

SILJE NERAAS

AVTRYKK AV DEN EUROPEISKE FLYKTNINGKRISA I 2015

Minnearbeid i fire norske barnekulturelle verk

Dette er historien om én lastebil blant mange lastebiler
sånn at dere husker og
Glem aldri, kompis, okei¹

I 2015 kom over ein million menneske til Europa for å søkje asyl, og tusenvis drukna i forsøket på å dra via Middelhavet.² Det som vart kalla for den europeiske flyktningkrisa kulminerte, frå eit europeisk perspektiv, i 2015. Krisa dominerte nyheitsmedia som melde om store tal på menneske som kom vandrande langs vegar, menneske som forsøkte å kome over til Europa i overfylte båtar med defekte redningsvestar, barn som drukna til havs og vart skylt i land. Den humanitære krisa hadde ein stor innverknad på samtidig litteratur og kunst om flukt.³ I Noreg kom det ut fleire bildebøker, romanar, teaterførestillingar og musikk i tidsrommet 2016–2017 med utspring i flyktningkrisa, som rettar seg mot barn og unge.⁴ Desse står i ein tett og dialogisk relasjon til nyheitsdekninga, der båtflyktningar og syriske flyktningar er gjennomgåande figurar.⁵

Fleire av dei barnekulturelle verka som kom ut i Noreg i denne perioden har blitt kritisert for å vere eintydige, forenklande og moralistiske.⁶ Kritikken synleggjer ein nedfelt problematikk i verk med ein politisk budskap som rettar seg mot barn og unge, og som rører ved maktposisjonen til den vaksne i verk skapt av vaksne for barn. Det har derimot vore lite merksemd mot at verk som kom ut i kjølvatnet av flyktningkrisa, også kan bli sett som kulturelle bearbeidingar av krisa.⁷ Spørsmålet som dukkar opp då, er kva som blir henta fram for å fortelje om flyktningkrisa til barn og unge? I denne artikkelen undersøker eg fire norske barnekulturelle verk som tematiserer faktiske hendingar og narrativ frå den europeiske flyktningkrisa. Desse er songen "Gutten på stranda" (2017) av Rasmus Rohde og Verdens beste band, ungdomsromanen *Hver morgen dyppet min søster sine bryster i isvann for å bli pen* (2017) av Bjørn Sortland, og to teaterførestillingar, "Myke øyne" (2016) av Kate Pendry og "MariAmira" (2016/2017)

av Siri Broch Johansen. Alle dei fire verka har ein tett relasjon til norske nyheitsmedia si dekning av flyktningkrisa, og trekkjer på ein allereie eksisterande kunnskap om denne krisa. Om ein rettar blikket mot korleis desse forteljningane kjem til uttrykk, ser ein at *minne* står sentralt i deira mediering av flyktningkrisa. Artikkelen stiller derfor følgjande spørsmål: Korleis aktiverer dei fire verka minne i deira forteljningar frå flyktningkrisa? Og, kva forståingar av flyktningkrisa blir forma gjennom dei barnekulturelle verka si mediering av hendingar og narrativ frå flyktningkrisa?

I det følgjande undersøker eg dei fire verka ut frå eit minneteoretisk perspektiv, der eg ser dei som del av eit kollektivt minnearbeid, og del av ei felles eksponering ("common exposure")⁸ av flyktningkrisa. Slik kan ein sjå dei som bidrag til å etablere flyktningkrisa som eit kollektivt, kulturelt minne.⁹ Eit kulturelt minne kan bli forstått som ein type minne som ikkje er avhengig av at individet ber det med seg, men kan bli delt kollektivt på tvers av tid og stad.¹⁰ Jan Assmann forklarar kulturelt minne som ein kategori minne som er bevart gjennom kulturelle formasjonar, til dømes tekst, der ei kollektiv erfaring kan utkrystallisere seg og bli henta fram igjen.¹¹ Ein premiss ved kulturelt minne er at det avhenger av å bli mediert.¹² Mediering har blitt eit sentralt fokus innanfor minneteorien på grunn av at måten eit minne kjem til uttrykk på, er meningsberande og er del av forminga av korleis eit minne blir tolka og forstått. Mediering er såleis ei *aktiv forming* av informasjon.¹³

Den minneteoretiske tilnærminga opnar for å undersøke strategiane verka tek i bruk for å etablere og forme flyktningkrisa som eit kulturelt minne. Strategiane er ulike på grunn av at dei er ulike uttrykksformer, med ulike moglegheiter for å mediere hendingar eller narrativ. Samstundes har dei til felles at minnearbeidet fungerer multidireksjonelt. Minneteoretikaren Michael Rothberg (2009) skildrar multidireksjonelt minne som at det "posits collective memory as partially disengaged from exclusive versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites".¹⁴ Erindring og minne er for Rothberg fenomen som flettar seg saman på tvers av ulike tider, stadar og kulturar, og gjer at minne er forstått som produserande framføre negerande. Minne hos Rothberg er dynamisk og kan skape plattformer for å artikulere andre hendingar.¹⁵ Måten eg forstår minnearbeidet i dei fire barnekulturelle verka, er i samsvar med Rothbergs teori. Likt som hos Rothberg vektlegg eg at minne kan skape dynamiske overføringar mellom ulike stadar og tider.¹⁶ Det gjer at minne fungerer som ein ressurs for å skape mening av nye hendingar, men i møtet med det nye blir også fortida forma på nytt. I artikkelen forfektar eg at det er ein dynamisk relasjon mellom eksisterande minne og innlemminga av nye ved at dei blir gjensidig påverka av kvarandre. I det vidare ønskjer eg å undersøke kva forståingar minne produserer i dei barnekulturelle verka, og kva nye koplingar som blir skapt i minnearbeidet i forteljningar om flukt og flyktningkrisa.

Det kollektive i det einskilde: "Gutten på stranda"

2. september 2015 vart kroppen til den tre år gamle syriske guten Alan Kurdi skylt i land på ei badestrand i Bodrum i Tyrkia.¹⁷ Fotografiet av den livlause kroppen spreidde seg gjennom nyheitsmedia og sosiale media. På Twitter vart det delt saman med emneknaggen #KiyiyaVuranInsanlik, som har blitt omsett til "menneskelegheit skylt på land".¹⁸ Fotografiet av Alan Kurdi hadde stor innverknad på den offentlege

opinionen om det humanitære aspektet ved flyktningkrisa.¹⁹ Fotografiets innverknad kan bli sett i lys av Susan Sontag (2003) si skildring av fotografi som medium har ein sær eigen måte å treffe oss på ved at det fryser eit augeblikk. Denne eigenskapen gjer det også til eit medium som festar seg i hukommelsen i større grad enn levande bilde, som fjernsyn eller filmar.²⁰ Emneknaggen gjorde den einskilte hendinga av Alan Kurdi til eit symbol på ein skjebne han delte med fleire tusen andre menneske.²¹ Fotografiet sin kulturelle innverknad har også blitt peika på, både som eit *leitmotiv* i skjønnlitteratur og kunst om flyktningkrisa, og som ein intertekst i barnelitterære tekstar om barn på flukt, der barn druknar.²²

Songen "Gutten på stranda" kom ut i 2017 på plata *Banjo på badet* av det prisløna norske bandet Rasmus og Verdens beste band. Bandet rettar seg mot barn frå barnehagealder og oppover til tidleg ungdomsår. I det følgjande les eg songen som ein ekfrase. Ein ekfrase har gått frå å vere forstått som eit vidt omgrep som handlar om å skildre, til å bli forstått som ein verbal representasjon av ein visuell representasjon.²³ Han har funksjonen til å fryse fast eit augeblikk, men også artikulere ei fortolking av det som blir skildra.²⁴ Ekfrasen har som eigenskap å kunne hente fram noko fråverande, som kan bli sett som eit uttrykk for ei trong til erindring og historiefortolking.²⁵ Songteksten til "Gutten på stranda" gjer nettopp dette ved å hente fram augeblikket fotografiet avbildar, men han uttrykker også ei tolking og ein emosjonell respons. I det følgjande vil eg leggje vekt på korleis Alan Kurdis død som hending blir mediert gjennom dei tre uttrykksformene: songtekst, musikk og musikkvideo.

I songteksten finn vi ingen eksplisitte referansar til Alan Kurdi. Namnet blir ikkje nemnt, heller ikkje gutens raude t-skjorte og blå shorts. Identiteten er abstrahert gjennom omskrivinga i tittelen, "Gutten på stranda". Samstundes dannar tittelen ei kopling til Alan Kurdi ved at han brukar den same nemninga på Alan Kurdi som då fotografiet først gjekk viralt.²⁶

Songen består av to vers og tre refreng. I det første verset skildrar songteksten guten og det stille ved den vesle kroppen.

Vers 1:

Det ligg en gutt på stranda
med ansiktet i sand
Sola speila strålan sin
i krystallklart vann
Det ligg en gutt på stranda
så still som ingen e
Når dem e full av spring
og spill levende²⁷

Både i det første og andre verset er det eit implisitt subjekt som skildrar det han ser. Det første verset vektlegg ein stillstand: Det er den stille guten som ligg ved det stille vatnet. Det andre verset utvidar det første ved at det gir ei bakgrunnsforteljing. Lyttaren får vite at guten flykta frå krig og har vore på ei lang reise som enda med at båten han var på, forliste. Gjennom dei to versa får lyttaren vite om guten som har flykta frå krig og drukna til havs, og som no ligg død på stranda.

Medan verselinjene blir ytra av eit skildrande implisitt lyrisk subjekt, har refreng et eksplisitt "vi". Gjennom ein anaforisk repetisjon av verbalfraza "skull ha"²⁸ endrar songen fokus til å handle om eit ønske om ein annan skjebne for guten på stranda, og kva "vi"-et kunne ha gjort annleis.

Refreng:

Du skull ha komme hit
Vi skull ha tatt dæ med
Leika te sola ble trøtt og gikk ned
Du skull ha komme hit
Vi skull ha tatt dæ med
lagd oss et topphemmelig tilfluktsted

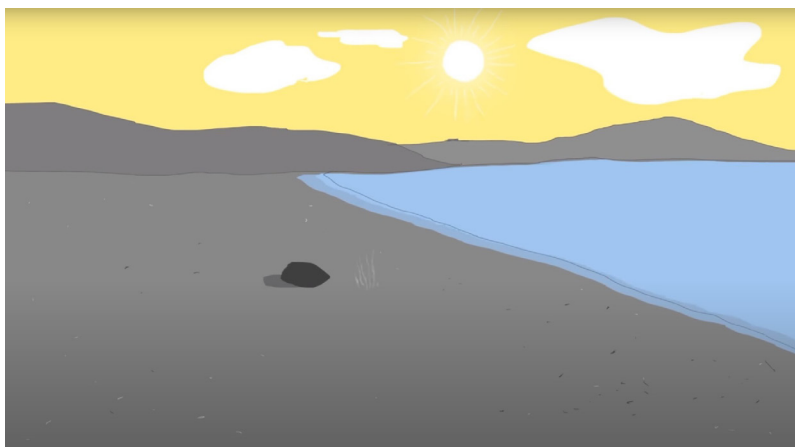
"Vi"-et talar til den døde guten og aktiverer det lyriske verkemiddelet, apostrofen.²⁹ Endringa frå eit implisitt lyrisk subjekt til eit uttrykt kollektivt "vi" gjer at songteksten skapar eit tydeleg skilje mellom vers og refreng. Songteksten går frå å vere ei anonym skildring av det som blir sett til å representere kollektive reaksjonar og tankar, der sorg og skuldkjensle blir vektlagt. Songteksten kan slik også bli lese som ei kollektiv bearbeiding av sorg og skuldkjensle.

Skiljet mellom vers og refreng i songteksten, kjem også til uttrykk i melodien, stemmebruken og gjennom lydbildet som skapar ekstra betydingslag i songteksten.³⁰ Versa består av mollakkordar, medan refreng et går i dur. Mollakkordane understrekar ein sorgfull og resignert modus i verset, medan durakkordane kan bli forstått som at dei opnar for den emosjonelle reaksjonen som kjem til uttrykk i refreng et. Skiftet frå moll til dur blir forsterka av stemmeuttrykket og volumet til vokalisten, Rohde. I versa har Rohde eit lågt stemmevolum og eit resiterande uttrykk. Stemma slepp nokre gonger melodilinja, og forsterkar det talenære og resignerte uttrykket. Volumet og uttrykket gir rom til det som blir skildra i verset; guten som ligg på stranda og forteljninga om han. I refreng et blir vokalen sterkare og tek større plass i lydbildet. Endringa i volum skapar eit skifte i fokus mellom vers og refreng.³¹ For medan verset legg vekt på det som blir skildra, rettar refreng et seg mot "vi"-et som snakkar til eit apostrofert "du". Stemmevolumet understrekar såleis ei perspektivendring i songteksten, der versa fokuserer på det som blir sett og refreng et på dei som ser.

Songteksten fortel om ein gut som ligg livlaus på stranda, men gjennom instrumentaliseringa blir den singulære hendinga utvida. Val av instrument ber med seg meining og kan danne metaforiske assosiasjonar, anten til ei bestemt tid eller ein bestemt stad, og kan representere heile kulturar.³² I "Gutten på stranda" blir instrumentet dulcimer brukt, eit strengeinstrument ein slår på med køller. Instrumentets lyd kvalitet skapar assosiasjonar til Midtausten og opnar eit tolkingslag ved teksten der guten på stranda blir ein representasjon av ein kollektiv skjebne av dei som har drukna til havs. Den metaforiske assosiasjonen instrumentet skapar, trekkjer såleis både på nasjonaliteten til Alan Kurdi, men er også med på å utvide hendinga frå å vere ei singulær hending til å bli kopla til ei større kollektiv erfaring. Instrumentaliseringa kan slik seiast å skape ekko til emneknaggen som følgde fotografiet på sosiale medium, som gjennom ordva-

let sitt, ”menneskelegheit skylt i land”, gjorde guten til eit symbol for den humanitære krisa som utspelte seg på havet.

I likskap med songteksten blir ikkje Alan Kurdi eksplisitt framstilt i musikkvideoen til songen.³³ Ein musikkvideo er avhengig av at musikk og video blir opplevd samstundes.³⁴ Musikkvideoen er illustrert i eit naivistisk uttrykk. Han startar med å syne havet, deretter eit totalbilde av sola, saman med det lydlege nærværet av dulcimer-instrumentet. Når vokalisten Rohde startar å syngje første verselinje, ”Det ligg en gutt på stranda”, syner musikkvideoen ein svart stein på ei strand.



Figur 1. Illustrasjon frå musikkvideoen til ”Gutten på stranda” av Monika Valsø. Illustrasjonen syner ein strandkant med eit blått hav og ei gråaktig strand. På stranda ligg ein svart stein. Attøve med løyve frå kunstneren.³⁵

Over havet kjem noko som liknar eit løvetannfrø. Idet refrenget startar, landar frøet på steinen og steinen startar å lyse og glitre. Denne rørsla gjentek seg i andre vers og andre refreng, men med fleire løvetannfrø. I det tredje refrenget byrjar steinen å sveve. Steinen blir til slutt oppløyst til glitrande lys som strør seg utover stranda. Musikkvideoen sluttar med eit bilde av stranda som ei blomstereng, saman med dei siste verselinjene i songen: ”Du skulle ha vorre her / Opplevd kor fin verden kan vær”.³⁶

Det er tre komponentar i musikkvideoen med ulike tydingar nedfelt i seg, og som gjer at han utvidar og aksentuerer ulike aspekt ved songteksten. Desse er den svarte steinen, løvetannfrøa og blomsterenga. Den svarte steinen blir ein representasjon av ”Gutten på stranda” ved at bildet av steinen kjem samstundes som vi høyrer den første verselinja i songen ”Det ligg en gutt på stranda”. Steinen dannar assosiasjonar til død og stillstand, både gjennom sin materialitet og farge. Løvetannfrøa som kjem sjevande over havet kan bli tolka som representasjonar av andre flyktningar som kjem over havet. Samstundes blir dei kopla til songtekstens ”vi” ved at frøa får steinen til å lyse når refrenget startar. Frøa har såleis ei ambivalent tyding, der ein effekt er at det dannar eit band mellom songtekstens ”vi” og ”du”.

Koplinga til songtekstens ”vi” skjer også ved at frøa utfører ei handling, som forsterkar refrenget sitt artikulerte ønske om ei anna framtid for guten. Det handlande ved frøa blir viktig ettersom dei til slutt får den svarte steinen til å sveve, løyse seg opp og bli til ei blomstereng. Blomsterenga blir såleis kopla til ønsket om ein annan skjebne,

der guten kunne ha fått opplevd ”kor fin verden kan vær”.³⁷ Samstundes, ettersom blomsterenga er på stranda der steinen var, kan blomsterenga også bli tolka som ein minnestad for guten på stranda, der eit hav av blomar også kan representere andre flyktningar med same skjebne.

Alle tre uttrykksformene vi møter i ”Gutten på stranda” trekkjer på det assosiative hos lyttaren gjennom deira ulike uttrykksformer. Ekfrasen gjenkallar hendinga og gjer ho nærverande i songteksten. Det gjer at ekfrasen repeterer, noko eit minne er avhengig av. Om eit minne ikkje blir repetert, blir det uverksamt.³⁸ I musikken og musikkvideoen blir hendinga også mediert gjennom bruken av metaforikk og assosiasjonar. Minnearbeidet som kjem til uttrykk i ”Gutten på stranda” kjem såleis til uttrykk gjennom ekfrasen som repeterer og tematiserer erindring, samstundes som at musikk og musikkvideo opnar for å sjå ein kollektiv skjebne i den enkelte hendinga.

Geografiske, kulturelle og historiske forgreiningar i ei konkret hending: ”Myke øyne”

I august 2015, månaden før Alan Kurdi drukna og fotografiet av han starta å sirkulere, kom nyheitsmeldinga om at 71 menneske var funne kvelte til døde i eit lufttett lasterom på ein lastebil i Austerrike.³⁹ Denne hendinga vart mediert i teaterførestillinga ”Myke øyne” (2016) med manus av Kate Pendry, produsert av Artilleriet Produksjoner. I det følgjande vektlegg eg korleis monolog, kostymer og scenerom medierer hendinga og dannar multidireksjonelle forgreiningar som går på tvers av tid og stad, gjennom bruken av minne. Førestillinga har turnert i fleire fylke gjennom Den kulturelle Skulesekken i Norge.⁴⁰ Målgruppa er frå 16 år og oppover, og rettar seg dermed mot den eldste delen av ungdomssegmentet.⁴¹ Førestillinga går føre seg inni ein lastebil, der skodespelarar og publikum står tett saman, eit grep som opphevar det tradisjonelle skiljet mellom scene og sal. Plasseringa av publikum blir grunnleggjande i stykket: ”*Vi måtte sette dere i en posisjon hvor dere lettere kunne forstå hvordan det var å skjønne?*”⁴² Skodespelarane er kledde i rokokkoaktige klede med pudderparykkar og går på det som ser ut som stablar av bøker, og dannar assosiasjonar til koturnar – ei form for styltesko – som var brukt av tragedieskodespelarar i hellenistisk tid. Førestillinga brukar også ”An der schönen blauen Donau”, det velkjente klassiske stykket til Johann Strauss den yngre.⁴³

Minnearbeidet i ”Myke øyne” kjem heilt eksplisitt til uttrykk i starten av monologen: ”Dette er historien om én lastebil blant mange lastebiler / Sånn at dere husker og / Glem aldri, kompis – okei”.⁴⁴ Ytringa gjer at førestillinga plasserer seg sjølv som ei mediering av hendinga, med eit føremål om at hendinga ikkje skal bli gløymd. Samstundes understrekar ytringa eitt viktig aspekt ved teaterførestillinga – at hendinga er ikkje eineståande. Tittelen ”Myke øyne” er meiningsberande, og framhevar minnearbeidet til teaterverket. Mjuke auge, eller ”soft focus”, er ein teknikk innanfor teater og dans, der aktøren (skodespelaren eller dansaren) ikkje fokuserer på ein spesifikk ting, men heller utvidar synsfeltet sitt og utvidar sitt medvit av det som omgjev han.⁴⁵ Teatertenikken koplar seg til minnearbeidet vi møter i ”Myke øyne” ved at det ligg det ei oppfordring om ikkje berre å hugse hendinga, men at ho også skal bli sett i ein større geografisk, kulturell og historisk samanheng. I det vidare vil eg syne at denne utvidinga av hendinga skjer gjennom dei tre uttrykksformene vi møter på i teaterstykket.



Figur 2. Artilieriet Produksjoner. Foto: Erik Ruud.⁴⁶ Fotografiet syner fire skodespelarar ståande i opninga på ein lastebil. Alle er kledde i rokokkoaktige klede. Attgjeve med løyve frå Assitej Norway.

Førestillinga er ikkje ei dramatisering av sjølve hendinga, men ein monolog som fortel om ho. Monologen er tidvis ytra av ein enkelt skodespelar og tidvis i kor. Han er også prega av mange spørsmål som kritisk tematiserer kva og kor lite vi veit om hendinga. Dette kjem spesielt til uttrykk gjennom den repeterte setninga ”Det vi vet er ikke det vi vet / Vi vet ikke – hva vi vet”.⁴⁷ Monologen uttrykker også ulike politiske posisjonar i den offentlege debatten om den spesifikke hendinga og om flyktningkrisa generelt. Staden der dei 71 døde flyktningane blir funne blir ein katalysator for utvidinga av den faktiske hendinga i teaterstykket: ”ØSTERRIKE / imperiet, Marie Antoinette var av det dynastiet, / kaker og pudder-parykker og rideskoler – / alt så lenge siden og / Østerrike / omringet av fattige land / nå / Ungarns unger er sultne nå / Pudder-parykker kan ikke holde de utafør Schönbrunn-slottets portaler UGH – kan de ikke spise kaker?”⁴⁸ Den kulturelle historia til Austerrike blir del av ein stykkets kritiske refleksjon, der førestillingane om Austerrike som ei kulturell stormakt og Europas siviliserte høgborg blir utfordra.

Førestillingane om Austerrike og Europas opphøge fortid, er også present i kostyma. Dei er med på å danne koplingar til fortida ved at kostyma er rokokko-inspirerte, med pudderparykkar, og fottøyet dannar referansar til det antikke teateret. Kostyma representerer ulike storheitstider i den europeiske historia; klassisismen og opplysingstida og antikken. Samstundes dannar kostyma ein komisk effekt; den eine skodespelaren manglar ei skjorte og har på seg noko som liknar ein kvit klovneparykk (Figur 2). Håret til den kvinnelege skodespelaren liknar pudderparykkane frå rokokkoperioden, men samstundes peikar håret rett opp som eit tårn (Figur 2). Kostyma dannar såleis ein diskrepans mellom kva dei representerer og den konkrete framstillinga av dei.

Medan kostyma representerer fortida, koplar teaterrommet – lastebilen – teaterførestillinga til den faktiske hendinga i 2015. Bruken av ein lastebil som teaterrom kan

kritiserast. I hennar analyse av "Myke øyne", problematiserer teatervitar Nina Helene Jakobia Skogli plasseringa av publikum inni ein lastebil ved å poengtere at teaterrommet kan ikkje gjere at publikum kan forstå kva dei 71 menneska opplevde.⁴⁹ Samstundes skriv Skogli at "[...] den fysiske situasjonen [likevel tilbyr] en form for omveltning".⁵⁰ Val av teaterrom er altså med på å provosere fram at tilskodaren førestiller seg korleis det var å vere innestengt i lastebilen. Val av teaterrom gir også førestillinga rom til å diskutere grenser: "Hvor mange er for mange i en lastebil / Eller et land".⁵¹ Monologen set desse to storleikane opp imot kvarandre. Lastebilen representerer eit tydeleg avklart fysisk rom, medan når det gjeld eit land, trass i sine klåre grenser, er det heller snakk om eit ideologisk rom framføre eit fysisk rom som blir diskutert i spørsmålet om kor mange er for mange i eit land. Transenderinga frå den konkrete hendinga til ein større samanheng som blir artikulert i monologen, kjem også til uttrykk i val av teaterrom gjennom motsetnaden mellom grensene til lastebilen og ein nasjon.

I monolog, kostyme og teaterrom blir det sett i spel fleire temporalitetar, som utvidar den faktiske hendinga og koplar seg til Europas fortid. Det visuelle uttrykket som knyter seg til rokokkoperioden og den greske antikken, gir saman med lastebilen som teaterrom førestillinga eit anakront uttrykk. Anakronismen som blir mediert gjennom dei tre uttrykksformene, synleggjer korleis minne er i konstant forhandling og rekonstruering ut frå samtida ho blir henta fram i.⁵² Det visuelle uttrykket som knyter seg til rokokkoperioden og den greske antikken, saman med lastebilen som teaterrom, skapar førestillingas anakrone uttrykk. Det anakrone uttrykket er ein sentral del av førestillinga si mediering av hendinga og minnearbeidet, ved at alle tre uttrykksformene uttrykker ei oppfordring til publikum om å sjå den enkelte hendinga i ein større samanheng. Denne oppfordringa blir artikulert på slutten av monologen når tittelen blir tangert og teater teknikken "myke øyne" blir forklart: "Myke øyne. / Å ta inn hele rommet / Ikke bare fokusere på et punkt / Men å se det store bildet [...] Myke øyne. For å se. / Det er der / vi må starte".⁵³ Minnearbeidet i "Myke øyne" kan bli sett som å røre seg på ein synkron og diakron akse, ut frå oppfordringa av å sjå at det ligg meir i kvar enkelt hending enn kva vi ser, og at kvar enkelt hending står i ein større historisk og kulturell samanheng.

Ei universell erindring: Hver morgen dypet min søster brystene i isvann for å bli pen

Både "Gutten på stranda" og "Myke øyne" tek utgangspunkt i faktiske hendingar. I ungdomsromanen *Hver morgen dypet min søster brystene i isvann for å bli pen* (2017) av Bjørn Sortland møter lesaren eit fiktivt narrativ som trekkjer på kollektive førestillingar om ei syrisk flyktningserfaring. Romanen rettar seg mot ungdom frå 13 år og oppover, og fortel frå perspektivet til syriske Mariam som flyktar frå Syria, og hennar forsøk på å kome til "verdens beste land".⁵⁴ I det følgjande vil eg fokusere på korleis romanen tek i bruk allusjonar som både tematiserer minnets evne til å forenkle, men også korleis minne kan skape berøringspunkt mellom romanuniverset og lesaren gjennom ein intertekstuell referanse.

Utbrotet av krigen i Syria har gjort at Mariam har mista heile familien sin, bortsett frå veslebroren, Luka. Dei to flyktar frå Syria til Tyrkia, og ved å gøyme seg i fryserommet på ein lastebil kjem dei seg over grensa til Bulgaria. Luka døyr som følge av

lastebilturen. Romanen sluttar med at Mariam framleis er på veg mot ”verdens beste land”, men lesaren får ikkje vite om ho kjem fram eller ikkje.

Hver morgen dyppet min søster brystene i isvann for å bli pen tek i bruk fleire autentisitettsmarkørar der overskrifter og kapittelinnendingar stadfestar geografisk og temporalt kor karakterane er. Det verkelegheitsnære blir også uttrykt i føreordet. Sortland takkar fleire, blant anna menneske “[...] på flukt som har lest manus og delt erfaringer, fakta og historier fra Syria [...]. Uten deres hjelp hadde jeg ikke våget å gi ut denne boka”.⁵⁵ Føreordet skapar eit signal til lesaren om at romanen skal bli lesen som ei verkelegheitsnær forteljing, ved at han har blitt verifisert av menneske med direkte kjennskap til kva det vil seie å vere på flukt og til borgarkrigen i Syria. I sjølve forteljinga kjem det verkelegheitsnære til uttrykk ved at ho trekkjer på kollektiv kunnskap om krigen i Syria og nyheitsdekninga av flyktningkrisa. Forteljinga startar i byen Homs, Syria, då krigen var i ferd med å ta til.⁵⁶ Familien flyktar til Aleppo. Der blir foreldra og storesøstera til Mariam og Luka drepne. Den krigsherja byen og lidingane til dei sivile blir skildra tett. Då søskenparet flyktar vidare frå Aleppo og til Tyrkia, blir også narrativet om båtflyktningar aktivert ved at Mariam og Luka får tilbod om ein plass på ein båt frå Tyrkia til Hellas. Mariam seier nei til tilbodet, for ho tykkjer “[r]edningsvestene og alt ser ut som leketøy”.⁵⁷ Reisa over Middelhavet frå Tyrkia til Hellas var hovudruta for flyktningar i 2015, hovudsakleg frå Syria og Afghanistan, ei rute som i stor grad vart stoppa året etter gjennom flyktningavtalen mellom EU og Tyrkia.⁵⁸ For å kome seg over grensa frå Tyrkia til Bulgaria gøymer Mariam og Luka seg inni fryserommet til ein lastebil.

I romanen blir gløymselel tematisert som ein del av minne, og romanen problematiserer korleis enkeltmoment får ein større plass i ein kollektiv hukommelse enn andre. Tematiseringa kjem til uttrykk gjennom Mariam: ”Mamma sa hun var redd for at mennesker i andre land bare vil huske Syria som ruiner og barn med blod og betongstøv i ansiktet”.⁵⁹ Ordvalet av barn med blod og betongstøv i ansiktet er med på å hente fram eit kjent fotografi frå den syriske borgarkrigen.

Fotografiet er av den vesle guten Omran Daqneesh, sittande i ein ambulanse dekt av støv og med blod i ansiktet. Det vart berømt for å syne fram det grufulle ved krigen og vart forteljande for Bashar al-Assad si nådelausheit mot sivile.⁶⁰ Liksom ”Gutten på stranden” blir ikkje fotografiet nemnt eksplisitt, og den konkrete referansen avheng av lesarens kjennskap til det. Ytringa til Mariams mor er interessant i eit minneteoretisk perspektiv, for ho gjer at romanen problematiserer fotografiet sin eigenskap til å feste seg i minnet, og innverknaden det kan ha på ei kollektiv erindring. Ytringa kan bli sett som ein ekfrase, men i staden for at ekfrasen hentar fram noko for sin mottakar for å hugse, blir fotografiet eit døme på korleis dominansen av eitt minne kan gjere at ein gløymer andre. I romanens tilfelle er det gløymselel av Syria før borgarkrigen braut ut.

På slutten av romanen finn vi også at minne skapar eit berøringspunkt mellom det syriske fluktnarrativet og lesaren av romanen, gjennom ein intertekstuell referanse.⁶¹ Etter at Luka har døydd, sit Mariam åleine på eit hotellrom. Gjennom natta høyrer ho på songen ”Some die young”, ein song av den svenskiranske artisten Laleh Pourkarim.⁶² I ein norsk kontekst får referansen til songen ein spesifikk verknad. ”Some die young” er del av det som har blitt kalla for ”22. juli”-songar, det vil seie musikk som vart framført under minnekonserten året etter terroråttaket i Oslo og på Utøya den 22. juli 2011.⁶³ Den dagen vart til saman 77 menneske drepne og fleire hundre skadde,

då ein norsk høgreekstremist og terrorist utførte eit bombeåtak på regjeringskvartalet i Oslo og ein skytemassakre på Utøya, ei øy like utanfor Oslo. Dei fleste som vart drepne og skadde den dagen, var ungdommar. Året etter terroråtakinget vart det organisert ein minnekonsert framføre Oslo rådhus. Den vart direkteendt på den norske statskanalen NRK og nådde slik ut til heile landet.⁶⁴ "Some die young" kan bli tolka med bodskapen om å miste dei ein er glad i, men ikkje å miste håpet.⁶⁵ I tillegg tilbyr første verselinje endå ein bodskap om at minnet om dei døde skal leve vidare gjennom dei som overlevde, ved at historia deira skal bli fortalt av dei som står igjen: "I will tell your story if you die".⁶⁶

Den intertekstuelle referansen til "Some die young" og songens posisjon som ein "22. juli-song" koplar den syriske flukterfaringa i romanen til minna om 22. juli. Denne koplinga kan vi sjå i lys av Rothbergs forståing av minne som multidireksjonell ved at koplinga går på tvers av og koplar saman to ulike spatiale og kulturelle stadar.⁶⁷ Erindringa av 22. juli som blir aktivert gjennom referansen i romanen, opnar for å sjå likskapar mellom dei.⁶⁸ Samstundes treng ikkje koplinga å bli sett som at ho skapar ei samanlikning, i den forstand at Mariam, den syriske flyktningen og minnet frå 22. juli, blir samanstillt. Rothberg peikar på dette når han skriv: "Too often comparison is understood as equation [...]".⁶⁹ Skiljet mellom å samanlikne og samanstillte er for Rothberg eit poeng om at minne og erindring ikkje nødvendigvis må gå inn under ein maktkamp. Minnets kvalitet til å gå på tvers og danne koplingar, gjer at ein kan forstå minne og erindring som produktivt i staden for at dei står i ein negerande maktkamp med kvarandre, der erindringa av eitt minne må utslette det andre. Koplinga dannar heller eit felles berøringspunkt mellom dei to, her gjennom songens trøystande funksjon og bodskap. Berøringspunktet mellom dei to gjer at forteljninga om den syriske flyktningen kan bli sett i lys av 22. juli og dei tilhøyrande minna til hendinga. Samstundes kan referansen sin innverknad på lesaren bli forstått andre vegen, der narrativet i romanen kastar eit nytt lys over minna frå 22. juli. Frå eit multidireksjonelt perspektiv utvidar referansen minnet av 22. juli, ved at det går frå å vere nasjonalt forankra minne til å bli kopla opp imot ei universell erfaring. Ein kan altså sjå ein gjensidig påverknad av korleis ein forstår dei to hendingane, der ei syrisk flyktningserfaring og 22. juli går inn i ein dialogisk interaksjon med kvarandre, der dei begge blir rekonstruert og forma i lys av kvarandre gjennom songens nærvær i romanen.⁷⁰

Minne henta fram frå glømselen: "MariAmira"

I likskap med Sortland sin roman går minnearbeidet i teaterførestillinga "MariAmira" på tvers av ulike tider og stadar. Men i staden for å samanlikne to erfaringar, kjem minnearbeidet i "MariAmira" til uttrykk ved at narrativet om ein syrisk båtflyktning skapar ei plattform for å hente fram og artikulere eit ukjend minne frå norsk okkupasjonshistorie under andre verdskrig. "MariAmira" er skriva av Siri Broch Johansen, saman med dramaelevar frå Kongsbakken vidaregåande skule i Tromsø, som del av programmet "Den unge scenen" (DUS), skuleåret 2016–2017.⁷¹ DUS og teaterstykket rettar seg mot eit publikum mellom 13–19 år. "MariAmira" vart først sett opp som ein del av ei skuleførestilling, "Mitt hjem – Mu Ruoktu" som markerte 100-årsjubileet til samanes første landsmøte, *Tråante 2017*.⁷² I samansettinga av norsk og samisk, tematiserer skuleførestillinga ei samanstilling mellom dei to språka og kulturane.

Møtet mellom ulike språk og kulturar er også noko som ligg nedfelt i tittelen til førestillinga, "MariAmira". Stykket handlar om den syriske flyktningen Amira og møtet hennar med den eldre kvinna Maria. Amira flykta frå Damaskus i Syria via Middelhavet og kom til slutt til Hammervåg, ein fiktiv stad "sykt langt nord" i Noreg.⁷³ På vegen over Middelhavet mista Amira veslebroren sin.⁷⁴ Amira får høyre om bestemora til ein av klassekameratane sine. Maria mista også veslebroren sin under andre verdskrig.⁷⁵ Som tittelen antydgar blir forteljningane til Amira og Maria om krig og flukt, fletta saman. Teaterstykket rører seg mellom notid og fortid, med ein episodisk dramaturgi, der publikum får innsyn i enkelthendingar som fortel om krigs- og fluktopplevingane til Amira og Maria. Det er også scener der notid og fortid blir synt fram samtidig. Dei to tidene som er i spel, 2015 og 1945, kjem også til uttrykk gjennom bruken av eit kor, som i det antikke teateret. I stykket har koret ulike funksjonar: dei gir publikum informasjon om dei to tidene, dei uttrykker ulike meiningar om flyktningar anno 2015 og 1945, og dei er flyktningar sjølve frå dei ulike tidene.

Forteljninga til Maria høyrer til ein gløymd del av norsk okkupasjonshistorie frå andre verdskrig.⁷⁶ I boka *De kom til oss* (2016) skriv historikar Inger Selven Watts: "Det er blitt hevdet at landet [Norge] opplevde en såkalt mild okkupasjon under andre verdenskrig, men det gjaldt ikke Finnmark og Nord-Troms. Her fikk innbyggerne kjenne krigen på kroppen".⁷⁷ Finnmark var den staden der krigshandlingane i Noreg var som verst.⁷⁸ I siste halvdel av 1944 gav Adolf Hitler ordre om å tvangsevakuere befolkninga i Finnmark og Nord-Troms sørover.⁷⁹ Tvangsevakueringa var del av den tyske "brent jords taktikk", der ingenting – verken hus, mat eller infrastruktur – skulle stå igjen. Det einaste befolkninga stod att med, var det dei kunne bere i hendene eller hadde greidd å gøyme for nazistane.⁸⁰ Fleire tusen menneske vart tvangsevakuerte i dei to skipa som i seinare tid vart kalla for "dødskipa", "Carl Arp" og "Adolf Binder".⁸¹ Menneska som vart evakuerte med "Carl Arp", vart stua ned i lasterommet, saman med ammunisjon og våpen.⁸² Dei sanitære forholda var redselsfulle, og sjukdommar som tyfus og difteri spreidde seg blant dei tvangsevakuerte flyktningane ombord.⁸³ Erfaringa av å vere på "Carl Arp" blir dramatisert i teaterstykket gjennom Maria, og publikum får høyre om frykta og usikkerheita menneska om bord opplevde, og om dei sanitære forholda som gjorde så mange sjuke.⁸⁴

Andre verdskrig utgjer ein sentral og dominerande del av den europeiske og norske fortida. Samstundes er det eit narrativ med mange gløymde hendingar. Minnearbeidet som skjer i "MariAmira" kan bli sett ut frå eit multidireksjonelt perspektiv, ved at samanflettinga av dei to forteljningane syner korleis minne er dynamisk og i konstant forhandling med si samtid.⁸⁵ Forteljninga om Amira dannar plattform for å artikulere eit lokalt minne som høyrer til Nord-Noreg, eit minne som ikkje har vore del av det norske okkupasjonsnarrativet.⁸⁶ Plattformen som oppstår gjennom narrativet til Amira, er interessant fordi ho, ved å syne likskapar mellom den syriske krigserfaringa og den norske, synleggjer at det å bli tvinga bort frå heimen sin også er del av den norske fortida. Som Maria sjølv seier i stykket: "Jeg var en flyktning. Det er lenge siden nå".⁸⁷ Ein kan altså seie at samanflettinga av dei to forteljningane syner fram ein gløymd del av den norske okkupasjonstida, der nordmenn også vart tvinga til å forlate heimen sin, likt ein syrisk flyktning som må dra over Middelhavet. Den nordnorske krigserfaringa blir slik også kopl opp til eit større globalt perspektiv, gjennom samanflettinga av Amira og Maria sine flyktningerfaringar.

Minnearbeid i fire barnekulturelle verk

I denne artikkelen har eg undersøkt fire barnekulturelle verk med utspring i den europeiske flyktningkrisa i 2015, som på ulike måtar aktiverer minne i sine forteljingar. Utgangspunktet for artikkelen var at verka kan bli sett som å bidra til å gjere faktiske hendingar og narrativ frå flyktningkrisa til kollektive, kulturelle minne, og at dei er del av ei felles eksponering av hendinga for barn og unge som går på tvers av barnekulturelle uttrykk. Ein del av eksponeringa ligg i *kva* dei har valt å fortelje om. Det syriske fluktnarrativet og Middelhavet og lastebilen som fatale stadar i forsøk på å krysse landegrensar, er gjennomgåande element. Slik sett, sirkulerer og repeterer verka ein allereie kollektiv kunnskap ved at dei står i ein tett relasjon til nyheitsmedia si dekning av flyktningkrisa. Fokuset i artikkelen har retta seg mot spørsmåla om *korleis* desse kjem til uttrykk, og *kva* forståingar av denne hendinga som blir forma i dei fire barnekulturelle verka si mediering.

På tvers av dei barnekulturelle verka ser ein eit minnearbeid som utvidar dei faktiske hendingane og narrativa dei behandlar, ved å danne koplingar som går på tvers av tid og stad. Desse koplingane synleggjer ein interkulturell dynamikk⁸⁸ mellom hendingar som tilsynelatande ikkje heng saman. Gjennom medieringa oppstår det i verka ein gjensidig påverknad både av flyktningkrisa som hending og dei minna som blir henta fram. Dette er tydelegast i dei to teaterførestillingane og romanen. I "Myke øyne" og "MariAmira" dannar det seg koplingar mellom flyktningkrisa og andre hendingar gjennom ulike former for referansar og samanflettingar av ulike narrativ, men med ulike utfall. Den intertekstuelle referansen i *Hver morgen dyppet min søster brystene i isvann for å bli pen* til songen "Some die young" koplar ei syrisk flukterfaring til 22. juli-terroren. Teaterførestillinga "MariAmira" koplar flyktningkrisa til andre verdskrig. Romanens intertekstuelle referanse opnar for å sjå likskapar mellom den syriske flyktningen Mariam si tapserfaring og den som høyrer til 22. juli. Motsett gjer koplinga at minnet frå 22. juli går frå å vere nasjonalt forankra til å vere eit minne med universelle forgreiningar. I "MariAmira" finn vi ein likeins gjensidig påverknad mellom flyktningkrisa og tidlegare hendingar, gjennom samanflettinga av forteljinga til den syriske flyktningen Amira og den nordnorske flyktningarfaringa til Maria. I "MariAmira" skapar flyktningkrisa ei plattform for å artikulere eit underkommunisert minne i den norske nasjonale okkupasjonshistoria, som rommar flukterfaringar. Samstundes som minnet frå andre verdskrig blir henta fram, påverkar desse to kvarandre, der flukterfaringane kan bli sett i ei diakron linje, på tvers av ulike kulturar. I "Myke øyne" skil samanstillinga seg frå verka ovanfor ved at koplingane dannar ein tydeleg politisk kritikk av Europa. Referansane til det som har blitt rekna som Europas storheitstider, blir saman med hendinga om dei 71 menneska vart kvelt til døde i ein lastebil, ein måte å utfordre førestillingane av Europa som ei kulturell stormakt. Samankoplinga mellom dei to gjer at "Myke øyne" artikulerer at den singulære hendinga står i ei rekkje av andre og tidlegare hendingar i Europas historie.

Minnearbeidet i "Gutten på stranda" handlar om å utvide den einskilde hendinga til å røre ved ein kollektiv dimensjon, der Alan Kurdis død kan bli forstått som eit symbol på ein fatal skjebne, delt av fleire menneske. Songen har til felles med romanen til Sortland at dei begge medierer hendingar frå flyktningkrisa gjennom ekfrasen, men med ulikt utkomme. I "Gutten på stranda" er ekfrasen del av songens bearbeiding av ei kollektiv sorg og skuldjensle. Ekfrasen er også del av songens minnearbeid ved at den repeterer hendinga og slik opnar for at kvar gong songen blir spelt eller lytta til, kan minnet om Alan Kurdi bli henta fram og hugsa. I Sortlands roman får

ekfrasen ein annan funksjon, ved at i staden for å tematisere og aktivere ei erindring, problematiserer han korleis dominansen av eitt minne kan føre andre i gløymse. Slik synleggjer romanen at minne er del av ein seleksjon, der enkelte hendingar blir lettare hugsa enn andre. Eit fellestrekk ved ekfrasane i songen og romanen er at dei begge rettar merksemd mot fotografiets påverknadskraft på den kollektive hukommelsen.

I dei ulike medieringane av flyktningkrisa i dei barnekulturelle verka syner minne seg som dynamisk og multidireksjonelt. Minnearbeidet i verka bidreg til å etablere og forme flyktningkrisa som eit kollektivt og kulturelt minne, ved å synleggjere samanhengar mellom den samtidige krisa og andre hendingar. I tillegg dannar koplingane nye måtar å forstå dei fortidige hendingane ho blir samanlikna med. Nærvarer av minne i dei barnekulturelle verka formar ei forståing av at den samtidige hendinga ikkje er kulturelt eller geografisk avgrensa, eller er ei enkeltstående hending. I staden for, opnar dei for å sjå flyktningkrisa som ei hending med temporale og kulturelle forgreiningar og i ein universell samanheng. Gjennom dei barnekulturelle verka sitt minnearbeid, ligg det slik eit potensial til at denne krisa blir del av ein kollektiv kulturell hukommelse av flukt som blir hugsa, henta fram igjen og omforma når det oppstår nye kriser ein forsøker å danne meining av.

Noter

- 1 Kate Pendry, "Myke Øyne" (2016), 2, <https://static1.squarespace.com/static/601bd5e2df5fae73129ebd52/t/603bc188d5e6525faf3a5481/1614528905835/2016+KATE+PENDRY+++SOFT+EYES+%3A+MYKE+%C3%98YNE++EN%2BNO.pdf>.
- 2 Lars Østby, "Fra asylsøker til flyktning – før og etter kriseåret 2015". *Samfunnsspeilet*, no. 4 (2016: 3–8), <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/fra-asylsoker-til-flyktning-for-og-etter-krisearet-2015>, 3.
- 3 Klaus Rothstein. *Den druknede dreng. Flyktningekrisen i litteratur og kunst*. (København: Forlaget Vandkunsten, 2020). Sjå også: Åsa Warnqvist, "Family First in Homes Away From Home: Depictions of Refugee Experiences and Flight from War in Picturebooks Published in Sweden 2014–2018", *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* vol 56 (2018: 4), 60–71, <https://doi.org/10.1353/bkb.2018.0067>. Warnqvist syner til innverknaden flyktningkrisa hadde på bildebøkene som kom ut i Sverige, i tidsrommet 2014–2018. Sjå også: Mia Österlund, "Havet som forbinder och skiljer åt", *Tidskrift För Litteraturvetenskap* vol 46 (2016: 3–4), 36, <https://doi.org/10.54797/tfl.v46i3-4.8767>.
- 4 Sjå Silje Neraas, "Havets Toposar", *ELLA – Utdanning litteratur, språk* vol 1 (2023: 2), <https://doi.org/10.58215/ella.25>, 6. I det følgjande kjem eg til å bruke termane barnekulturelle verk eller barnekulturelle uttrykk som ei samlenemning for desse verka, der barn blir definert som dei under 18 år.
- 5 Dominansen av enkelte flyktningnarrativ er noko som har blitt peikt på i norsk og internasjonal bildebokforskning. Sjå til dømes Neraas "Havets toposar", 6; Warnqvist, "Family First", 62; Jaana Pesonen, "Meidän Piti Lähteä and the Problematics of Voicing the Refugee Experience in a Wordless Picturebook", *Barnboken* vol 43 (2020), 1–18, <https://doi.org/10.14811/clr.v43i0.485>; Vassiliki Vassiloudi, "International and Local Relief Organizations and the Promotion of Children's and Young Adult Refugee Narratives", *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* vol 57 (2019: 2), 35–49, <https://doi.org/10.1353/bkb.2019.0016>.

- 6 Karl Fredrik Tangen, "Flyktningsteater som opium for folket", *Periskop*, 2018-11-29, <https://periskop.no/flyktingeteater-opium-folket/>; Judith Dybendal, "Bortskjemte nordmenn og lidende flyktninger", *Periskop*, 2017-05-26, <https://periskop.no/bortskjemte-nordmenn-og-lidende-flyktninger/>; Maren Ørstavik, "Problemet med politisk oppdragelseskunst", *Periskop*, 2018-01-29, <https://periskop.no/problemet-politisk-oppdragelseskunst/>.
- 7 Carsten Meiner og Kirsten Veel red., *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Vol. 3. Concepts for the Study of Culture, 2. (Berlin: De Gruyter, 2012).
- 8 Ann Rigney "Remembrance as Remaking: Memories of the Nation Revisited", *Nations and Nationalism* vol. 24 (2018:2), 1, <https://doi.org/10.1111/nana.12388>.
- 9 At kulturelle uttrykk kan delta i å etablere eit kulturelt minne, er noko Åse Marie Ommundsen også gjer i hennar artikkel "Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7". Åse Marie Ommundsen "Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7", *Barnelitterært forskningstidsskrift* vol 4 (2013), 1.
- 10 Jan Assmann, *Cultural Memory and Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 8.
- 11 Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique* vol 22 (1995:2), 125–129, <https://doi.org/10.2307/488538>.
- 12 Astrid Erll og Ann Rigney *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009), 1.
- 13 Erll og Rigney, *Mediation, Remediation*, 6.
- 14 Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 11.
- 15 Rothberg, *Multidirectional Memory*, 6. Her argumenterer Rothberg for korleis det globale minnet av Holocaust kan bli forstått som at det har gjort det mogleg å artikulere andre hendingar, som til dømes slaveri eller den algeriske fridomskrigen i 1954–64.
- 16 Rothberg, *Multidirectional*, 11.
- 17 Itamar Mann, *Humanity at Sea: Maritime Migration and the Foundations of International Law* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 1.
- 18 Tima Kurdi, *Gutten På Stranden: Historien Om Alan Kurdi*, omsett av Ragnhild Aasland Sekne (Drøbak: Quintano forlag, 2021), 180.
- 19 Jan Egeland, "Foreword: Beyond the Headlines", i *Moving Stories*, Aidan White red., 1, henta 2023-10-12, <https://weblog.iom.int/sites/g/files/tmzbd1231/files/Moving-Stories-International-Review-of-How-Media-Cover-Migration-1.pdf>.
- 20 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2003), 19.
- 21 Rothstein, *Den druknede dreng*, 175. Her skriv Rothstein at "Den smerte og anfægtelse, som fotografiet af den døde dreng afstedkom i den offentlige opinion, gjorde lille Aylan [sic] til et symbol på den humanitære tragedie".
- 22 Rothstein, *Den druknede dreng*, 175; Anna Karlskov Skyggebjerg, "Vidnesbyrdlitteraturens stille stemmer", *Barnboken* vol 43. (2020), 4, <https://doi.org/10.14811/clr.v43.527>.
- 23 Unni Langås og Karin Sanders red., *Litteratur Inter Artes: Nordisk Litteratur i Samspill Med Andre Kunstarter* (Kristiansand: Portal Forlag, 2016), 12.
- 24 Langås og Sanders, *Litteratur inter artes*, 12.
- 25 Langås og Sanders, *Litteratur inter artes*, 12.
- 26 Referansen til Alan Kurdi som "Gutten på stranda" kan også bli sett ved at same tittel er brukt på boka til Tima Kurdi (2021), tanta til Alan Kurdi, som fortel om bakgrunnen for familien og sjøve hendinga.
- 27 Rasmus Rohde, "Gutten på stranda", henta 2023-10-12, <https://rasmusogverdensbeste-band.no/sangtekster-banjo-pa-badet/>. Songteksten ligg tett på Rohdes trondheimsdialekt (frå Trondheim i Trøndelag).
- 28 "Skull ha" ligg tett på trondheimsdialekta. På normert skriftspråk er modalverba "skulle ha".

- 29 Jakob Lothe, Unni Solberg og Christian Refsum, *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007), 13. Innenfor lyrikken har apostrofen blitt brukt for å rette seg mot ein fråverande eller død person.
- 30 Pat Pattison, "Similarities and Differences between Song Lyrics and Poetry", i *The Poetics of American Song Lyrics*, Charlotte Pence red. (Jackson: University Press of Mississippi, 2011), 123, <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009>.
- 31 David Machin, *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* (Los Angeles: SAGE, 2010), 125. David Machin skriv at relasjonen mellom det sterke og det svake kan handle om å ta plass. Om vi ser Machin sitt poeng i samheng med endringa mellom vers og refreng i "Gutten på stranda", opnar det for å sjå at volumet er med på å endre kva som får fokus.
- 32 Machin, *Analysing Popular Music*, 121.
- 33 Rasmus og Verdens Beste Band, "Rasmus Og Verdens Beste Band - Gutten På Stranda", henta 2023-10-12, <https://www.youtube.com/watch?v=685TUKvT19c>.
- 34 Giulia Gabrielli "An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry", i *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*, Henry Keazor og Thorsten Wübbena red. (Bielefeld: transcript Verlag, 2010), 91.
- 35 Gjengitt med løyve av Monica Valsø.
- 36 Rohde, "Gutten på stranda".
- 37 Rohde, "Gutten på stranda".
- 38 Rigney, "Remembrance", 244.
- 39 Sjå til dømes Eivind Nicolai Lauritsen, "71 Flyktninger Funnet Døde i Lastebil i Østerrike", *Aftenposten*, 2015-08-28, <https://www.aftenposten.no/verden/i/ma5E/71-flyktninger-funnet-doede-i-lastebil-i-osterrike>.
- 40 Den Kulturelle Skolesekken (DKS) er ei nasjonal ordning, som skal sørge for at elevar i norsk skule skal få oppleve profesjonelle kunst- og kulturuttrykk. "Om DKS", henta 2023-10-12, <https://www.denkulturelleskolesekken.no/forside/om-dks/>. "Myke øyne" har også, blant anna, vore del av teaterfestivalen, SAND-festivalen, som hadde temaet "På flukt" i 2017. Sjå Nina Helene Jakobia Skogli, "Flyktningkrisen, politisk fatigue og de Myke øynene" i *Kunst og konflikt. Teater, visuell kunst og musikk i kontekst*, Siemke Bönish og Randi Margrete Eidsaa red. (Oslo: Universitetsforlaget, 2019), 51–68.
- 41 Kloden Teater AS, "Myke øyne - Artilleriet Produksjoner - Kloden," Kloden, henta 2023-06-26, <https://www.kloden.no/arkiv/myke-oyne-artilleriet-produksjoner/>.
- 42 Pendry, "Myke øyne", 2. Kursivering i original.
- 43 Bruken av det Strauss den yngre står ikkje i manus, men er del av dokumentasjonsvideoen. Artilleriet Produksjoner, "MYKE ØYNE", 2023-07-12, <https://vimeo.com/185123678>.
- 44 Pendry, "Myke øyne", 2.
- 45 Anne Bogart og Tina Landau, *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, (New York: Theatre Communications Group, 2005), 31. Teaterteknikken er også noko Skogli peikar på i hennar analyse.
- 46 Kloden Teater AS, "Myke øyne".
- 47 Pendry, "Myke øyne", 2. Skiljeteiknet / markerer linjeskift i manuset.
- 48 Pendry, "Myke øyne", 3.
- 49 Skogli, "Flyktningkrisen", 65.
- 50 Skogli, "Flyktningkrisen", 65.
- 51 Pendry, "Myke øyne", 9.
- 52 Rothberg, *Multidirectional Memory*, 5.
- 53 Pendry, "Myke øyne", 15.
- 54 Bjørn Sortland, *Hver Morgen Dyppet Min Søster Brystene i Isvann for å Bli Pen: Roman* (Bergen: Piggsvin, 2017), 84.
- 55 Sortland, *Hver morgen*, Førordet.

- 56 Cecilie Hellestveit, *Syria: En stor krig i en liten verden*, (Oslo: PAX, 2018), 33. Homs var staden for dei første valdelege demonstrasjonane i Syria i 2011.
- 57 Sortland, *Hver morgen*, 122.
- 58 Missing Migrants "Mediterranean | Missing Migrants Project", henta 2023-10-12, <https://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean>.
- 59 Sortland, *Hver morgen*, 50.
- 60 Rothstein, *Den druknede dreng*, 174.
- 61 Her støttar eg meg på Gérard Genette si forståing av intertekstualitet, som forstår omgrepet som to eller fleire tekstar blir kopla saman gjennom referansen, og som dannar ein sameksistens mellom dei. Genette poengterer også at ein intertekstuell referanse er noko som lesaren må aktivere, og er den som etablerer sameksistensen. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, (Lincoln: the University of Nebraska Press, 1997), 1–2.
- 62 Sortland, *Hver morgen*, 181.
- 63 Ommundsen, "Nasjonal Traumbearbeiding", 5.
- 64 Ommundsen, "Nasjonal Traumbearbeiding", 4.
- 65 Ommundsen, "Nasjonal Traumbearbeiding", 6.
- 66 Laleh Pourkarim, "Some Die Young", 2017-06-12, <https://www.youtube.com/watch?v=vvFpluKXafU>.
- 67 Jamfør Rothberg, *Multidirectional Memory*, 11.
- 68 Til dømes, starta den syriske borgarkrigen i 2011, same år som terroråtaket.
- 69 Rothberg, *Multidirectional*, 18.
- 70 Jamfør Rothberg, *Multidirectional Memory*, 5.
- 71 DUS er eit program som jobbar med å utvikle nye scenetekstar for ungdom. I tillegg blir det arrangert DUS-festivalar i ulike regionar av Noreg. *Dus, Den Unge Scenen*, <https://dus.as/om-oss>.
- 72 Jenny Ovlien Frisholm og Tom Benjaminsen, "Flukten fra Nord-Norge", *itromso.no*, 2017-02-10, <https://www.itromso.no/kultur/i/Ew6nj2/flukten-fra-nord-norge>.
- 73 Siri Broch Johansen, "MariAmira", i *DUS – Den Unge Scenen 7* (Oslo: Transit, 2018), 56.
- 74 Johansen, "MariAmira", 111.
- 75 Johansen, "MariAmira", 110.
- 76 Inger Selven Watts, *De kom til oss: Tvangsevakueringen av Finnmark og Nord-Troms* (Oslo: PAX Forlag, 2016), 16.
- 77 Watts, *De kom til oss*, 13. Mi klammeform.
- 78 Watts, *De kom til oss*, 16.
- 79 Watts, *De kom til oss*, 21.
- 80 Watts, *De kom til oss*, 55.
- 81 Watts, *De kom til oss*, 81.
- 82 Watts, *De kom til oss*, 82.
- 83 Watts brukar også termen "flyktning", grunngjeve ved at dei som er tvangsfordrevne blir ofte kalla for flyktning. Watts, *De kom til oss*, 17.
- 84 Johansen, "MariAmira", 78–80.
- 85 Jamfør Rothberg, *Multidirectional Memory*, 6.
- 86 Jamfør Rothberg, *Multidirectional Memory*, 3.
- 87 Johansen, "MariAmira", 100.
- 88 Rothberg, *Multidirectional Memory*, 3.