskspråklige dominansen. Etterpå vil jeg gå inn i et aktuelt eksempel fra norsk barnelitteratur, bildeboka *Gi gass, Ine* (2010) av Tore Renberg og Øyvind Tørseter.

### Barnelitteratur – et umulig prosjekt?

«In a sense children's literature is a doomed project, [...] it can never *not* be adult», påpeker Perry Nodelman (2010). I artikkelen understreker han at bildeboka er den ene (den eneste) formen for litteratur som er oppfunnet spesielt for et barnepublikum og som, til tross for påstander om et voksende voksenpublikum, er tett bundet sammen med idéen om en implisitt barneleser. I boka *The Hidden Adult: Defining Children's Literature* (2008) utvikler Nodelman en definisjon av barnelitteraturen som sjanger, ut fra det han mener er barnelitteraturens særlige kjennetegn. Listen over sjangerkjennetegnene tar utgangspunkt i seks engelskspråklige barnebøker.<sup>7</sup> Nodelman hevder at nettopp disse kjennetegnene skiller barnelitteratur fra annen

fiksjon og gjør den til en egen spesifikk sjanger innen fiksjonen, med sine egne, særlige kjennetegn (Nodelman 2008: 81). Blant kjennetegn han lister opp er at barnelitteratur er produsert ut fra voksnes idéer om barn og barndom. Etersom disse idéene er ambivalente, blir også litteraturen ambivalent, ifølge Nodelman. Barnelitteratur tilbyr barn både det som voksne tror barn vil like, og det voksne vil at de skal trenge. Dette gjør den (også) for å tilfredsstille voksnes behov i forhold til barna. Barnelitteraturen tilfredsstiller både voksnes behov og barnas påståtte behov ved å kolonisere barn. Den er ambivalent i det at den både beskytter barn fra voksnes kunnskap, og introduserer deler av denne kunnskapen til barna. Ifølge Nodelman representerer barnelitteraturen en koloniserende tankegang ved å gjøre trygghet til det sentrale: Nøkkelspørsmålet er om barn er i stand til å holde seg unna fare. Det vanlige svaret er at det er de ikke, og at voksne derfor må skape trygge plasser for dem, plasser der de kan være trygge og barnlige. Slike plasser er som regel identifisert med hjemmet. Hjemmet er en metafor for barndom slik voksne oppfinner og opprettholder den, et beskyttet rom der barna kan være trygge og barnlige på voksnes premisser. Plotet i en barnebok følger ofte det grunnleggende hjemme-borte-hjem-mønsteret, der det å returnere hjem markerer en innordning under voksnes normer og akseptering av voksnes begrensninger for barna. Bare ved å innordne seg voksnes normer kan de oppnå hjemmets trygge fordeler og en lykkelig slutt. Fordi tekstene oppmuntrer en voksen oppfatning av barnlig oppførsel hos barn, vil de ofte spre uskyld. De oppmuntrer dermed barnelesere, som ikke lenger er helt barnlige, til å spille barndommen de egentlig har begynt å bevege seg bort fra (Nodelman 2008: 76–81).

Nodelman ser ut til å avvise tendensen til crossover fiction, det som på norsk kalles all-alderslitteratur (Ommundsen 2010), et fenomen som for tiden vekker interesse blant barnelitte-

raturforskere over store deler av verden. Han hevder at *Harry Potter* er det eneste eksempelet på barnelitteratur som voksne leser av egen fri vilje, og også den eneste barnelitteraturen voksne kan lese uten skam (Nodelman 2008: 339). Påstanden stemmer ikke med virkeligheten i Norge. I senmoderne norsk barnelitteratur er noen av de mest sentrale tendensene ulike former for litterære grenseoverskridelser mellom barne- og voksenlitteraturen.<sup>8</sup> Grenseoverskridende all-alder-litteratur, slik vi finner den i Norge og Norden, er riktignok både oppstått tidligere og et mer utbredt fenomen i de nordiske landene enn i resten av verden. I den første boka om denne tendensen, *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999), viste Sandra Beckett til den skandinaviske termen «allalderslitteratur» i mangel på et innarbeidet internasjonalt begrep for «dual audience»-fenomenet (Beckett 1999: xiv). Men det siste tiåret har tendensen til «crossover fiction» fått økt interesse også internasjonalt, det engelske begrepet 'crossover' er gradvis innarbeidet, og i 2009 kom det to bøker om fenomenet: Sandra Becketts *Crossover Fiction* (2009) og Rachel Falconers *The Crossover Novel* (2009). I 2011 kom Beckett med oppfølgeren *Crossover Picturebooks: A Genre for all Ages*. Beckett kaller crossover-litteratur en oppfinnelse fra det 21. århundre, der *Harry Potter* er sjangerens prototype. Og norske *Sofies verden* kaller hun «pre-Potter crossover hit» (Beckett 2009: 109).

Forholdet mellom voksne og barn er en gjenganger både i samtidslitteraturen og i aktuell barnelitteraturteori. Grenseoverskridende all-alder-litteratur kan nettopp sees som en møteplass mellom barn og voksen, der det er de allmennmenneskelige spørsmålene vi har felles, uavhengig av alder, som dominerer (Ommundsen 2010). Mine funn samsvarer med Bodil Kampps funn, som hun skriver om både i avhandlingen sin (2002) og i artikkelen «Børneboken som mødested» (Christensen, Kampp og Skyggebjerg 2004). Nina Christensen er inne på

det samme når det gjelder moderne, danske bildebøker som retter seg mot en bredere målgruppe og «skaber muligheden for at børn og voksne kan mødes omkring vedkommende og udfordrende fortællinger i tekst og billeder» (Christensen, Kampp og Skyggebjerg 2004: 103). I sin bok *Barnesjælen* (2005), påpeker Christensen forskjellen mellom dansk barnelitteratur og «den britiske romantiske tradition og den britiske børnelitteratur»: «Britisk børnelitteratur synes kun i enkeltstående tilfælde at ville beskrive [de] mørke sider af barnelivet», påpeker Christensen, og viser til Kimberly Reynolds (Weinreich og Øster Steffensen 2003), som hevder at det i engelsk barnelitteratur er «en stor modvilje mod at beskrive børn som forbrugere. Det romantiske barn er et barn, der er tilfreds med sin situation og ikke begærer materielle goder.»<sup>9</sup> Christensen understreker at dette ikke passer særlig godt på skandinavisk barnelitteratur, noe vi skal se et eksempel på om litt.<sup>10</sup>

Nodelmans tilsynelatende avvisning av crossover-fenomenet er interessant, og kan nok ses i sammenheng med hans pessimistiske syn på barnelitteraturen som et dømt prosjekt. Nodelman hevder at barnelitteraturen nødvendigvis er «voksen», på grunn av språket den er skrevet i, mening og verdier i kulturen den eksisterer i, og den implisitte voksenkunnskapen som forstår og definerer barn som mindre og annerledes. Barnelitteraturen både skaper barndom, og arbeider for å gjøre barn til de barna voksne ønsker og trenger. Dette kaller han en voksenkolonisering av barndommen. Samtidig mener han at barnelitteraturen undergraver barndommen, og ved å gi barn voksenkunnskap skaper barnelitteratur en dypt paradoksal barndoms-subjektivitet. Selv tekstene som tilbyr en radikal støtte til gledene ved et barnlig anarki, er innviklet i voksnes kultur. Og selv de tekstene som prøver hardt å undertrykke barn, vil også tilby dem måter å bevege seg bak undertrykkelsen. De mest interessante og involverende tek-

stene vil være i diskusjon med seg selv, og kan dermed tilby de implisitte leserne en underholdende og uavklart mulighet til både å gå inn i og stille spørsmål ved verdiene til sine (for)eldre (Nodelman 2010: 24).

### Barnet som 'den andre'

En annen – og mer optimistisk vinklet – versjon av metaforen om barnelitteraturen som voksen, finner vi i Maria Nikolajevas *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic* (1996). Metaforen dreier seg her om at barnelitteraturen blir mer litterær, med komplekse, flerstemmige strukturer, den nærmer seg voksenlitteraturen. Boka var en viktig inspirasjonskilde til mitt doktorgradsprosjekt om litterære grenseoverskridelser. Det jeg imidlertid savnet både i denne boka og i annen litteraturteori på feltet, var et barneperspektiv som kunne si noe om barnelitteraturens innskrevne leserposisjoner, slik vi finner det i en klassiker innen barnelitteraturforskningen, Barbara Walls *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (1991). Både jeg selv i min avhandling (Ommundsen 2010), og før meg Bodil Kampp i sin avhandling, *Børnet og den voksne i det bornelitterære rom* (2002) og Astri Ramsfjell i sin, *Barnet i teksten* (2011), har prøvd å inkorporere et slikt barneperspektiv, ut fra erfaringen av at barnelitteratur faktisk ikke bare kan behandles som hvilken som helst annen litteratur. Kampp valgte Iser's begrep implisitt leser, og jeg selv har brukt både Iser's begrep og Ecos begrep modell-leser om det samme. Selv om barneperspektivet ikke var tydelig i Nikolajevas verk fra 1996, kommer det tydelig inn i hennes nye bok *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (2010a), og ikke minst i artikkelen «Interpretative codes and implied readers of children's picturebooks» (2010b). I denne artikkelen tar Nikolajeva utgangspunkt i Iser's begrep implisitt leser (Iser 1974) og Roland Barthes' (1970) oversikt over koder leseren må ha tilgang til for å kunne avko-

de et budskap, og hun forener dem i et verktøy som kan brukes på bildebøker for barn.

I *Power, Voice and Subjectivity in Literature for young readers* (Nikolajeva 2010a) tar Nikolajeva utgangspunkt i Nodelman og hans provoserende lederartikkel i *Canadian Children's Literature* (Nodelman 2005), der han diskuterer for og mot teori, idet han viser til Terry Eagletons angrep på hierarkiske sosiale strukturer og ujevne makt-relasjoner. Nikolajeva arbeider videre med makt-perspektivet i sin bok. Heterologi er læren om 'den andre'. Ut fra en heterologisk tankegang lanserer Nikolajeva begrepet 'aetionormativitet', som kan oversettes til 'aldersnormativitet'. Den voksne er normen, mens barnet er 'den andre' (jamfør 'det annet kjønn').<sup>11</sup> Som Nodelman, understreker Nikolajeva makt-ubalansen mellom barn og voksne. Mens hun i boka fra 1996 fokuserer på likhetene mellom barne- og voksenlitteraturen, fokuserer hun i denne boka på ulikhetene mellom barn og voksne. Barn i vårt samfunn er undertrykte og umyndiggjorte, hevder hun. Likevel, paradoksalt nok tillates barn, i fiksjonen skrevet av voksne, å bli sterke, modige, rike, mektige og selvstendige – på visse premisser og for en begrenset tid.<sup>12</sup> Begrepene 'norm' og 'karneval' er her sentrale. Fjernet fra sine vante omgivelser (hjemmet) og borte fra foreldrenes beskyttelse, tillates barne-protagonisten friheten til å utforske verden og teste grensene for selvstendighet. Det fiktive barnet plasseres i ekstraordinære situasjoner på fremmede steder, og dette er forutsetninger som myndiggjør det fiktive barnet. Selv om barne-protagonisten som regel bringes tilbake til hjemmets trygghet og foreldrenes tilsyn, har disse narrative en undergravende effekt, idet de viser at reglene de voksne prakker på barna egentlig er vilkårlige. Slik blir vokseennormativiteten utfordret, selv om den voksne fortsatt presenteres som norm. Ved å låne noen grunnleggende idéer fra «queer»-teori og karnevalteori, søker Nikolajeva i boken å utvikle heterologiske analyseverk-

tøy som kan bringe oss mot selve kjernen av barnelitteraturen. Aetonormativ teori kan sammen med andre heterologiske strukturer som kjønn, etnisitet og klasse, avsløre hvordan ulike makt-hierarkier forsterker og reduserer hverandre (Nikolajeva 2010a: 203).

Voksne vil alltid være overlegne barn, både i den virkelige og i den fiktive verden, understreker Nikolajeva. I dette tilfellet er makt-hierarkiet ikke forhandlingsbart, i motsetning til andre heterologiske situasjoner (kjønn, klasse, legning), og makten reproducerer seg selv. Å vokse opp er det sentrale temaet i barne- og ungdomslitteratur, og understreker den traumatiske erfaringen med konstante makt-forhandlinger. I noen tilfeller er symbolsk eller reell død den eneste mulige løsningen, noe som reflekterer den voksne forfatterens kapitulasjon til voksen-normens krav. Til og med når et barn innimellom tillates å seire, hender det med støtte fra minst én voksen (203).

Et klassisk eksempel som kan illustrere aetonormativitet – og hvordan et barn i fiksjonen i en begrenset tid kan forlate hjemmet og bli sterk, modig, rik, mektig og selvstendig – er den danske klassikeren *Palle alene i verden* (Sigsgaard 1942). Boka følger et tradisjonelt hjem-borte-hjem-plot, som jo ifølge Nodelman er et grunnleggende særtrekk ved barnelitteraturen. Palle er barnet som trenger de voksnes beskyttelse. Fortellingen starter med at Palle våkner en morgen og oppdager at han er helt alene i verden. «Palle er så glad, fordi han er alene i hele verden. Nu kan han gøre lige, hvad han vil» (22). Palle går inn i en bank og henter en hel pose penger: «Han vil købe en kniv og en mundharpe og en kran og en lille cykel og en skovl og en vogn og en bil og en flyvemaskine og alting i hele verden» (26).<sup>13</sup> Palle bryter bevisst voksen-normene, som for eksempel å gå på gresset, selv om han ser skiltet «Græsset må ikke betrædes» (34). Men selv om han kan bestemme alt selv, blir det ikke lenger så morsomt å være alene i verden når han blir sulten og ikke

klarer å lage seg havregrøt. Her går grensen for Palles selvstendighet og kompetanse. Palle begynner å lengte etter sine lekekamerater, og etter far og mor, og «Allermest efter mor» (40). På en flytur der han selv styrer flyet, kræsjer han med månen og styrter. Palle skriker høyt og våkner i senga si. «Det var bare noget, han havde drømt» (46). Palle er bare myndiggjort i en kort stund, mens drømmen varer, men erfarer raskt at han er avhengig av de voksne. *Palle alene i verden* egner seg godt til å illustrere Nikolajevas poeng. Boken er preget av et aetonormativt perspektiv, der barnet ikke kan klare seg uten de voksne, og der den lykkelige slutten innebærer en gjenforening med foreldrene og deres beskyttelse. Returen hjem innebærer en innordning under voksnes normer og akseptering av deres begrensninger for barnet. Bare ved å komme tilbake til mors beskyttelse, kan fortellingen få en lykkelig slutt. Som Nikolajeva understreker, oppdager Palle gjennom sin umyndiggjørende drøm («disempowering dream») at han er ute av stand til å klare seg selv (Nikolajeva 2010a: 176).

### Norsk barnelitteratur som kontrast

Mot denne danske klassikeren fra 1942 vil jeg fremheve en norsk barnebok som er helt uten voksne. Det finnes mange barnebøker der voksne er fraværende, slik at barn blir tvunget til å ta ansvar. Men boken jeg nå skal drøfte, handler slett ikke om voksne som svikter. Den handler om selvstendige, myndiggjorte og kompetente barn som klarer seg selv og som har det bra sammen.<sup>14</sup> Nodelman har nok rett i at barnelitteratur aldri kan bli helt ikke-voksen, men denne boka er kanskje noe av det nærmeste vi kan komme? *Gi gass, Ine* (2010), av Tore Renberg og Øyvind Torseter, er en ny, norsk bildebok som faktisk har en voksenfri setting gjennom hele boka. På grunn av muligheten for uoverensstemmelse mellom de to narrative nivåene, det verbale og det visuelle, har bildeboka et stort

potensial for å undergrave det vanlige makt-hierarkiet, understreker Nikolajeva, men likevel kan man bare en sjelden gang finne eksempler på et moderne, kompetent barn<sup>15</sup> (Nikolajeva 2010a: 169, 182). I *Gi gass, Ine* finner vi to kompetente barn, men verken kompetente eller inkompetente voksne, og heller ikke noe opposisjonelt forhold mellom voksne og barn, jamfør Nodelman. Bildeboka handler om de to søsknene Ine og Hasse som går ut i skogen og hogger et stort tre, før de vender hjemover igjen. Det står ikke hvor gamle de to barna er, men vi blir presentert for Ine slik: «Hun har lyst hår som svinger når hun går, hun har mistet en tann nede i munnen, hun er lett på foten og tøff i hjertet, og hun heter Ine. Yndlingsfargen hennes er lilla og yndlingsdyret hennes er ugle, og det hun liker best, er å løpe så fort at det fosser i hodet. Og den hun liker best å være med, er en liten bror som heter Hasse» [1]. Presentasjonen av Ine viser særlig tydelig barneperspektivet som skal komme til å gjennomsyre boka. Ine karakteriseres ut fra kategorier som barn på Ines alder typisk nok er opptatt av og aktivt bruker i skoledagbøker og vennebøker: Yndlingsfarge, yndlingsdyr og favorittaktivitet.

Bildene er laget i en meget spesiell teknikk, som utfordrer forestillingene om hva en bildebok kan være. Teknikken er en papircollage, der Torseter har jobbet fysisk med å brette papirobjekter og bygge opp scener med figurer og møbler, som han så fotograferer. (Ifølge Torseter selv har han kun gjort små justeringer digitalt etterpå (Torseter 2010)). Collagen åpner for mange ulike teknikker og ulike måter å jobbe på. Settingen er tredimensjonal, laget i papir og papp i størrelse 1:1, plassert på et bord og så fotografert. Den første scenen, kjøkkenet, er realistisk og med dybde. Men figurene er flate, todimensjonale, laget i papir. Slik starter boka realistisk, med gjenkjennelig materialbruk både på kjøkkenet og i vedskjulet. Utover i boka blir settingen dominert av stadig mer papir. Skogen er todimensjonal, i papir, og dermed ikke like

realistisk som inne-miljøene. Torseter har etter eget utsagn prøvd å lage et landskap som både er foran deg og «inne i minnet ditt». For å få til dette, lager han møbler etter hukommelsen, slik han husker å ha sett dem et eller annet sted. Bokas fysiske sider er viktige, både form, bilder og innbinding. Det er en lek med papir på papir, der de tredimensjonale møblene og scenene skaper et inntrykk av lek med dukkehus og en illusjon av taktile bilder. Torseter sier selv at han jobber direkte og fysisk. Inspirert av arkitekturmodeller og japanske tresnitt, improviserer han og lager et univers der handlingen kan utfolde seg.

Hasse blir presentert slik: «Han har en spiss munn som liker å smile, han har åtte tenner oppe og åtte tenner nede, han har en body og en strømpebukse og en svinsende bleierompe, og han heter Hasse. Yndlingsfargen hans er traktor og yndlingsdyret hans er traktor, og det han liker best, er traktor» [4]. Ut fra beskrivelsene kan vi ane at Ine kan være en seks-sju år, mens Hasse er en typisk toåring med «svinsende bleierompe» og et ordforråd som stort sett inneholder «ja», «nei», «hurra» og «traktor». Ine er en ansvarsfull og positiv storesøster, som hjelper en entusiastisk Hasse både med frokost og med påkledningen når de skal ut i skogen. Ine tar også på seg et beskyttelsesansvar for Hasse, ved for eksempel å si om øksen at «den må Ine bære, for du er for liten» [9]. Forholdet mellom Ine og Hasse kan dermed i en viss forstand ses som et forhold der Ine representerer den voksne mens Hasse representerer barnet, der Ine er den som bestemmer over og beskytter Hasse. Men likevel ikke. For selv om Ine er noen år eldre, fremstår det som et søskenforhold preget av likeverd og gjensidig respekt, der begge kan bidra med noe, som i Morten Skogmus' velkjente utsagn om hvor godt det kunne bli i skogen hvis bare alle kunne være venner: «[S]å kunne de store hjelpe de små – og de små hjelpe de store – for det er mye vi små kan som de store *ikke* kan» (Egner 1953: 46). Når ørnen

sirkler over Ine og Hasse, og bildet viser at Ine er bekymret, er det Hasse som holder motet oppe i dem begge, med sine entusiastiske og betryggende rop. Ine er selvstendig, sterk, myndiggjort og frigjort. «Inne i vedskjulet ligger stabler med ved som Ine har hogget», for hun kan hogge trær «som ingen trær har blitt hogget»:

Så begynner Ine å svinge øksen.  
Wow!  
Det skulle du sett!  
Når Ine svinger øksen!  
Det ser så bra ut!

Hurra! roper Hasse.  
He he! roper Ine.  
Jaja! roper Hasse.  
Ho ho! roper Ine.  
Traaaaktoooooor! roper Hasse.

Og Ine svinger den øksen  
som ingen øks har blitt svingt.  
Og Ine hogger det treet  
som ingen trær har blitt hogget. [19]

Skogen er som sagt i papir, og først og fremst overflate, men den har likevel dybde på grunn av skyggene som er lagt inn. Det er en meget bevisst bruk av linjer og flater, lys og skygge. Innover i skogen beveger handlingen seg bort fra det realistiske og over i det fantastiske. Når bildene beveger seg fra det tredimensjonale til det todimensjonale, beveger handlingen seg over i en surrealistisk, underliggjørende fremstilling av det ubevisste. Dette er en fremstilling som går ut over realiteten og søker menneskets egen virkelighet i det ubevisste, slik det å få kjøre traktor er Hasses indre drøm.<sup>16</sup> Når «alle skogens dyr er kommet for å se» at Ine hogger treet, er det et fantastisk element som markerer nærheten mellom barn og dyr. På samme måte gjenspeiler besjelingen av traktoren (som «helt med») små gutters nære forhold til traktorer. Språket er rytmisk: «Elgen. Og haren. Ugla. Og ørnen. Reinen. Og bjørnen. Rypa. Og falken. Hjorten. Og gaupa. Ulven. Og reven.

Røyskatten. Og ekornet. Grevlingen. Og rådyret.» Og når man blar om, skjer det endelig: «Og traktoren» [22–23]. Det rytmiske språket egner seg for høytlesning. Fortelleren henvender seg direkte til en tilhører, et «du» [19], og involverer leseren med spørsmål som: «Hvilket tre skal de velge?» [17] og «Men hva er det som skjer?» [22].

Hasse er det myndiggjorte og frigjorte barnet som sammen med Ine går alene ut i skogen, der Ine hogger et stort tre uten voksehjelp, der de treffer alle skogens dyr, og der han til sist er den som kjører hjem traktoren. Hasse bidrar med entusiasme og en positiv livsholdning, og det er ikke sikkert at Ine hadde vært så sterk og tøff uten ham ved sin side. Selv om en sterk og uavhengig jenteskikkelse leder an, og boken dermed snur om på et gammeldags, tradisjonelt kjønnshierarki, får også gutten spille en viktig rolle. Barna samarbeider og klarer seg selv, uten voksehjelp. På det siste oppslaget, som i tillegg til trehogge-scenen er et av bokens klimaks, illustreres Hasses myndiggjorte status både fysisk og språklig. Som fantastiske innslag som bryter inn i realismen, kan Hasse plutselig både kjøre traktor og snakke i en hel setning: «Du har fine hjul du, hvisker Hasse» [30]. Slik slutter boken lykkelig, i traktoren, på vei hjem, men likevel ikke hjemme. To barn, en besjelet traktor og alle skogens dyr, men ingen foreldre eller andre voksenpersoner. Og det oppleves ikke som noen mangeltilstand, tvert imot, barna klarer seg godt selv, de har alt de trenger, de trenger ikke hjelp fra andre (men får hjelp fra alle skogens dyr til å bære treet hjem).

Palle opplever skrekkszenariet å bli alene i verden, og trenger mor til å lage mat og ta seg av ham. I *Hakkebakkeskogen* kan Brumlemann vente på at de voksne skal komme og redde ham. I *Sofies verden* stiller barnet eksistensielle spørsmål, og søker svar i dialog med voksne. I *Sinna Mann* må Boj selv finne en løsning på mis-handlingsproblemet, ettersom begge foreldrene svikter. I *Frosken* er det en lettelse for sønnen



når faren dør, så slipper han å ta ansvar for ham. I *Gi gass, Ine* er fraværet av voksne verken et problem eller et bilde på at voksne svikter. Små tegn i bildene, som en kaffemaskin og et vinglass, tyder på at barna ikke egentlig lever i en verden uten voksne. Men både verbaltekst og bilde påstår at de er alene ute i skogen en hel dag, og først drar hjem når det er blitt mørkt. Bokens norm er at barna kan klare seg fint alene, og at det er positivt. De to barna viser styrke og selvstendighet, glede og entusiasme, kort sagt: de representerer en myndiggjort, lykkelig barndom.

Nodelmans liste over barnelitteraturens sjan-gerkjennetegn passer ikke særlig godt på *Gi gass, Ine*. I denne boka er det ikke noe grunnleggende motsetningsforhold mellom voksne og barn. Det er ingen voksne som koloniserer barna, og heller ikke en koloniserende tankegang som gjør trygghet til det sentrale. Ine og Hasse er selvstendige barn som klarer seg fint i sitt voksenfrie univers. De føler seg trygge i skogen, altså utenfor hjemmet. Selv om enkelte detaljer i bildene røper at det også fins voksne i barnas verden, kan ikke disse voksne verken sies å begrense eller undertrykke barna på noe vis. Nikolajevas aetonormativitetsbegrep passer dermed heller ikke her. Her er det barna som presenteres som norm, og her er ingen synlig makt-ubalanse. Ine og Hasse er verken undertrykte eller umyndiggjorte. Både i skogen og hjemmet har barna frihet og selvstendighet, og de behersker begge disse arenaene. Mens det vanlige, ifølge Nikolajeva, er at barnelitteraturen er konservativ og bekrefter voksen-normativitet, er denne bildeboka et eksempel på en bok som undergraver voksenormativiteten. Barneperspektivet er rådende, og Ine og Hasse er ikke underlegne noen.

Ine og Hasse representerer den norske barndommen, eller snarere en voksen idé om norsk, lykkelig barndom, som må kunne sies å være en nokså idealisert barndomskonstruksjon, jamfør Nodelman. Norske barns reelle barndom sam-

svarer ikke nødvendigvis med det bildet av barndommen som skapes i barnelitteraturen, men barnelitteraturen kan være et unikt medium til iakttagelse, undersøkelse og oppdagelse av barndommen (Ewers 2004).<sup>17</sup> *Gi gass, Ine* gjenspeiler at det nok er tradisjon for – eller ihvertfall et ideal om – en mindre beskyttet barndom i Norge enn i mange andre europeiske land, ikke minst i landlige settinger, som mange norske barn lever i. De fleste norske barn får leke fritt utendørs, uten å bli overvåket – eller beskyttet – av voksne. Som sosialantropolog og barneforsker Marianne Gullestad påpeker, har man i Norge tradisjonelt vært mindre fokusert på trygghet enn i andre land, ettersom barns selvstyrte lek i naturen er helt sentral i norske oppfatninger av hva barndom er: «Når de har lært å gå, leker barn ute alene i allslags vær fra de er ganske små» (Gullestad 2006: 43–44).<sup>18</sup> Den uunngåelige konsekvensen av dette bildet av den ideelle norske barndommen er alle barneulykkene: «Ulykker er den vanligste årsaken til at norske barn dør, og Norge har dobbelt så mange barneulykker som Sverige. Norge top- per den europeiske statistikken når det gjelder drukningsulykker blant barn i alderen 0–5 år» (44).<sup>19</sup> Denne kulturelle forskjellen i synet på barndommen, på utelek og behovet for å beskytte barn, blir spesielt interessant i lys av Nodelmans teori, som gjenspeiler hans arbeid med engelskspråklig barnelitteratur. «De norske oppfatningene av barndom er ikke først og fremst knyttet til inngjerdede og lykelige rosenhager, men til frihet, [...] røff lek, selvstyring blant barn og utforskning av kriker og kroker i nabolaget», understreker Gullestad (43). Naturen som barnas frirom, der de kan leke uforstyrret uten voksenkontroll, er imidlertid ikke bare et norsk fenomen, men kan gjenfinnes som topos i barnelitteratur fra mange land og kulturområder, for eksempel også i arabisk barnelitteratur (Aisawi 2012).

Barneforskningen legger, som Gullestad påpeker, vekt på barn som aktører, et perspektiv

som gjenspeiles i ulik grad i ulike kulturelle kontekster. I norsk barnelitteratur er det tradisjon for å skildre kompetente barn som behersker en tilværelse alene i naturen, og da helst på fjellet. Fjellet som barnas frirom er et viktig topos i barnelitteratur fra fjelland, som i den sveitsiske klassikeren *Heidi* (Spyri 1880). I Norge er dette toposet gjerne knyttet til setra, der barna både arbeidet og hadde sommerferie samtidig.<sup>20</sup> Et nyere norsk eksempel på en fri og selvstendig fjelljente er *Tonje Glimmerdal* (Parr og Irgens 2009), som i tråd med Nikolajevas perspektiv må kjempe mot voksensamfunnets begrensninger, men som kommer seirende ut av kampen. Barnet seirer og beholder sitt barneparadisiske frirom, mens den voksne campinggeieren må gi tapt.<sup>21</sup>

Også i *Gi gass, Ine* er settingen et idealbilde av et norsk vinterlandskap. Det er «fryskald vinter» og masse snø. «Hasse synker til magen og Ine synker til knærne. De har så mye klær på seg at nå kan vinteren bare kjøre på» [7]. Dette snølandskapet behersker de som den største selvfølge, som representanter for norske barn, og som representanter for norsk nasjonal identitet. Dette er selvfølgelig en konstruksjon. Det selvstendige, myndiggjorte, kompetente, frie barnet – med snø til livet – er en del av idealbildet av den norske barndommen. Man kan si at det ligger en voksen idé om den lykkelige, norske barndommen bak.<sup>22</sup> Selv om *Gi gass, Ine* med voksenfri setting og kompetente barn på den ene siden unndrar seg én side ved Nodelmans voksenorm, nemlig voksenormen i form av koloniserende voksne og makt-ubalanse, kan den på den andre siden ses som en idealisert barndomsskildring preget av norsk-kulturelle (voksen?)normer. Spørsmålet er om dette er voksenormer om en ideell barndom, eller om ideen like gjerne kan sies å svare til (norske) barns ideer om hvordan en ideell barndom skal være?

## Konklusjon

Et fundamentalt spørsmål i et internasjonalt perspektiv er, for å omformulere Nina Christensen (2006): Er det problematisk at tekster fra hele verden analyseres med metoder utviklet primært i en angloamerikansk kulturkrets? Emer O'Sullivan (2004) kritiserer barnelitteraturforskningens forestilling om universalisme, og understreker at det ikke finnes ett universelt barn og én universell barnelitteratur. Barnelitteraturforskningen trenger en større nyansering og fokus på det særegne, og en oppmerksomhet overfor grunnleggende forskjeller i barnelitteraturens ulike kontekster. Litteraturteorien tilslører de nasjonale forskjellene, i likhet med andre majoritetstankegang som favoriserer en mannlig, hvit, heteroseksuell, vestlig (les: angloamerikansk) posisjon. Maria Nikolajeva var inne på det samme allerede i 1996, da hun kritiserte tanken om «touchstones» i barnelitteraturen som etnosentrisk: «With very few exceptions, children's literature in different countries has little in common»<sup>23</sup> (Nikolajeva 1996: 43). Hvis det stemmer at barnelitteraturen fra ulike deler av verden har lite felles, hvorfor skal vi alle bruke den samme litteraturteorien, som er utviklet med bakgrunn i en britisk, romantisk tradisjon?

Det finnes eksempler på eksperimenterende angelsaksisk barnelitteratur. Og man kan utvilsomt gjenfinne både makt-ubalanse og aetnonormativitet også i norsk barnelitteratur. Men vi kan altså også finne eksempler på kompetente barn, myndige, selvstendige og frigjorte barn som klarer seg selv uten voksenhjelp, og som ikke passer inn i den rådende internasjonale teorien innenfor det barnelitterære feltet. De kompetente, selvstendige, frigjorte barna gjenspeiler et nokså radikalt barnesyn, sett i et internasjonalt perspektiv, selv om det er mulig å finne eksempler på kompetente barn også i andre kulturelle kontekster. Ine og Hasse representerer en ny type barn: det kompetente barn.<sup>24</sup> At voksne er normen mens barn repre-

senterer 'den andre', er nok også sant i store deler av norsk barnelitteratur. Men utviklingen i forholdet mellom barn og voksne de siste årene viser seg også i litteraturen. Dermed kan barnelitteraturen gjenspeile et nytt barnesyn.

Ved å løfte frem noen aktuelle synspunkter i aktuell litteraturteori, viser mitt nedslag noe om hva den pågående debatten innen den internasjonale barnelitteraturforskningen dreier seg om, og hvilke utfordringer vi som litteraturforskere står ovenfor. Satt på spissen fungerer ikke Nodelmans teser i relasjon til mitt eksempel fra den norske samtidslitteraturens eksperimenterende bildebøker. Samtidig er det konstruerte idealbildet av en ideell norsk barndom som vi finner i *Gi gass, Ine* heller ikke allmenngyldig. Jeg vil hevde, som O'Sullivan, at vi ikke bør strebe etter å samles omkring én universell litteraturteori, men tvert imot har behov for å utvikle tilpassede metoder og tverrfaglig teori i arbeidet med de ulike nasjonallitteraturene.<sup>25</sup> I noen tilfeller kan kanskje eksperimenterende barnelitteratur på tvers av nasjonale skillelinjer ha mer til felles enn barnelitteraturen innen ett språkområde; andre ganger trer de nasjonale forskjellene tydelig frem, og den nasjonale konteksten blir interessant.<sup>26</sup>

Internasjonalt foregår det en stor mengde forskning på feltet barnelitteratur til enhver tid, over hele verden. Det meste av denne forskningen er betydelig preget av en engelskspråklig barnelitterær dominans, med noen unntak.<sup>27</sup> Satt på spissen kan man spørre om den angloamerikanske dominansen bidrar til en kolonisering av det barnelitterære feltet? Det er ikke sikkert at målet bør være å finne én teori som passer for alle. Kanskje er det mer fruktbart å utvikle 'innfødt teori' ('indigenous theories') lokalt? Mens aktuell internasjonal barnelitteraturteori er opptatt av forskjellene mellom barn og voksne, voksnes kolonisering av barndommen og voksnes dominans over barn (ætonormativitet), går tendensen i nyere norsk barne-

litteratur snarere i retning av en avkolonisering av barndommen, der grensene mellom barne- og voksenlitteratur, og mellom barn og voksne, er i ferd med å viskes ut og finne nye former (Ommundsen 2010). Disse litterære grenseoverskridelsene kan sies å gjenspeile et senmoderne, norsk samfunn der barn og voksne er sammen på nye måter, og deler de samme allmennmenneskelige utfordringene menneskelivet har å by på.

## Litteratur

- Aisawi, Sabah A. 2012. Perspectives on nature in contemporary Arabic picture books. Kommer i Åse Marie Ommundsen (red.), *National identity in picturebooks of the new millennium*. Oslo.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin 2002 [1989]. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London.
- Bache-Wiig, Harald 2006. Norsk barnelitteratur mellom Wonderland og Neverland – om samspill mellom gammelt og nytt, fremmed og hjemlig i norsk barnelitteratur. I Nina Christensen og Anna Karlskov Skyggebjerg (red.), *På opdagelse i barnelitteraturen*. København.
- Barthes, Roland 1970. *S/Z*. Paris: Seuil.
- Beauvais, Clémentine 2012. «It is forbidden to forbid»: Constructions of Frenchness through revolution in three contemporary picturebooks. Kommer i Åse Marie Ommundsen (red.), *National identity in picturebooks of the new millennium*. Oslo.
- Beauvoir, Simone de 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris
- Beckett, Sandra 1999. *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York og London.
- Beckett, Sandra 2009. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York.
- Beckett, Sandra 2011. *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. New York.
- Beckett, Sandra og Maria Nikolajeva 2006. *Beyond Babar: the European tradition in children's literature*. Lanham, Md.
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dommekraften*. Oslo.
- Christensen, Nina 2005. *Barnesjælen: barnelitteraturen og det romantiske barn*. København.
- Christensen, Nina 2006. Én stor familie? Tekstanalysen som udgangspunkt for studier af børnelitteratur. I Anne Mørch-Hansen og Jana Pohl (red.), *Børnelitteratur i tiden. Om danske børne- og ungdomsbøger i 2000'erne*. København.

- Christensen, Nina, Bodil Kamp og Anna Karlskov Skyggebjerg 2004. *Mod forventning: analyser af nyere børne- og ungdomslitteratur*. København.
- Dahle, Gro og Svein Nyhus 2003. *Sinna Mann*. Oslo.
- Egner, Thorbjørn 1953. *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen*. Oslo.
- Ewers, Hans-Heino 2004. Barnelitteratur som medium for opdagelse af barndom. I *Nedslag i bornelitteraturforskningen* 5. Frederiksberg.
- Falconer, Rachel 2009. *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and its Adult readership*. New York.
- Fosse, Jon 1998. All-alder-litteratur. *Årboka Litteratur for barn og unge*. Oslo.
- Gullestad, Marianne 2006. Barndom i Norge. I *Barn. Norske senter for barneforskning*, nr. 2. Trondheim.
- Gaarder, Jostein 1991. *Sofies verden. Roman om filosofiens historie*. Oslo.
- Hunt, Peter 2004. *International Companion Encyclopedia of Children's literature*. London.
- Iser, Wolfgang 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London.
- James, Allison, Chris Jenks og Alan Prout 1998. *Theorizing Childhood*. Cambridge.
- Juul, Jesper 1996. *Ditt kompetente barn – på vei mot et nytt verdigrunnlag for familien*. Oslo.
- Kaldhol, Marit og Wenche Oyen 1986. *Farvel, Rune*. Oslo.
- Kampp, Bodil 2002. *Barnet og den voksne i det bornelitterære rum*. København.
- Newth, Mette 1987. *Bortførelsen: ungdomsroman*. Oslo.
- Nikolajeva, Maria 1996. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York.
- Nikolajeva, Maria 2003. Danska bilderböcker gjärvarer än svenska. *Opsis Kalopsis: om barn- och ungdomskultur*, 1. Göteborg.
- Nikolajeva, Maria 2010a. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York.
- Nikolajeva, Maria 2010b. Interpretative Codes and Implied readers of Children's Picturebooks. I Cecilia Silva-Díaz, Teresa Colomer og Bettina Kümmerling-Meibauer, *New directions in Picturebook Research*. New York.
- Nikolajeva, Maria 2011. Finns det gränser för barnlitteratur? *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 2. Oslo.
- Nodelman, Perry 2005. What are We After? Children's Literature Studies and Literary Theory Now. *Canadian Children's Literature* 31. Winnipeg.
- Nodelman, Perry 2008. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore.
- Nodelman, Perry 2010. Words Claimed: Picturebook Narratives and the project of children's literature. I Cecilia Silva-Díaz, Teresa Colomer og Bettina Kümmerling-Meibauer, *New Directions in Picturebook Research*. New York.
- Ommundsen, Åse Marie 1998. *Djevelfro og englebarn. Synet på barn i kristne barneblader i perioden 1875 til 1910*. Oslo.
- Ommundsen, Åse Marie 2010. *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. Oslo.
- Ommundsen, Åse Marie 2012. Tales of the King: Building National Identity in Contemporary Norwegian Picturebooks about the King. Kommer i Åse Marie Ommundsen (red.), *National Identity in Picturebooks of the New Millennium*. Oslo.
- O'Sullivan, Emer 2004. Internationalism, the Universal Child and the World of Children's Literature. I Peter Hunt (red.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York.
- Parr, Maria og Åshild Irgens 2009. *Tonje Glimmerdal*. Oslo.
- Ramsfjell, Astri 2011. *Barnet i teksten: leserolle og barndoms-konstruksjon i forkynnende fortellinger for barn*. Oslo.
- Renberg, Tore og Øyvind Torseter 2010. *Gi gass, Ine*. Oslo.
- Reynolds, Kimberley 2010. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Houndmills.
- Rhedin, Ulla 2004. Med ryggen vänd mot förnyelsen. *Dagens Nyheter*, 6.9.2004. Stockholm.
- Rudd, David 2010. *The Routledge Companion to Children's Literature*. London.
- Sande, Hans og Gry Moursund 2003. *Frosken*. Oslo.
- Sigsgaard, Jens 1942. *Palle alene i verden*. København.
- Silva-Díaz, Cecilia, Teresa Colomer og Bettina Kümmerling-Meibauer 2010. *New directions in Picturebook Research*. New York.
- Spyri, Johanna 1880. *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. Gotha.
- Torseter, Øyvind 2010. Øyvind Torseter presenterer bildebøker. Presentasjon på Estetikksymposium: Barnelitteraturens kunstneriske verdi. Norsk barnebokinstitutt 22.10.2010. Oslo.
- Torstensson, Lillemor (red.) 2007. *The Liberated Child: Childhood in the Works of Astrid Lindgren*. Stockholm.
- Wall, Barbara 1991. *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. Basingstoke.
- Weinreich, Torben og Anette Øster Steffensen 2003. *Nedslag i bornelitteraturforskningen* 4. Frederiksberg.
- Aanrud, Hans 1903. *Sidsel Sidsærk og andre kjærring-emner*. Kristiania.

## Noter

- 1 Artikkelen bygger på artikkelforfatterens prøveforelesning over oppgitt emne i forbindelse med doktordisputas 10.12.2010: Norsk barnelitteratur sett i lys av aktuell internasjonal litteraturteori innenfor det barnelitterære feltet. Maria Nikolajeva og Nina Christensen var opponenter.
- 2 «Part III, 'Timeline' should help you understand how the whole area of children's literature has developed in

- the West since the Middle Ages, giving the dates of key publications» (Rudd 2010: xvi).
- 3 Maria Nikolajeva har tilsvarende hevdet at «[d]anska bilderböcker [er] djävare än svenska». I *Opsis Kalopsis* 1/ 2003.
  - 4 Allerede på slutten av 1800-tallet fantes det i Norge økonomiske støtteordninger som skulle sikre forfattere inntekt, noe for eksempel Bjørnstjerne Bjørnson kunne leve på. Dagens innkjøpsordning ble innført i 1965, ordningen for skjønnlitteratur for barn og unge i 1978.
  - 5 Ordningen er bedre for barnelitteratur enn for voksenlitteratur, der bare 1000 eksemplarer av hver bok blir kjøpt inn. Det at hver forfatter bare kan få kjøpt inn én bok per ordning per år, har sannsynligvis stimulert voksenbokforfattere (som kanskje ellers ikke ville gjort det) til å skrive barnelitteratur. Forfatteren Jon Fosse er et eksempel: «Eg har nok og skrive barnelitteratur for penganes skuld» (Fosse 1998).
  - 6 Kulturelle faktorer knyttet til beskyttelse av barns rettigheter (Norge var det første landet i verden med et lovfestet offentlig barnevern ('Vergerådsloven' av 1896), og det tredje (etter Sverige (1979) og Finland (1983)) til å forby fysisk avstraffelse av barn ('Barneloven' § 30 av 1987/1972)), samt politiske ordninger som sikrer foreldre og barn mye tid sammen (for eksempel lovfestet rett til foreldrepermisjon 47/57 uker), er andre eksempler på faktorer som bidrar til det barnesynet som gjenspeiles i norsk samtidslitteratur. James, Jenks og Prout (1998) bruker for øvrig det norske skolesystemet som eksempel på hvordan sosiale strukturer virker inn på barn og voksne som sosiale aktører (1998: 139).
  - 7 Listen med kjennetegn som særpreger barnelitteraturen og gjør at den kan kalles en egen sjanger, gjentar han i nevnte artikkel, denne gang plassert inn i et skjema.
  - 8 Litterære grenseoverskridelser kan være tendensen til all-alder-litteratur, tendensen til at både barne- og voksenlitteratur dreier seg om de samme eksistensielle (og man kunne si postsekulære) problemstillingene og tendensen til sjangeroverskridelser, som for eksempel bildeboka for voksne (Ommundsen 2010).
  - 9 I sin bok *Radical Children's Literature* (2010) skriver Reynolds om «The clash between what actual children write and the idealised image of childhood that Jacqueline Rose places at the centre of children's literature». Fokuset er her i særlig grad på sexskildringer ungdom selv skriver på nettet, som i fan-fiksjon (182). Min påstand om litterære grenseoverskridelser handler imidlertid om noe annet enn tabubrytende sexskildringer for barn.
  - 10 I et dansk perspektiv synes Reynolds' kritikk av diskrepansen mellom barns faktiske liv i forbrukersamfunnet og de forestillingene om barn som kommer til uttrykk i barnelitteraturen mindre relevant, påpeker Christensen: «De sidste 30 år har dansk børnelitteratur ikke savnet beskrivelser af børn, der har været ofre for 'tabet af den traditionelle barndom', eller af børn der bliver ofre eller dæmoniseres» (2005: 133).
  - 11 Simone de Beauvoir 1949.
  - 12 «Children in our society are oppressed and powerless. Yet, paradoxically enough, children are allowed, in fiction written by adults for the enlightenment and enjoyment of children, to become strong, brave, rich, powerful, and independent – on certain conditions and for a limited time» (Nikolajeva 2010: 10).
  - 13 I motsetning til det Reynolds finner i engelsk barnelitteratur, er Palle et godt eksempel på forbrukerbarnet, og det allerede i 1942.
  - 14 Denne 'nye' typen barn siden 1990-tallet, 'kompetente barn', utfordrer den pre-sosiologiske todelingen mellom dionysiske og apollinske barn, og samsvarer i større grad med den nye barneforskningens aktør-begrep (James, Jenks og Prout 1998: 10–15, 138). (Se også Ommundsen 1998 for mer om dikotomien 'Djevelfrø og englebarn').
  - 15 «Picturebooks have a great potential for subversion of adult power and interrogation of the existing order. The two narrative levels, the verbal and the visual, allow counterpoint and contradiction between the power structures presented by words and images» (2010: 169).
  - 16 Det er også mulig å lese handlingens fantastiske elementer som uttrykk for barns lek.
  - 17 Man kan selvfølgelig problematisere hvor godt forholdet litteratur–virkelighet stemmer. Ofte vil det være en tidsforskyvning som gjør at (barne)litteraturen gjenspeiler (idéer om) den virkeligheten som nylig var (eller som var i forfatterens barndom), snarere enn den som er. Hans-Heino Ewers (2004) hevder at barnelitteraturen kan betraktes som et medium for oppdagelse av barndommen. Han deler inn i ulike undergrupper ut fra forfatterens forhold til barndommen, og gir eksempler både på pseudobarndomsdiktning, den erindrede barndom (fortidig barndom) og den iakttakende aktuelle barndom, der kun den sistnevnte typen søker å bidra «til diskursiveringen, til artikuleringen og refleksjonen af aktuel barndom, som kun den i sin egenskap af litteratur kan yde» (Ewers 2004: 58).
  - 18 Dette bildet er imidlertid i ferd med å endre seg, noe også Gullestad påpeker.
  - 19 De tragiske barneulykkene knyttet til barns selvstyrte lek i naturen speiles også i barnelitteraturen, som for eksempel i bildeboka *Farvel Rune* (Kaldhol og Øyen 1986), der Rune drukner under lek.
  - 20 *Sidse Sidsærk* (Aanrud 1903) er et klassisk eksempel. Setra er et lykkelig frirom, der Sidse arbeider og leker hele sommeren igjennom. Fra hun er bare ni år gammel har hun ansvaret for å passe sauene på setra alene.

- 21 *Tonje Glimmerdal* er en intertekstuell lek med en annen kjent fjelljente fra et annet fjelland, nemlig sveitsiske *Heidi* av Johanna Spyri (1880), en fjelljente som seiret over voksen uforstand allerede i 1880.
- 22 Kanskje er det vanlig å tenke at det skandinaviske barnet er det frigjorte barnet? Jamfør tittelen på en bok om Astrid Lindgrens forfatterskap: *The liberated child: childhood in the works of Astrid Lindgren* (Torstensson 2007).
- 23 Harald Bache-Wiig argumenterer mot dette synet i sin artikkel om samspelet mellom fremmed og hjemlig i norsk barnelitteratur (Bache-Wiig 2006).
- 24 Begrepet 'kompetente barn' har for øvrig vært en gjenganger i oppdragelseslitteraturen de siste årene, som for eksempel i Jesper Juuls *Ditt kompetente barn* (1996).
- 25 Innen nyere postkolonial teori har forskere pekt på behovet for 'indigenous theories' (Ashcroft, Griffiths og Tiffin 2002: 11ff).
- 26 Et eksempel kan være mitt eget arbeid om hvordan fortellinger om kongen er brukt i barnelitteraturen til å bygge norsk, nasjonal identitet (Ommundsen 2012). Synet på og behandlingen av en nasjons autoriteter vil variere i stor grad i ulike land og kulturer, og mitt norske eksempel vakte en viss oppsikt da jeg presenterte det på den internasjonale konferansen *The child and the book 2011*. I enkelte land ville det være utenkelig å le av eller stille spørsmål ved sine ledes/kongers legitimitet. På den andre siden finnes det andre land med en langt sterkere tradisjon for opprør mot autoriteter, og voldelige opprør kan til og med bli en viktig ideologisk faktor i barnelitteraturen, slik vi kan se det i fransk barnelitteratur (Beauvais 2012).
- 27 Som artikkelsamlingen *Beyond Babar* (Beckett og Nikolajeva 2006) er et eksempel på, med sine perspektiver fra ulike europeiske land. Både Sandra Beckett og Maria Nikolajeva er også viktige unntak i sine egne forfatterskap, ettersom de ikke bare drøfter engelskspråklig barnelitteratur i sine studier.