

# Bestemor Golde forteller: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn»

*Fremstillingen av mellommenneskelige verdier i  
tre fortellinger av Eva Scheer*

Katrine Fossum Evju



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet  
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultetet  
UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2023



# **Bestemor Golde forteller: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn»**

Fremstillingen av mellommenneskelige verdier i  
tre fortellinger av Eva Scheer



*Bestemor Golde*

*Portrett fra Tre er fedrene, fire mødrene (Scheer 1981, [8]).*

© Katrine Fossum Evju

Juni 2023

Bestemor Golde forteller: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn». Fremstillingen av mellommenneskelige verdier i tre fortellinger av Eva Scheer.

Katrine Fossum Evju

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

I denne masteroppgaven undersøker jeg fremstillingen av mellommenneskelige verdier i Eva Scheers forfatterskap. Jeg har gjort et utvalg av fortellinger som jeg mener viser nyansene i forfatterskapet. De representerer ulike deler av Scheers litterære prosjekt: å bevare den muntlige fortellertradisjonen og å formidle historisk kunnskap om holocaust. Ved å analysere novellen «Det var ikke noe nytt» (1948) og fortellingene «Prolog» og «Paven og jøden» fra *Posene på gjerdestolpen* (1977), belyser jeg fremstillingen av karakterenes livssituasjoner og på hvilken måte disse fremstillingene inviterer til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier. Analysene støtter seg til Martha Nussbaums filosofiske forsvar av hvordan litteraturen kan bidra til moralsk oppdragelse. Ifølge Nussbaum har litteraturen en evne til å fremstille menneskers livssituasjoner. Jeg finner at «Det var ikke noe nytt» spiller på tragiske virkemidler, der fremstillingen av hovedkarakteren Walters utfordrende livssituasjon vekker medlidenhet for de lidelsene jødene ble utsatt for under holocaust. På den måten åpner fortellingen for refleksjon rundt de konsekvensene det får når mellommenneskelige verdier blir forsømt. I *Posene på gjerdestolpen* inngår «Prolog» og «Paven og jøden» i en fortellertradisjon som formidler et ideal for menneskelig samhandling. I «Prolog» skildrer Scheer livet til sin egen bestemor Golde Scheer, og fortellingen inviterer leseren til å identifisere seg med bestemors livssituasjon og tragiske skjebne. «Paven og jøden» er derimot en komisk fortelling som skaper en distansert tilnærming til jødernes utfordrende livssituasjon. Til tross for en distansert tilnærming, finner jeg at fremstillingen stimulerer til kritisk tenkning rundt mellommenneskelige forhold. Fremstillingen skaper en balanse mellom distanse og nærhet der leseren kan le av karakterenes feil, samtidig som den inviterer til ettertanke. Ved å anvende tragiske og komiske virkemidler, inviterer Scheers tekster leseren til å reflektere over og få innsikt i mellommenneskelige erfaringer og forhold.



## Forord

Å begi seg ut på et masterprosjekt har vært givende og til tider krevende, og det er mange jeg ønsker å takke for å ha vært til både hjelp og inspirasjon. Først og fremst vil jeg takke veilederen min Ståle Dingstad. Din kunnskap og veiledning har vært uvurderlig. Fremfor alt setter jeg veldig pris på din oppmuntring til å holde fast ved den retningen jeg selv ønsket å ta prosjektet.

En stor takk går også til UiO-prosjektet Collecting Norden som denne oppgaven er tilknyttet gjennom et tildelt masterstipend. Stipendet muliggjorde en reise til Vilnius hvor jeg blant annet fikk muligheten til å møte Milda Jakulyté-Vasil og Milda Jukniūtė, som jeg begge ønsker å takke for svært interessante og opplysende samtaler om shtetlkulturen og jødisk liv i Litauen. I tillegg vil jeg takke deltakerne ved Collecting Norden for givende og lærerike tilbakemeldinger på oppgaven. Jeg vil takke HL-senteret som var svært hjelpelige i den tidlige fasen av prosjektet og lot meg utforske arkivmaterialet tilknyttet Scheer. Takk til Thorstein Norheim for svært hjelpelige tilbakemeldinger på oppgaven. Jeg ønsker også å takke Madelen Brovold for inspirerende forelesninger og samtaler, og takk for å at du introduserte meg for Eva Scheer.

Tusen takk til mamma og pappa som alltid er der for meg, blant annet i form av avkobling og en urokkelig omsorg. Og takk til mine kjære besteforeldre som alltid har fortalt historier, noe som har formet mine interesser for litteratur og historie. Takk til bestefar som stadig sender avisutklipp av artikler om masterskriving. Jeg vil også takke mine samboere i vårt lille kollektiv for støtte og tålmodighet. I tillegg føler jeg meg veldig heldig som har fått muligheten til å tilbringe pauser og skrivestunder med den fantastiske gjengen på masterlesesalen til ILN. Takket være dere har arbeidsdagen også vært fylt med latter, hygge og støtte. Mine gode kollegaer på Karrieresenteret fortjener også en stor takk for å skape en sosial og lærerik arbeidsplass som har vært et viktig avbrekk fra oppgaven. En spesiell takk går også til min gode venn Guro som får meg ut av lesesalen og på trening. Stor takk til Ingeborg og Vilde for korrekturlesing i slutfasen. Sist, men ikke minst vil jeg rette en stor takk til Magnus som alltid forteller meg hvor stolt du er av meg og minner meg på hva jeg kan få til når jeg ikke ser det selv.





## Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Eva Scheer (1915–1999) .....	1
1.2	Mellommenneskelige verdier .....	3
1.3	Resepsjon.....	5
2	Teoretiske innfallsvinkler.....	8
2.1	En nyansert fortellerkunst.....	8
2.2	Litteratur og moral.....	11
2.3	Det tragiske og det komiske .....	13
2.4	Videre fremgangsmåte.....	17
3	«Det var ikke noe nytt» (1948) .....	19
3.1	Presentasjon av «Det var ikke noe nytt» .....	19
3.2	Analyse av «Det var ikke noe nytt».....	20
3.2.1	Fremstillingen av tre ulike livssituasjoner .....	20
3.2.2	En tragisk kritikk.....	26
4	<i>Posene på gjerdestolpen</i> (1977).....	31
4.1	Analyse av «Prolog».....	31
4.1.1	Presentasjon av «Prolog» .....	31
4.1.2	Fremstillingen av bestemor .....	31
4.1.3	En prolog til ettertanke .....	36
4.2	Analyse av «Paven og jøden».....	38
4.2.1	Presentasjon av «Paven og jøden» .....	38
4.2.2	Fremstillingen av karakterenes livssituasjon.....	39
4.2.3	Humor med alvor?.....	44
5	Avslutning .....	48
	Litteraturliste .....	51
	Vedlegg .....	57



# 1 Innledning

## 1.1 Eva Scheer (1915–1999)

Høsten 2020 tok jeg et emne om holocaust i norsk litteratur. I den anledning leste vi romanen *Vi bygger i sand* (1948a) av forfatteren Eva Scheer.<sup>1</sup> Personlig likte jeg romanen svært godt, og den ga givende ny innsikt i jødisk liv og kultur i Litauen, og i Norge før og under andre verdenskrig. Jeg hadde aldri hørt om forfatteren før denne lesningen, og jeg ble overrasket over at det tidligere er viet lite plass til Scheers forfatterskap i norsk litteraturforskning (Brovold 2020, 192).<sup>2</sup> Mine undersøkelser tyder på at Scheer var en engasjert og anerkjent aktør i norsk kulturliv i sin egen samtid. Scheer hadde et mangfoldig arbeidsliv som forfatter, foredragsholder, oversetter, journalist og radiokåsør (Levin 2016, 9). Ved å studere Scheers liv, får man innblikk i en urokkelig dedikasjon og et stort engasjement for egne prosjekter. Blant annet var Scheer kjent som litteraturanmelder i *Arbeiderbladet* gjennom mange år og som kåsør i *Nitimen* (Jonger 1977, 18; Levin 2016, 9). I sin mangfoldige virksomhet var Scheer også med på å stifte Norsk oversetterforening i 1948, hvor hun etter hvert også ble æresmedlem. I tillegg hadde hun flere sentrale verv i Den norske Forfatterforening (Jonger 1999, 52). Fra 1982 fikk Scheer også utdelt Kultur- og vitenskapsdepartementets stipend for eldre fortjente kunstnere (Berthelsen 1987, 370). Stipendet «tildeles yrkesaktive kunstnere [...] som gjennom mange års virksomhet har ytt en kvalitetsmessig verdifull innsats» (Kulturdirektoratet [uten år]). Her eksisterer det et verdsatt forfatterskap som er mindre behandlet, og jeg ønsker derfor å bruke masteroppgaven som et bidrag til å undersøke Scheers forfatterskap nærmere.

Eva Scheer var en samler av historier. Med historiene «skildrer Scheer livet, og forsøker å gi leserne et innblikk i den tapte shtetlkulturen i Øst-Europa og dagliglivet der, og livet til jødiske migranter i Norge i første halvdel av 1900-tallet» (Brovold 2020, 190–191).<sup>3</sup> I

---

<sup>1</sup> I 1948 debuterte Scheer som romanforfatter med kollektivromanen *Vi bygger i sand*. Romanen skildrer livet til en jødisk familie på Grünerløkka i Oslo, og fortellingen er en parallell til Scheers egen familiehistorie.

<sup>2</sup> I tillegg til Madelen Brovolds (2020) avhandlingskapittel «Norsk-jødisk fortellerkunst. En lesning av Eva Scheers *Vi bygger i sand* (1948) med vekt på identitet og kulturmøter» som kilde, bygger ytterligere informasjon om Scheers forfatterskap og resepsjon på egne søk i bøker, tidsskrifter og aviser i Nasjonalbibliotekets Bokhylla.

<sup>3</sup> Jamfør Madelen Brovold (2020) om shtetlkulturen: «Jødene fikk kun bo på bestemte steder i tsarriket, og disse relativt små byene ble kalt *shtetler*. I shtetlene vokste en særegen østjødisk livsform frem, som kjennetegnet østeuropeisk jødisk kultur fra 1500-tallet og frem til andre verdenskrig. Den utslettet den gamle shtetlkulturen (jamfør Zborowski og Freeze 2007, 524)» (Brovold 2020, 192).

forordet til *Tre er fedrene, fire mødrene* (1981) forteller Scheer om holocaust som en sentral motivasjon for hennes litterære prosjekt (Brovold 2020, 193):

Det gikk mange år før det begynte å gå opp for meg at det ikke bare var mennesker som ble myrdet i Hitlers helvetesleirer, men at også en gammel rik kultur var i ferd med å dø. Og nå fikk jeg et klart mål. Jeg ville være med på å forsøke å redde noen av restene av den jiddishe øst-europeiske kulturen. Hvis jeg kunne medvirke til at det minste lille korn, en halvglemte smule av en gammel kultur ble reddet, så hadde jeg ikke kastet bort livet (Scheer 1981, 12).

Scheers prosjekt skriver seg inn i en fortellertradisjon der fortellinger har funksjon som en påminnelse om det som var. I artikkelen «Og du skal fortelle dine barn ...» (2008) redegjør Mona Levin for den jødiske fortellertradisjonen. Levin poengterer at «[j]ødisk fortellertradisjon og holdning til det å minnes er den viktigste impulsen i jødisk drama og litteratur» (Levin 2008, 494). Å minnes i Eva Scheers forfatterskap innebærer å minnes det tapte og selve tapet.

Å minnes det tapte innebærer blant annet å videreformidle Scheers egen bestemor Golde Scheers fortellinger og dermed bevare den muntlige fortellertradisjonen: «Fortellertradisjonen med muntlige overleveringer er gammel hos jødene. Vi kjenner budene fra annen mosebok. I trettende kapittel 8. vers står det: - 'gå hjem til din sønn og fortell'» (Scheer 1981, 11–12). En muntlig fortellertradisjon kan vi lese om i *Vi bygger i sand*, som «[...] i stor grad [bygger] på Eva Scheers kunnskap om og tolkning av Golde Scheers historie» (Brovold 2020, 198–199). Fortellinger fremstår som et viktig avbrekk fra en strevsom hverdag i shtetlen. I kapittelet «Slektens Arv» bryter en epidemi ut på sensommeren, og familien gjemmer seg bort i Goldes far Froym sine fortellinger (Scheer 1948a, 57–62). I tradisjonen tro ble også Golde en historieforteller, en tradisjon som hun også brakte med seg til Norge og videreformidlet til sine barn og barnebarn (Scheer 1977, 12). Golde er viet en sentral plass i forfatterskapet, både som historieforteller og som en sentral romankarakter. Prosjektet resulterte i en rekke utgivelser. *Posene på gjerdestolpen* (1977) og *Papirbroen: jødisk drøm og virkelighet* (1979) består av nedskrevne fortellinger fortalt av bestemor Golde. Trilogien *Tre er fedrene, fire mødrene* (1981), *En smak av vintreets frukt* (1982) og *Hundene gjør ved vanningsstedet* (1983) skildrer livet i en fiktiv østeuropeisk shtetl.<sup>4</sup> I 2015 ble også en

---

<sup>4</sup> Utgivelsene ga Scheer suksess i Øst-Tyskland, og i 1987 utkom trilogien samlet i et bind. Samlingen fikk tittelen *Bei uns im Stetl. Geschichten aus ostjüdischer Vergangenheit* og ble utgitt i 10 000 eksemplarer. Kort tid etter utgivelsen vedtok forlaget Verlagsanstalt Berlin å trykke boken i minst 45 000 eksemplarer til (Dybvig 1988, 17). Etter Scheers død ble også en ny utgave av *Vi bygger i sand* utgitt i 2016. Den resterende delen av forfatterskapet ble kun utgitt i én utgave (Brovold 2020, 191).

samling av fortellingene utgitt under tittelen *Jødiske fortellinger. Fra shtetl til Grünerløkka* (2015).

Selve tapet av familien som konsekvens av holocaust har også fått en plass i forfatterskapet. «For henne [Scheer] ble det maktpåliggende å dokumentere *både* eventyrene og den sanne historien om familiens forferdelige skjebne. Selv sa hun at hun forsøkte å skrive av seg alt det vonde, og samtidig skrive familiens skjebne inn i norsk historie. Ellers ville selv minnene gå tapt» (Levin 2016, 11, min uthevelse). Familiens liv og skjebne ble dokumentert i Scheers debutroman *Vi bygger i sand*. Romanen skildrer familienes migrasjon fra Litauen til Norge, og livet i Norge frem til deportasjonen med transportskipet Donau i 1942. Gjennom egne undersøkelser i Nasjonalbibliotekets Bokhylla oppdaget jeg at Scheer samme året hadde på trykk en novelle i *Magasinet*.<sup>5</sup> Novellen bærer tittelen «Det var ikke noe nytt» (1948b), og den gir eksplisitte skildringer av de grusomheter som jødene ble utsatt for under holocaust: «Hitlers ‘endelige løsning av jødespørsmålet’, massebordene i gasskamrene» (Scheer 1979, 14).<sup>6</sup>

## 1.2 Mellommenneskelige verdier

Med hensyn til oppgavens omfang vil jeg ta utgangspunkt i en begrenset del av Scheers forfatterskap. Jeg har valgt å analysere to fortellinger fra *Posene på gjerdestolpen* (1977): «Prolog» og «Paven og jøden». Tekstutvalget viser nyansene i forfatterskapet og er representative for Scheers litterære prosjekt om å formidle en historie og en kultur som er på vei til å forsvinne. Ved å skildre karakterenes livssituasjoner, formidler tekstene et budskap tilknyttet mellommenneskelige verdier. I sitt innledende essay til *Jødiske skrifter* (2002) skriver religionshistoriker Bente Groth at stabilt i jødedommen står læren om å «følge den rette veien» som vil si «å leve i samsvar med den *Læren* som i henhold til tradisjonene ble gitt av Gud og Moses. Den omfatter både forholdet mellom mennesket og gud og mellommenneskelige forhold» (Groth 2002, XXII). Om mellommenneskelige forhold påpeker Elizabeth Petuchowski i forordet til *Rabbinsk visdom: perler fra jødisk fortellertradisjon* (2003) at «[f]lere av fortellingene handler om god takt og tone. Det dreier seg blant annet om

---

<sup>5</sup> Jeg anvender «*Magasinet*» som samlebetegnelse for *Arbeidermagasinet* og senere *Magasinet For Alle*. Arbeidermagasinet skiftet navn flere ganger: «Bladet ble fra starten av – 1927 – drevet fram av kommunister, men ble etter noen år mer dreid i sosialdemokratisk retning under Oddvar Larsen og Nils Johan Rud. Det fikk etter hvert etterhenget ‘for alle’, og ordet ‘arbeider’ forsvant fra logoen, til Magasinet for alle» (Tønnessen 2021, «Forord»). Men på folkemunne var navnet *Magasinet* (Pedersen 2016, 7).

<sup>6</sup> Scheer utga også novellen «Kosakkene kommer» som ble utgitt i antologien *Jødiske fortellere* (1983), redigert av Ragnar Kvam (Brovold 2020, 191).

å kunne sette seg inn i en annens situasjon. Rabbinerne la vekt på å lære folk å ha respekt for sine medmennesker» (Petuchowski 2003, 18).

For å illustrere nyansene i Scheers forfatterskap og fremstillingen av mellommenneskelige verdier, vil jeg også gi en analyse av novellen «Det var ikke noe nytt». I sitt etterord til Fania Fenelons *Galgenfrist for kvinneorkestret* (1987 [1976]) skriver Scheer at et fellestrekk ved holocaust-litteraturen er «trangen til å fortelle hva som foregikk i Hitlers 'Stor-Tyskland', FORDI DET IKKE MÅ BLI GLEMT!» (Scheer 1987, 317). Scheer poengterer at «de som ikke opplevet de svarte årene under krigen, har grunn til å være takknemlige for det, men de bør vite hva som foregikk og ta det som en advarsel at ganske alminnelige mennesker ble masse mordere» (Scheer 1987, 317). Her ytrer Scheer en tro på litteraturens oppdragende potensial. Som holocaust-litteratur formidler novellen «Det var ikke noe nytt» kunnskap om holocaust. Samtidig fungerer den som en advarsel om de konsekvensene det kan få når mellommenneskelige verdier blir forsømt.

Som litteraturviter Torill Steinfeld (2019) påpeker, kan «skjønnlitteratur [...] formidle opplevelser, sanseinntrykk, følelser og mellommenneskelig erfaring [...]» (Steinfeld 2019, 96).<sup>7</sup> Dette mener jeg er en sentral kvalitet ved Scheers forfatterskap. Scheer utøver en formidlingskunst som inviterer til kunnskap om og refleksjon rundt mellommenneskelig erfaring og forhold. Gjennom komiske og tragiske virkemidler gir fremstillingene leseren mulighet til å leve seg inn i andre menneskers livssituasjon. Levin poengterer at formidling av historier både kan formidles med alvor og humor:

Måten alt dette fortelles på er personlig, opplevd, gjennomlevd, og det blir det teater av. Forfatterne og dramatikerne tolker og diskuterer det, preget av sin tid og sitt sted. De forteller med smerte og humor, ironi og galgenhumor. Vi kan spøke, fordi forholdet til Gud er så personlig. Det er også en måte å overleve på når smerten blir for stor. Selv ikke nazistene maktet å utslette pakten og tradisjonene (Levin 2008, 496).

Med utgangspunkt i Martha Nussbaums (2016 [1997]) syn på hvordan litteratur kan bidra til moralsk dannelse, skal jeg undersøke hvordan Scheers fortellinger inviterer til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier. Ved å foreta en analyse av tekstutvalget med vekt på tragiske og komiske trekk, vil jeg undersøke hvilken effekt fremstillingene har på leseren. Jeg vil ta utgangspunkt i følgende problemstillinger:

---

<sup>7</sup> Gjennom en arkivgjennomgang på HL-senteret har jeg kommet over kåserier skrevet og utgitt av Scheer under hennes opphold i Sverige under krigen. Kåseriene tematiserer Scheers erfaringer og følelsesliv under oppholdet. Av hensyn til oppgavens omfang og skjønnlitterære fokus, faller disse utenfor denne oppgaven.

*Hvordan blir karakterenes livssituasjon fremstilt i Scheers tekster? Og på hvilken måte inviterer fremstillingene leseren til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier?*

### 1.3 Resepsjon

Som nevnt er det tidligere gjort lite forskning på Eva Scheers forfatterskap. Forfatterskapet er derimot behandlet i noen få sammenhenger. Madelen Brovold (2020) har i sin doktorgradsavhandling «Jødiske motiver i norsk litteratur cirka 1800–1970» dedikert et kapittel til Eva Scheer der hun gjør en analyse av *Vi bygger i sand*, med fokus på diasporamotivet og kulturmøtemotivet. Bestemoren inngår som en del av Brovolds begrunnelse for fokuset på debutromanen *Vi bygger i sand*: «Dette skyldes at [...] dette er boken om bestemorens historie» (Brovold 2020, 192). Fokuset i analysen ligger allikevel på migrasjonserfaringen for andregenerasjonens identitetsforståelse. Golde er derimot innvandrers av førstegenerasjon, noe som bidrar til et Golde ikke er hovedfokuset i analysen til Brovold. Brovold identifiserer romanen som «en kollektivroman uten (en) hovedperson, men der migrasjons- og identitetstematikk drøftes fra ståstedet til flere ulike aktører» (Brovold 2020, 200). Dette kan forklare hvorfor analysen ikke fokuserer på en bestemt karakter. Allikevel tenker jeg at det kan være verdifullt å rette fokuset mot Golde Scheers funksjon i Scheers ytterligere forfatterskap. Som Brovold også nevner var hun en viktig inspirasjonskilde og person i Scheers liv (Brovold 2020, 194). En analyse av *Posene på gjerdestolpen* gjør seg dermed gjeldende da Golde har en sentral funksjon som hovedkarakter i bokens rammefortelling og som formidler av bokens fortellinger.

Brovold (2020, 296) påpeker at en biografisk gjennomgang av forfatterskapet er gjort i doktorgradsavhandlingen «Vom Shtetl zum Polarkreis. Juden und Judentum in der norwegischen Literatur» av Gertraud Rothlauf (2009). Rothlauf gir ingen utfyllende verkanalyser, men hun gir en kortfattet gjennomgang av forfatterskapet. Om *Posene på gjerdestolpen* skriver Rothlauf om bokens prolog hvor Scheer beretter om det minnet hun har av sin bestemor. Rothlauf påpeker at en kan føle den vennlige atmosfæren bestemor skaper for sine barnebarn, men man får også vite om tapet av bestemor. Det er først etter denne introduksjonen at et utvalg jødiske eventyr og legender blir presentert (Rothlauf 2009, 201).

Ifølge Rothlauf passer Scheers forfatterskap for både barn og voksne. Unntaket er barneboken *Teddybjørn på bølgelengde* (1954) og novellen «Kosakkene kommer» (1983)

som er forbeholdt voksne (Rothlauf 2009, 201, 203). Brovold nevner også «Kosakkene kommer» og poengterer at den «skiller seg fra Scheers øvrige skjønnlitterære fortellinger ved at den er forbeholdt den voksne leseren. Innholdet egner seg ikke for barn idet det skildrer hva en kvinne har gjennomgått av lidelser mens en pogrom har funnet sted i hennes shtetl» (Brovold 2020, 191). Som vi skal se i analysen av «Det var ikke noe nytt», gir den også tragiske skildringer av menneskers lidelser.

I tillegg poengterer Brovold at holocaust ikke har en sentral plass i forfatterskapet: «Scheer er den første norsk-jødiske forfatteren som skriver skjønnlitteratur om jødisk identitet, kultur og historie uten å gi jødeforfølgelsene under andre verdenskrig en sentral plass. Holocaust, som kostet mange av hennes egne familiemedlemmer livet, omtales i forfatterskapet, men det er ikke primært dette hennes litteratur handler om» (Brovold 2020, 191). I «Det var ikke noe nytt» får motiver fra holocaust innpass i fortellingen, noe som nyanserer Brovolds forståelse av holocaust i forfatterskapet. Et søk i Nasjonalbibliotekets Bokhylla gir ingen treff på en resepsjon av «Det var ikke noe nytt», og den er ikke omtalt av verken Brovold eller Rothlauf. Det er derfor en tekst som kan åpne opp for nye perspektiver på Scheers forfatterskap.

Til tross for begrenset forskning på Scheers forfatterskap, gir et søk på Eva Scheer i Nasjonalbibliotekets Bokhylla et innblikk i en rik resepsjon i Scheers egen samtid. Omtalene og anmeldelsene av *Posene på gjerdestolpen* er i stor grad opptatt av at fortellingene har et poeng og formidler en livsvisdom (Porsgrunns Dagblad 1977, 26; Haddal 1977, 15; Lange-Nielsen 1977, 7; J.T 1977, 12). I sin omtale påpeker Ingvar Haddal at «historiene har alle et poeng – i likhet med den om posene på gjerdet som har gitt samlingen navn» (Haddal 1977, 15). *Porsgrunn Dagblad* påpeker at poenget «tydelig bærer preg av den religiøse situasjonen jødene har vært i gjennom årtider» (Porsgrunn Dagblad 1977, 26).

*Posene på gjerdestolpen* har undertittelen «jødiske sagn og eventyr». Haddal trekker tematiske paralleller til «vandresagn også innen vår egen kulturkrets, men selv om fortellingene ikke er utpreget jødiske i form, var det nok likevel slik de ble fortalt i ghettoene i en tid da folk ennå hadde tid til å fortelle og å høre» (Haddal 1977, 15). Hva Haddal mener er en «jødisk form» blir likevel ikke tydeliggjort. I sin anmeldelse av *Posene på gjerdestolpen* påpeker litteraturkritiker Magli Elster at «når en leser eventyr i voksen alder, vil en uvilkårlig sammenligne med andre eventyr, finne likheter og forskjeller» (Elster 1977, 22). Videre identifiserer hun «fattig-og-rik-motivet» som det mest gjentakende motivet i *Posene på*



*gjerdestolpen*. Elster poengterer at det også var mye fattigdom i Norge før gull- og oljealderen, og derfor er motivet også gjentakende i norske eventyr (Elster 1977, 22).

I tillegg påpeker Elster forholdet mellom virkelighet og fantasi i Scheers fortellinger: «Disse jødiske eventyrene vi her har for oss, er preget av den fattigdommen de fleste øst-europeiske jøder levde under, forsøk på motvekt mot sorgene i det daglige liv, fantasiens flukt fra det harde og det grå» (Elster 1977, 22). Videre presiserer hun at det i mange av eventyrene «ikke bare [er] selve eventyrene og fortellingene som meddeler seg til oss. Til sammen gir de et bilde av levemåte og livskår i de små jødiske samfunnene, der en aldri var helt trygg, men der en rik kultur fant grobunn – humor, poesi, diktende fantasi» (Elster 1977, 22). Humor blir også fremhevet av Haakon Flottorp som i sin anmeldelse i *Fædelandsvennen* poengterer at Scheers humortalent som hun har vist i sine «morsomme radiokåserier», også går igjen i *Posene på gjerdestolpen*, og «den må ikke bli oversett midt i sommervarmen» (Flottorp 1977, [2]). Underholdningskvaliteten trekker også Johan Borgen frem og eksemplifiserer med «Paven og jøden»: «En stubb heter ‘Paven og jøden’, et miniatyr-mesterverk av ironi, om menneskelig misforståelser som leder til den store forståelse. En ønskedrøm av en politisk løsning av en truende situasjon. Alt i alt: troskyldig, underholdende og småpen (høyt)lesning [...]» (Borgen 1977, 4).

Resepsjonen av *Posene på gjerdestolpen* indikerer at Scheer ble ansett for å skrive kvalitetslitteratur. Anmeldelsene og omtalene er svært positive til Scheers samling. Den blir blant annet omtalt som «lettlest, men på samme tid har dype tanker som er gode å ta med seg i hverdagen og livet ellers» (Porsgrunns Dagblad 1977, 26). I sin omtale påpeker Haddal at han lyttet intenst til bestemor som forteller, og «jeg skal anbefale andre å gjøre det samme» (Haddal 1977, 15). Bokens uhøytidelige form tilgjengeliggjør den jødiske religionens egenart, og den burde derfor inn i norske lesebøker, argumenterer Flottorp i sin anmeldelse. For «[e]n bedre beskyttelse mot antisemittisme kan jeg vanskelig tenke meg!» (Flottorp 1977, [2]).

Språket blir også vektlagt positivt av resepsjonen. Elster avslutter sin anmeldelse ved å takke Scheer for å ha videreformidlet eventyrene på «et ledig norsk». Nok en gang trekker Elster paralleller til norsk eventyrtradisjon ved å poengtere at «de skulle passe like bra som våre mer hjemlige eventyr til å lese høyt for barn, og de ganske få litt fremmedartete ordene kan gi voksne sjansen til å vise at de vet mer enn barn» (Elster 1977, 26). Boken blir ansett som tilgjengelig og allmenn, og den er derfor «glimrende opplesningsstoff for nært sagt en hvilken som helst gruppe» (Flottorp 1977, [2]).

## 2 Teoretiske innfallsvinkler

### 2.1 En nyansert fortellerkunst

I antologien *Jødisk identitet, praksis og minnekultur* (2022) poengterer Cora Alexa Døving at jødisk identitet ikke er entydig (Døving 2022a, 9). En slik forestilling var «nettopp det som skjedde med jødisk identitet under holocaust. Gasskamrene gjaldt uavhengig av individuelle forskjeller mellom jøder: Jødiskhet ble gjort til en essens som overgikk alle individuelle eller gruppebaserte forskjeller. Forut for et folkemord dyrkes ideen om et uddifferensiert folk» (Døving 2022b, 249). Forestillingen om jødene som en homogen gruppe er fortsatt utbredt i Norge. Døving stiller spørsmål ved om denne oppfatningen kan være en konsekvens av at interessen for den jødiske minoriteten i stor grad handler om jødenes historie og skjebne under holocaust (Døving 2022a, 9). Med denne oppgaven håper jeg å kunne synliggjøre «det mangefasetterte ved jødisk identitet og liv i Norge» (Døving 2022a, 9). Et sentralt anliggende for oppgaven er derfor å betrakte Scheers tekster som nyanserte. Med det mener jeg at fortellingene benytter seg av et vidt spekter av litterære virkemidler, på tvers av sjangre og tradisjoner. De er også bundet til sitt historiske og kulturelle utgangspunkt. Gjenopplevelsen av fortiden forutsetter en tilpasning til samtiden, for «nye problemer, tekniske nyvinninger og endrede livssituasjoner krever stadig nye forklaringer og tilpasninger» (Groth 2022, XX).

For å dekke det mangfoldige ved tekstene, vil jeg omtale tekstene i *Posene på gjerdestolpen* som fortellinger. Begrepet «fortelling» kan defineres som «tekst som gjengir virkelige eller tenkte begivenheter» (*Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «fortelling», lest 3. mai 2023). Fortelling er fremstillingen av en historie, og den utgjør «den narrative teksten, det fortalte» (Aaslestad 1999, 27). Begrepet er ikke sjangerbundet, noe som gjør at det kan dekke mangfoldet i Scheers fortellinger. I forordet til nyutgaven av *Vi bygger i sand* skriver Mona Levin om Goldes fortellinger. Hun betegner dem som eventyr men poengterer samtidig at til tross for at de har jødiske røtter, har «verdens folkesagn [...] flere likhetspunkter enn forskjeller. [...] [B]ibelhistorien kunne fargelegge hennes eventyr» (Levin 2016, 10). Fortellingene i *Posene på gjerdestolpen* baserer seg på den muntlige fortellertradisjonen som har flere fellestrekk på tvers av sjangre. Felles for myter, bibelfortellinger, eventyr, legender, sagn og fabler er at de er fortellinger med opphav i den muntlige fortellertradisjonen og at de er et felleseie for en større kulturkrets (Birkeland, Mjør og Risa 2006, [55]). De kan betraktes som «kulturberande forteljingar og er eit uttrykk for identiteten til ein kultur, eit uttrykk for

verdiar og sjølvforståing. Dei tematiserer allmenneskelege, eksistensielle vilkår: [...] [E]ventyr og legender set opp ideal for menneskeleg samhandling» (Birkeland, Mjør og Risa 2006, [55]).

I essayet «Fortelleren» (1936) hevder Walter Benjamin at den moderne tidsalder har ført til en forsømmelse av den muntlige fortellerkunsten. Benjamin opplever første verdenskrig som fortellingens død. Unge soldater kom hjem fra skyttergravene og maktet ikke å sette ord på egne erfaringer (Benjamin 1991, 179). De krigsbøkene som senere ble publisert, er preget av informasjon om «de strategiske erfaringer av stillingskrigen, de økonomiske erfaringer av inflasjonen, kroppens erfaringer av mekanisk krigføring og de moralske erfaringer av makthaverne» (Benjamin 1991, 180). Meddelelsen av informasjon som pressen pålegger oss, har en negativ innvirkning på fortellingen. En nyhet er allerede fortolket når den når sine lesere, og dermed vekker den ikke oppsikt. Det som vinner gjenklang, forblir informasjonen om det som er nærmest (Benjamin 1991, 183–184). Fortelleren skaper derimot oppsikt ved å holde historien «fri for fortolkninger [...] Det usedvanlige, det forunderlige blir fortalt med den største nøyaktighet, men hendelsenes psykologiske sammenheng blir ikke påtvunget leseren. Det står ham fritt å legge sakene til rette slik han forstår dem, og dermed får det som blir fortalt en *mangfoldighet* som informasjonen mangler» (Benjamin 1991, 184, min uthevelse). Fortellingen er mangfoldig ved at den ikke brukes opp, men fremkaller refleksjon og ettertanke selv etter lang tid (Benjamin 1991, 185), en kvalitet som Scheer selv verdsatte i egne fortellinger: «Jeg synes det er godt at fortellingene får deg til å stille spørsmål. Ofte er det legendenes store oppgave, har du ikke merket det?» (Nationen 1979, 6).

Benjamin ønsker å illustrere «en ny skjønnhet i det som forsvinner» (Benjamin 1991, 182). Idealet er fortellingen som ikke forsøker «å overlevere sakens rene ‘an sich’, som informasjon eller som rapport» (Benjamin 1991, 186). Fortellingen videreformidler erfaringen, det er en «... erfaring som går fra munn til munn. [...] Muntlig erfaring er den kilden alle fortellere har øst av» (Benjamin 1991, 180). Erfaringen er historisk ved at den beretter om «kjennskap til fortiden, som helst viser seg for den bofaste» (Benjamin 1991, 181). Fortelleren kan berette om hele sitt liv, og fortiden kan bestå både av egne og andres erfaringer (Benjamin 1991, 201). Fortellingen har potensial til å feste seg ved tilhørerens erindring, noe som tillater erfaringen å knytte seg til lytterens egne erfaringer (Benjamin 1991, 185). Fortellingen blir relevant for sine tilhørere fordi den «inneholder, åpent eller skjult, noe nyttig. Dette nytte kan én gang bestå i en moral, en annen gang i en praktisk anvisning, en tredje gang i et ordtak eller en leveregel – alltid er fortelleren den mann som vet

råd for leseren» (Benjamin 1991, 182). Fortellingen vitner om «historiens moral» (Benjamin 1991, 193), «det vil si hvordan vi skal forholde oss til hverandre som sosiale individer» (Hjelmervik 2018, 215).

Til tross for at den ikke tar utgangspunkt i den muntlige fortellertradisjonen, vitner også «Det var ikke noe nytt» om «historiens moral». Levin påpeker at i moderne tid befatter jødiske dramatikere seg med blant annet «immigrasjon, kampen for å lykkes, generasjonskonflikter i familien, Depresjonen, to verdenskriger, Holocaust, Israels opprettelse [...] Og fremfor alt, i all jødisk litteratur, spørsmålet om identitet: hvordan bli en del av stor-samfunnet, uten å miste sin egen identitet» (Levin 2008, 500). Jeg omtaler «Det var ikke noe nytt» som en novelle, og vil trekke inn novelleteori der det er relevant i analysen. Hovedsakelig tilhører «Det var ikke noe nytt» den tyske novelletradisjonen. I *A history of the German Novelle from Goethe to Thomas Mann* (1934) oppsummerer E.K. Bennett hovedpoengene til Friedrich Schlegel, Johan Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck, Paul Heyse og Friedrich Spielhagen, som han avslutningsvis sammenfatter til et novellebegrep. Ifølge Bennett er novellen en episk form som tar utgangspunkt i en enkelt begivenhet, situasjon eller konflikt. Novellen vektlegger begivenheten og viser den effekten som den har på de berørte. Bennett hevder at novellen vekker oppmerksomhet ved at dens hendelser skiller seg ut fra hverdagen. Samtidig er det en forutsetning at handlingen er virkelighetsnær (Bennett referert i Hejlsted 2016, 23–24). «Det var ikke noe nytt» skildrer holocaust som en virkelig, men hverdagsfjern hendelse, og det er derfor aktuelt å se novellen i lys av en historisk kontekst. Samtidig vil analysen av novellen vise at den ikke nødvendigvis er bundet til en spesifikk novelletradisjon, men at den «har sin egen spesifikke karakter og sin helt egen signatur» (Schlegel referert i Hejlsted 2016, 20).

I møtet med tekstene opererer jeg med et utvidet tekstbegrep ved at jeg inkluderer prolog og illustrasjoner i analysen. Jeg anvender Donald F. McKenzies (1986) bokhistoriske tekstbegrep som betrakter «tekst» som et begrep som inkluderer alle former for tekst: «I define 'texts' to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography» (McKenzie 1986, 5). Utenforliggende tekster har betydning for lesningen av hovedteksten. I *Paratexts* (1997 [1987], 1–2) poengterer Gérard Genette at paratekstene, de delene i et verk som omslutter hovedteksten, styrer leserens tolkning og forståelse av verket. Genette deler paratekster inn i to underkategorier: peritekster og epitekster. Peritekster er verkinterne elementer, eksempelvis

tittel, baksidetekst, forord, omslag og innsidepermer. Epitekstene befinner seg utenfor verket, som blant annet anmeldelser og intervjuer med forfatteren (Genette 1997, 4–5). I analysen av *Posene på gjerdestolpen* er prologen sentral fordi prologen som peritekst, legger føringer for den videre lesningen.

Et utvidet tekstbegrep gjør seg også gjeldende i en analyse av «Det var ikke noe nytt», fordi novellen består av både verbaltekst og illustrasjoner. En analyse av novellen vil derfor ta utgangspunkt i en undersøkelse av dens ikonotekst. Kristin Hallberg (1982) introduserte ikonotekst-begrepet om samspillet mellom bilde og tekst som utgjør den egentlige teksten: «Bilderbokens ‘egentlige text’ är interaktionen mellan dess båda semiotiska system. Dvs. det är först i lärsituationen när den implicerade interaktionen bild/text förverkligas som ‘bilderbokstexten’ blir en realitet. Denna ‘text’ kallar vi försättningsvis ikonotext» (Hallberg 1982, 165).

## 2.2 Litteratur og moral

Som nevnt innledningsvis er et fellestrekk for Scheers tekster at de har et didaktisk siktemål. Oppgaven undersøker *hvordan* fortellingene virker på leseren og befinner seg derfor i skjæringspunktet mellom den didaktiske og den litteraturvitenskapelige fagdisiplinen. I innledningen til antologien *Litteraturhistoriske muligheter* (2022) skriver Mads B. Claudi og Audhild Norendal at de med utgivelsen ønsker «å bidra til å bygge bro over den institusjonelle kløften mellom universitetsfagene og skolefagene, en kløft som har utvidet seg gjennom de siste tiårene» (Claudi og Norendal 2022, 16). Claudi og Norendal påpeker blant annet at læreplanbegrepet «tekst i kontekst» kan fungere som faglig utfordring til disiplin-faget, samtidig som disiplin-faget kan tilby nye og gjerne utfordrende måter å fylle begrepet med innhold på (Claudi og Norendal 2022, 17). Fagfornyelsen (LK20) fronter et positivt syn på litteraturens oppdragende funksjon. Det tverrfaglige temaet «demokrati og medborgerskap» belyser at «[l]esing av skjønnlitteratur og sakprosa gir elevene innblikk i andre menneskers livssituasjon og utfordringer» (Kunnskapsdepartementet 2019, 3). Om norskfagets relevans og verdigrunnlag vektlegger Fagfornyelsen (LK20) blant annet at «[l]esing av skjønnlitteratur og sakprosa skal gi elevene mulighet til å reflektere over sentrale verdier og moralske spørsmål og bidra til at de får respekt for menneskeverdet [...]» (Kunnskapsdepartementet 2019, 2).

I essayet «Den narrative forestillingsevne» (1997) belyser Martha Nussbaum hvordan litteratur kan bidra til moralsk dannelse. Nussbaum påpeker at verdensborgere trenger kunnskap om historie og samfunnsforhold. Kunnskap er derimot ikke nok «for å bli en verdensborger, vi må også dyrke vår egen evne til innlevelse, slik at vi blir i stand til å forstå andre menneskers motiver og valg og ikke betrakter dem som skremmende fremmed og annerledes, men som individer som deler mange av våre egne problemer og muligheter» (Nussbaum 2016, 25). Ifølge Nussbaum spiller kunstformer en viktig rolle i å danne menneskers forestillingsevne og evnen til å foreta vurderinger. Litteraturen står i en særstilling blant kunstformene fordi den evner å fremstille menneskers ulike livssituasjoner (Nussbaum 2016, 25–26).

Videre påpeker Nussbaum at det «ofte [blir] hevdet at det er utilbørlig å nærme seg litteratur med et ‘politisk siktemål’» (Nussbaum 2016, 29). Ifølge Nussbaum er det derimot nødvendig med en moralsk og politisk tilnærming til litteratur, fordi «et samfunn som ønsker å behandle alle sine medlemmer rettferdig, bør fremme oppøvelsen av en medlidende forestillingsevne» (Nussbaum 2016, 34). Nussbaum illustrerer hvordan Sofokles’ skuespill *Filoktetes* og Ralph Ellisons roman *Usynlig mann* kan bidra til å utvikle en samfunnsborgers forestillingsevne ved å fremme meningsfull samfunnsforståelse. Til tross for ulikheter mellom de to verkene, belyser de nært beslektede temaer: «sosial lagdeling og urettferdighet, manipulering og utnytting, og fremfor alt det å være usynlig og gjennomsiktig for ens medmennesker» (Nussbaum 2016, 28). I tillegg «gir [begge verkene] en flengende kritikk av folks manglende vilje til å se. I likhet med skuespillet ber romanen leserne om å forstå og se mer enn de blinde fiksjonskarakterene» (Nussbaum 2016, 28). Litteraturen har potensial til å gi leseren mulighet til å utvikle sin etiske tenkning ved at den gir verdifullt innblikk i og et empatisk syn på mennesker som er annerledes enn oss selv (Nussbaum 2016, 28–29). For «[s]kjønnerlitteraturen lar oss betrakte andres liv og med mer enn en tilfeldig turists interesse – med engasjement og empatisk forståelse, med sinne over samfunnets manglende vilje til å se» (2016, 29). Følgelig hevder Nussbaum at litteraturen kan bidra til å skape bevisste samfunnsdeltakere (2016, 29).

I denne sammenheng er det mulig å komme med noen argumenter mot Nussbaum. I artikkelen «The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel or What George Eliot Knew» (2016) kritiserer litteraturforsker Anna Lindhé Nussbaum for å overse antipatien i litteraturen. Om konsekvensene av empatien i litteraturen skriver Lindhé: «Perhaps we need to be careful not to link literature too narrowly to ‘the good’ if empathy, notwithstanding its

moral connotations, is intimately bound up with the process of othering» (Lindhé 2016, 37). Lindhés poeng er at det er viktig å unngå å forbinde litteraturen for tett med «det gode», fordi sympati for én romanperson kan generere antipati for en annen (Lindhé 2016, 20). Videre hevder Lindhé at «[p]erhaps literature is at its most ethical not when it appeals to our empathy and compassion but when it bears witness to – and confronts us with – the paradox of human life» (Lindhé 2016, 38). Ifølge Lindhé omhandler paradokset for narrativ empati – dyrkingen av empati på bekostning av en annen – en spenning i fortellingen som påminnelse om at mennesker ikke er uskyldige: «Rather than showing us how to live, the novel shows us how we do live and what we are, and that image is not always flattering» (Lindhé 2016, 37).

I tillegg kan man stille spørsmål ved om Nussbaum har for stor tro på hva litteraturen kan gjøre. Vi er psykologisk programmert til å lese på en viss måte. Eksempelvis er det ikke gitt at enhver leser vil anse «Paven og jøden» som komisk, for leserens forventninger og utgangspunkt bidrar til å generere en tolkning i retning av en komisk eller tragisk lesning (Helland og Wærp 2011, 22). Til tross for en stor tro på litteraturens potensial til å skape innlevelse og forståelse, poengterer også Nussbaum at lesere har ulike livshistorier og erfaringer. Nettopp disse differansene gjør at litteraturundervisningen med fordel også bør være dialogbasert: «Fordypning og opplevelser går forut for og danner grunnlag for den løpende kritiske vurderingen vi ideelt bør foreta når vi snakker med andre som kanskje har oppfatninger som utfyller og utfordrer våre egne» (Nussbaum 2016, 44). Litteratur er ikke fritatt for fordommer, og «de blinde flekkene som er iboende i nesten hele den politiske verden. En roman som betrakter middelklassekvinnens liv med stor sympati, kan (som Virginia Woolfs romaner) komme til å usynliggjøre folk fra arbeiderklassen» (Nussbaum 2016, 45). Nussbaum fremmer en kombinasjon av en kritisk og sympatisk lesning der leseren spør seg selv hvordan og hvor en retter sympatien (Nussbaum 2016, 45). Nussbaums oppfordring til kritisk lesning utfordrer Lindhés innvendinger, for Nussbaum indikerer å være bevisst Lindhés paradoks. Ifølge Nussbaum er løsningen kritisk lesning: «For å skape virkelig sokratiske studenter, må vi oppmuntre dem til kritisk lesning; ikke bare til å føle med og erfare, men også til å stille kritiske spørsmål til deres egen erfaring» (Nussbaum 2016, 43).

## **2.3 Det tragiske og det komiske**

I Scheers tekster kommer mellommenneskelige verdier til uttrykk på ulike måter. Scheer spiller på komiske og tragiske virkemidler som begge kan alludere til leserens forestillingsevne. Nussbaum argumenterer for en utvidelse av hva vi anser som litterær

kvalitet og følgelig innlemmer i kanon. Videre skriver hun at vi bør «slå ring om kunstens mulighet til å utforske nye områder og gi den stort spillerom, [...] enten vi personlig er overbevist om at de har varig verdi eller ei» (Nussbaum 2016, 42). For «[h]vis den litterære forestillingsevnen utvikler medlidenhet, og hvis medlidenhet er en grunnleggende forutsetning for ansvarlig samfunnsdeltakelse, er det gode grunner til å undervise i verker som fremmer de formene for medlidende forståelse vi ønsker og trenger» (Nussbaum 2016, 43). Nussbaum knytter medlidenhet til innsikt i og identifikasjon med et annet menneske som «har opplevd en betydelig smerte eller vært utsatt for en ulykke som personen selv er helt eller delvis uskyldig» (Nussbaum 2016, 32). I sammenheng med medlidenhet, påpeker Nussbaum at de fortellinger som eksplisitt skildrer livets urettferdigheter, kan gjøre en følelsesmessig overbevist om at det er viktig (Nussbaum 2016, 34). Blant dem er tragedieformen som ble ansett av den atenske kulturen som en svært betydningsfull del av oppdragelsen:

Tragediene gjør den unge borgeren kjent med de vonde tingene som kan skje i menneskelivet, lenge før livet selv gjør det. Samtidig gjøres både lidelsens omfang og de tapene som har forårsaket den, helt tydelige for tilskueren. Dette er den ene måten skuespillets poetiske og visuelle virkemidler får moralsk tyngde på. Ved å la tilskuerne identifisere seg med den tragiske hovedpersonen og samtidig fremstille hovedpersonen som et relativt godt menneske som ikke har forårsaket sin egen ulykke ved bevisst ondskap, lar skuespillet medlidenhet med andres smerte gripe tilskuerens forestillingsevne. Og denne følelsen er innebygget i den dramatiske formen (Nussbaum 2016, 35).

Medlidenhet for hovedkarakteren er også noe Aristoteles fremhever i *Poetikken*. Ifølge Aristoteles skal fremstillingen ha virkning og føre til renselse gjennom å se den edle karakterens fall og nederlag (Aristoteles 2008, 39). Leseren skal kunne identifisere seg med hovedkarakteren, og karakteren skal ha en feil som lett vekker sympati. Leserens identifikasjon med hovedkarakteren gjør at leseren lett lever seg inn i handlingens tragiske utgang. Følgelig får fremstillingen en konkret virkning som bidrar til renselse for leseren (Aristoteles 2008, 54, 57–58). Nussbaum påpeker at identifikasjon forutsetter at en er «villig til å tenke at denne lidende personen kunne ha vært meg. Og det er det ikke særlig sannsynlig at jeg gjør hvis jeg er overbevist om at jeg er hevet over den gemene hop og ikke kan rammes av elendighet» (Nussbaum 2016, 32).

Ifølge Nussbaum kan dramaet skape identifikasjon gjennom både likhet og forskjell. På den ene siden vil en mannlig leser som identifiserer seg med en kvinnelig karakter fortsette «å være seg selv, det vil si et tenkende menneske med moralske dyder og forpliktelser» (Nussbaum 2016, 36). På den andre siden oppdager han forskjeller gjennom denne



identifikasjonen: «for eksempel muligheten for å bli voldtatt og tvunget til å bære frem fiendens barn; muligheten for å se barn man selv har ammet, miste livet; muligheten for å bli forlatt av ektemannen og dermed bli stående fullstendig uten støtte i samfunnet» (Nussbaum 2016, 36). I Scheers fortellinger kan leseren identifisere seg med aspekter knyttet til familierelasjoner, og en kan identifisere seg med aspekter som en potensielt kan oppleve; fattigdom, sorg og traumer. Samtidig er det aspekter knyttet til den jødiske erfaringen og identiteten som leseren i møtet med identifikasjonen «innbys til å tenke over [...] som noe som er relevant for ham selv» (Nussbaum 2016, 36). Følgelig kan leseren betrakte «erfaringen av å ha blitt formet av undertrykkelse, som noe ‘som kunne hende’ en selv eller noen man er glad i» (Nussbaum 2016, 38). Fortellingens tragiske trekk bidrar altså til å skape en nærhet mellom leseren og det fortalte gjennom identifikasjonen.

I motsetning til den tragiske nærheten, poengterer Frode Helland og Lisbeth Wærp (2011) at det komiske skaper «en letthetens distanse til de framstilte personer og deres skjebne» (Helland og Wærp 2011, 31).<sup>8</sup> I *Latteren* (1900) presenterer Henri Bergson en latterteori som kan minne om en letthetens distanse. Bergson understreker at latteren forutsetter et fravær av følelse, for det komiske henvender seg til fornuften (Bergson 1971, 11). Hvis leseren fordyper seg for lenge i karakterenes feil, påkaller en leserens sympati, frykt eller medlidenhet (Bergson 1971, 87). Ifølge Bergson oppstår latteren ved avvik: «Det latterlige [...] er en viss *mekanisk stivhet* der en skulle vente oppmerksom mykhet og levende smidighet» (Bergson 1971, 14). Latteren blir et resultat av sammenstøtet mellom det mekaniske og det menneskelige. En karakter er komisk fordi den ikke mestrer å tilpasse seg omgivelsene, og dermed stivner karakteren, og det er denne stivheten som fremkaller latteren (Bergson 1971, 18–19). En karakter er bare komisk når den ikke er bevisst det selv, fordi det komiske ligger i å gjøre en automatisk feil: «det komiske er det, hvorved et menneske utleverer seg uten å være klar over det, den ufrivillige gest, de uvilkårlige ord. Enhver åndsfraværenhet, distraksjon, er komisk» (Bergson 1971, 91). Latteren blir en sosial korrigering for et individuelt eller kollektivt avvik som ikke er akseptert av samfunnet (Bergson 1971, 19, 57).

---

<sup>8</sup> Ifølge Helland og Wærp har ikke komedien fått samme opphøyde verdi som tragedien, noe som har ført til at den ikke har fått den samme kritiske og teoretiske interessen som tragedien. De påpeker at «mye uklarhet [er] skapt ved at komedieteorikere har følt seg forpliktet til ikke bare å beskrive en dramatisk sjanger, men også å definere og beskrive mer omfattende fenomener som ‘latter’. ‘humor’, ‘det komiske’ eller lignende» (Helland og Wærp 2011, 30). Fordi jeg undersøker det komiske som en kvalitet fremfor komedien som en sjanger innenfor drama, vil jeg anvende de siterte «fenomenene» som begrepsapparat i analysen.

Bergsons kriterium for det komiske, en «intellektuell distanse» til karakterene, utgjør et av fire hovedtrekk ved det komiske som litteraturviter Erik Bjerck Hagen (2010) presenterer i en artikkel om Henrik Ibsens *Brand*. Artikkelen viser at det eksisterer ulike innganger til hvordan man betrakter komikkens formål. Det andre hovedtrekket er det komiske som en feiring av livet, der det sanselige og materielle er livets mening. Hagen trekker blant annet frem Shakespeares Falstaff som et eksempel på en karakter «som fråtser i mat og vin og kvinner, som ser livets mål og mening i det sanselige og materielle, og dermed kan le rått av alt som strekker seg mot åndeligere og mer stabile verdier» (Hagen 2010, 322). Til tross for at krigen krever våpen, heltemot og middelalderske æresbegreper, er det derimot brennevin og opportunistisk kynisme som Falstaff tar med seg i krigen. Hagen påpeker at denne sanseligheten ofte vitner om en samfunnskritikk (Hagen 2010, 322).

En tredje tilnærming til det komiske er humor som en forsoning med livet slik som det er: «Her er det ikke den hemningsløse overdrivelse som er grunnlaget for det komiske, men *laid back* toleranse og moderasjon» (Hagen 2010, 325). Forsoning kan knyttes til Søren Kierkegaard som betrakter humoren som «[...] den Glæde, der har seiret over Verden» (Kierkegaard 2001, 95). Kierkegaard skiller mellom ironikeren og humoristen. Begge former betinges av «at man ikke er indgaaet med Verden» noe jeg forstår som at man ikke tilpasser seg omgivelsene, eksempelvis når «Faust ikke forstaaer Verden og dog igjen smiler over Verden, som ikke forstaaer ham» (Kierkegaard 2010, 136). Humoristen er bevisst at verden ler av han, men han hever seg over det og deler latteren med sine tilskuere (Kierkegaard 2010, 136). I motsetning til humoren som en inkluderende og felles opplevelse, oppstår ironi «paa det umiddelbare (hvor Individet imidlertid ikke bliver sig den bevidst som saadan) [...]» (Kierkegaard 2010, 149).

Det fjerde trekket er inkongruens-tradisjonen der komikken oppstår når det er en uoverensstemmelse mellom sentrale deler i fremstillingen. Hagen trekker frem Immanuel Kant som omtaler inkongruens som «en plutselig overgang fra en spent forventning til intet» (Kant sitert i Hagen 2010, 330). Ståle Dingstad (2014) påpeker at inkongruens kan oppstå ved manglende samsvar mellom visjoner og realiteter. Eksempelvis følger filmen *Gymnaslærer Pedersen* denne strukturen: «Det er historien om en stort anlagt og behørig annonsert revolusjon som renner ut i sanden. Det blir ingen større konsekvenser av streiken partimedlemmene organiserer, ingen væpna revolusjon, ingen tredje verdenskrig» (Dingstad 2014, 154–155).

Hvis fremstillingen ikke skaper medlidenhet for de litterære karakterene, hvordan kan humor bidra til innsikt og refleksjon? Helland og Wærp påpeker at «mange komedier – i det minste på en indirekte og lekende måte – moraliserer. [...] Snarere har mange ment at det er alvor bak i en god komedie» (Helland og Wærp 2011, 31). I artikkelen «Lystig læring. Om humor og litterær danning i bøker for barn» undersøker Svein Slettan det han omtaler som «komikkens estetikk» (Slettan 2020, 62). Ifølge Slettan har «den humoristiske litterære teksten [...] eit litterært dannelsespotensial. [...] Litt høgtidsamt kunne vi kalle det litteraturens bidrag til personleg mogning, sjølvstendig tenking og kritisk sans» (Slettan 2020, 73). I likhet med det tragiske kan en derfor hevde at humorens kvalitet kan knyttets til dens dannelsespotensiale. Blant annet identifiserer Slettan *avvik* som en del av komikkens estetikk: «Eit utgangspunkt her kan vere ikongruent komikk, i kontrasten mellom norm og avvik. Ein situasjon har normer for menneskeleg åtferd knytt til seg; komikken oppstår ved brot på normene. Når ein les om og ler av slikt, beveger ein seg i eit grenseland mellom nærleik og distanse» (Slettan 2020, 73). På den ene siden skaper humoren en distanse til det fortalte (Helland og Wærp 2011, 31). Samtidig indikerer Slettans bemerkninger om «nærhet» at han deler Nussbaums teori om den litterære forestillingsevne: «ei forteljing om personar [vil] alltid kalle på menneskeleg gjenkjenning og innleving, som ein føresetnad for at lesaren skal kunne byggje opp ei samanhengande førestillingsverd knytt til boka» (Slettan 2020, 73). Når vi leser litteratur vil vi forsøke å sette oss inn i livssituasjonen som blir framstilt. Følgelig kan humoren få leseren til å reflektere over egen identitet: «Den litterære komikken kan stimulere kjensler og tankar som har med sjølvvet å gjere, førestillingar om kven ein er eller ønskjer å vere» (Slettan 2020, 74). I tillegg påpeker Slettan at humoren også stimulerer til kritisk tenking. Humor fremhever mangfoldet, noe som illustrerer «komikkens potensial til [...] å sjå den større heilskapen av mogleg meining i ein situasjon, ei sak eller ei ytring» (Slettan 2020, 75).

## 2.4 Videre fremgangsmåte

Delvis er analysene av Scheers tekster en nærlesning av hvordan de fremstiller mellommenneskelige verdier. Med et didaktisk utgangspunkt er det også relevant å kontekstualisere tekstene. Claudi og Norendal poengterer at «[...] kjerneelementet 'Tekst i kontekst' er en dobbel kontekstualisering av litteraturen knesatt som imperativ i norskfaget: 'Tekstene skal knyttes både til kulturhistorisk kontekst og til elevenes egen samtid'» (Claudi og Norendal 2022, 14). Analysene av Scheers fortellinger vil derfor belyse den konteksten de

berører. Samtidig vil jeg påpeke hvordan fortellingenes moral kan overføres til situasjoner i vår egen samtid.

Disposisjonen av analysekapitlene er kronologisk strukturert etter utgivelsesår. For å introdusere leseren for tekstene, starter analysene med en presentasjon av teksten. Analysene av hver enkelt tekst er todelt, der første del analyserer fremstillingen av karakterenes livssituasjon. Andre del vil, med utgangspunkt i de foregående analysefunnene, drøfte hvordan fremstillingene inviterer til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier. I møtet med den enkelte teksten vil jeg også anvende noe annen teori enn den som er presentert i teorikapittelet, der det kan åpne opp og belyse problemstillingene. I avslutningen vil jeg oppsummere sentrale analysefunn.

### 3 «Det var ikke noe nytt» (1948)

#### 3.1 Presentasjon av «Det var ikke noe nytt»

Novellen «Det var ikke noe nytt» er illustrert av Trygve Mosebekk og publisert i *Magasinet* i 1948.<sup>9</sup> *Magasinet* «var opprinnelig ment som et ukeblad for arbeiderklassen, der man kunne lese historier fra en virkelighet som var deres – ikke livsfjerne, romantiske historier uten rot i det virkelige liv» (Tønnessen 2021, «Forord»). Som «folkeopplyser» og «samfunnsdanner» inngår «Det var ikke noe nytt» i *Magasinet*s kjerne: «Hos *Magasinet*s mangeårige redaktør og forkjemper Nils Johan Rud, var novellen alltid kjernen. Den indre poetiske hemmeligheten i stoffet. [...] *Magasinet* var opplysning. Om samfunn, natur og mennesker. *Magasinet* utvidet vår fantasi. Ga oss større forstand. *Magasinet* var vår egen virkelighet. Vår egen drøm og tanke» (Pedersen 2016, 7). *Magasinet*s noveller hadde altså en didaktisk agenda.

Scheers novelle er en virkelighetsnær beretning om betydningen av mellommenneskelige verdier og de konsekvenser det kan få når disse blir forsømt. Novellen er todelt, der den ene delen omhandler hvordan Walter overlever årene i en konsentrasjonsleir under holocaust, hjulpet av en sterk vilje til å overleve. Den gir et sjeldent innblikk i tiden rett etter frigjøringen ved å tematisere de utfordringene som møtte de overlevende. Samtidig beretter novellens rammefortelling om familien Krohn og deres reaksjon på nyhetene etter krigen.

Novellen er en kritikk av antisemittisme og måten holocaust ble fremstilt i nyhetene etter andre verdenskrig. Historiker Kjetil Braut Simonsen (2020) skriver at en generell definisjon av antisemittisme er at det er «et uttrykk for negative forestillinger om og handlinger rettet mot jøder som gruppe» (Simonsen 2020a, 23). Under holocaust kom antisemittismen til uttrykk ved forsøket på en dehumanisering av jødene. Anniken Greve (2012) påpeker at i tillegg til å drepe jødene, forsøkte nazistene å utslette jødene humanitet og individualitet (Greve 2012, 170).

Novellens kontekst og ikonotekst tillegger novellen et kritisk aspekt. Dette styrer hvordan folk leste den da og også hvordan vi leser den i dag. Ved å analysere ikonotekstens fremstilling av familiens Krohns livssituasjon, Walters *egentlige* livssituasjon og Walters livssituasjon presentert i nyhetene, vil jeg argumentere for at fremstillingen inviterer til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier.

---

<sup>9</sup> Vedlagt foreligger en faksimile av «Det var ikke noe nytt» trykt i *Magasinet* (vedlegg A)

## 3.2 Analyse av «Det var ikke noe nytt»

### 3.2.1 Fremstillingen av tre ulike livssituasjoner

«Det var ikke noe nytt» starter *in medias res* der fortellingen innledes med en hverdagslig beretning hjemme hos familien Krohn: «Slå på radioen, så får vi nyhetene, Stine! - Isj, det er aldri noe nytt likevel. Stine slo på radioen, så gikk hun tilbake til den store stolen og krøp godt opp i den. Hun bladde atspredt i et illustrert ukeblad» (Scheer 1948b, 11). Stine har det komfortabelt og godt, og responsen hennes til nyhetene indikerer at hun ikke er interessert i det som foregår ute i verden. Fru Krohn virker derimot mer interessert enn sin datter i å få med seg nyhetene: «Fru Krohn, Stines mor, gikk fram og tilbake mellom spisestuen og kjøkkenet, det var så meget som skulle gjøres. [...] Den behagelige stemmen til hallomannen kom inn i det hyggelige rommet. Fru Krohn satte opp døren, så hun kunne høre stemmen ut til kjøkkenet» (Scheer 1948b, 11). Innledningen består av fredelige hverdagsskildringer der hverdagens gjøremål opptar fru Krohn, og der adjektivene «hyggelig», «godt» og «behagelig» forsterker inntrykket av en komfortabel og hjemmekoselig atmosfære. At sekvensen starter *in medias res* gir et inntrykk av en fragmentert fortelling der det skjer noe før eller etter fortellingen. Følgelig illuderer sekvensen «at være et udsnit af livet og virkeligheden» (Schmidt sitert i Hejlsted 2016, 133). Forholdet mellom virkelighet og hverdag skaper en realistisk nærhet til familien Krohns livssituasjon. Familiens livssituasjon fremstår som gjenkjennelig og hverdagspreget.

Hverdagsskildringene fra hjemmet til familien Krohn, står i kontrast til det følgende sammendraget av nyhetene: «— Oslo får strengere strømrasjonering. — Ministermøtet er brutt sammen. — 16 mann dødsdømt i Hellas. — Tyrkia begynner å ruste. — streiken i Frankrike brer seg. — Dokkarbeiderne i London har nedlagt arbeidet. — En båt med illegale flyktninger er oppbragt uten Haifa ...» (Scheer 1948b, 11). Turbulente tider preger nyhetsbildet der blant annet død og streik vitner om en mindre fredelig tid utenfor familien Krohns hjem. Fremstillingen er imidlertid kortfattet og består av korte titler som omtaler hver enkelt hendelse. Hendelsene blir presentert fortløpende. Fremstillingen gjør at fokuset ikke blir på én enkelt hendelse, men det etterlater heller et inntrykk av en turbulent verden der det presenteres overveldende mange nyheter på én gang.

I motsetning til nyhetenes distanserte fremstilling formidler det visuelle en nærhet til den utenforliggende verdenen.<sup>10</sup> Nyhetene utdypes i det visuelle der illustrasjonen forsterker kontrasten mellom verden og hjemmet. Illustrasjonen som akkompagnerer verbaltekstens sammendrag av nyhetene utfyller nyheten ved å tillegge sanseinntrykk til den kortfattede nyhetsoppmarsningen. Illustrasjonen viser en enkel, men ubehagelig strektegning av et nakent og radmagert menneske (Scheer 1948b, 11). Den enkle tegnestilen er representativ for Mosebeks stil som selv påpekte at «- Linjen, den enkle streken» fungerte som forbilde for hans kunst (Pedersen 2016, 52). Den enkle tegnestilen er effektiv der de få detaljene som er tillagt tegningen, utgjør fokuset for tolkningen av illustrasjonen. Maria Nikolajeva (2013, 249) poengterer at bilder bidrar til å skape affekt. Illustrasjonene spiller på visuelle emosjonsvekkere, og Mosebeks bruk av gråtoner vekker vonde følelser som nød og angst. Fargepaletten forsterker det ubehagelige inntrykket av en person som viser tydelige tegn til påkjenning. Personen har hodet vendt nedover, og en mørk skyggelegging skjuler personens ansiktsuttrykk (Scheer 1948b, 11). Ettersom leppene er et punkt som blikket fort fester seg ved og som kommuniserer følelser, gjør fraværet av ansiktstrekk i Mosebeks tegning det imidlertid vanskelig å lese karakterens følelser (Nikolajeva 2013, 251).

De fremhevede motivene i illustrasjonen tematiserer antisemittisme og utgjør dermed historiske markører som knytter fortellingen til holocaust. Illustrasjonen skildrer dehumaniseringen gjennom motiver som barbering, tatovering, og piggtåd. Personen har et barbert hode. I tillegg er en davidstjerne og nummeret «12453» tydelig tatovert på personens arm (Scheer 1948b, 11). Barberingsmotivet og tatoveringsmotivet viser en brutal form for antisemittisme der fysisk mishandling anvendes som et forsøk på å generalisere jødene. Motivene har til felles å illustrere en dyrisk behandling som middel for fratagelse av fangenes identitet. Også mangelen på følelser og individualitet i illustrasjonen viser til den ødeleggende effekten dehumaniseringen hadde på ofrene. I doktorgradsavhandlingen «Solidaritet og tilhørighet. Norske jøders forhold til Israel 1945–1975» (2009) skriver Vibeke Kieding Banik at visuelle motiver fra konsentrasjonsleirene ble trykt i avisene i etterkrigsårene. I disse artiklene ble skjebnen til jødene fremhevet (Banik 2009, 90). Det kan derfor tenkes at familien Krohn også har sett lignende bilder i avisene. Ved å vise til konkrete motiver fra konsentrasjonsleirene skaper illustrasjonen en historisk nærhet til holocaust.

Den videre fortellingen uttrykt i verbalteksten, står i likhet med illustrasjonen, i kontrast til rammefortellingen om familien Krohn. Etterfulgt av sammendraget av

---

<sup>10</sup> Se vedlegg A

nyhetsmeldingen, skifter fortellingen sted. Walters fortelling starter også *in medias res* der vi blir kastet inn i en kritisk situasjon: «... Walter løftet hodet forsiktig og forsøkte å trenge gjennom mørket med øynene. Hjertet banket hardt, pusten gikk fort. Kroppen rykte til, den ville opp, ville reise seg og storme gjennom det lille skogholtet og ut til friheten, men han tvang seg til å bli liggende» (Scheer 1948b, 11). Walter kjemper for å holde hodet klart i noe som fremstår som en stressende situasjon. Skildringen skaper en umiddelbar spenning og nærhet til det fortalte. Friheten ser ut til å være rett foran øynene hans, men Walter minner seg selv på at uforsiktigheter kan få fatale konsekvenser: «– Ligg rolig! sa han til seg selv. Det er den eneste sjansen din. Hvil! Slapp av! Pust langsomt og lydløst! Du må samle krefter, du må klare dette! En eneste uforsiktighet – og du er ferdig. Husk det!» (Scheer 1948b, 11). Situasjonen vi her kastes inn i er langt fra fredfull, og den brå kontrasten til rammefortellingen skaper en sjokkeffekt.

Fortellerstilen etablerer en nærhet til Walters livssituasjon. «Det var ikke noe nytt» berettes av en tredjepersonsforteller, som i novellens innledende sekvens fremstår som allvitende. Etterfulgt av innledningen ligger fokaliseringspunktet hos Walter frem til novellens avsluttende sekvens. Det er en intern fokalisering der vi sanser fortellingen gjennom Walter, og det er Walters erindringer som dominerer. Walters erindringer utgjør en analepse, ettersom det er et tilbakeblikk som beretter om de begivenhetene og erfaringene som har ledet Walter fram til fortellingens gitte tidspunkt (Genette 1980, 40). Analepsen dominerer første del av novellen, og den består av traumatiske hendelser og grufulle minner:

Han tenkte på den gang han ble tatt. Han husket det gråhvite rommet med en klarhet som fortalte ham at han aldri ville glemme det. Den lange benken midt i rommet var spikret fast i erindringen hans. Han kjente smertene i kroppen, kjente hvert slag han fikk, svetten rant nedover ryggen og samlet seg i pannen og på overleppen, mens han opplevde det hele igjen. Remmene som fór over kroppen, hadde jernbeslag. – Nålene til den lange, brutale fyren trengte opp under neglene hans, mens sigarettene ble slokt mot nakken. Vannet dryppet på øynene og ned i munnen ...

Han prøvde å skyve det hele fra seg, tenke på friheten, framtiden, men det ble borte i en tåke av smerte. Langt borte grov lengselen etter Hilde. Lille, søte Hilde som alltid var så sterk og glad. Den siste han hadde igjen. Moren ble sendt i gasskammer, faren kom på transport, vennene forsvant, bare Hilde og han ble tilbake. De skulle gifte seg en gang når verden ikke lenger var et helvete» (Scheer 1948b, 11).

Fremstillingen består av kroppslige og fysiske skildringer av en brutal mishandling mot Walter. Det viser seg også at tapet av familien har satt sitt preg på Walter, men håpet er fortsatt til stede i troen om et fremtidig giftemål. Språkbruken er levende og emosjonsvekkende, noe som skaper en nærhet til Walters utfordrende fortid og fremtidstro.



Erindringene er fragmenterte, og i neste avsnitt blir håpet knyttet til Hilde fjernet like fort som det ble introdusert: «De tok henne, under et flyangrep. Hun kom til en konsentrasjonsleir, en av de verste, et sted hvor 'vitenskapsmenn' eksperimenterte med unge piker» (Scheer 1948b, 11). Vi får også innblikk i Walters reaksjon på minnene: «Walter skalv i voldsom gråt. Minnene bølget rundt ham» (Scheer 1948b, 11). Walters erindringer er både mentale og kroppslige ved at de produserer fysiske reaksjoner. Erindringene kan derfor betegnes som traumatiske minner som er «en slags somatisk hukommelse som er fragmentarisk og flytende og består av [...] sterke sansninger» (Ball referert i Langås 2016, 25). Traumatisk minne «består i at traumatiske hendelser i fortiden vedvarer å okkupere bevisstheten, enten ved en voldsom livaktighet eller ved at de motsetter seg å bli integrert i den viljestyrte minneprosessen» (Rothschild referert i Langås 2016, 25). Her trer traumene frem i form av en dissosiasjon: «en horisontal prosess der et minne utspalter seg i et annet spor og materialiserer seg som en alternativ fortelling» (van der Kolk og van der Hart referert i Langås 2016, 26). I narrativ sammenheng skaper de dissosiative utspaltingene paralepser (sidefortellinger), som i Scheers novelle er uttrykt gjennom mentale tilbakeblikk (analepser) (Bal referert i Langås 2016, 26). Ved å gi innblikk i Walters traumer skaper erindringene en nærhet til Walters utfordrende livssituasjon.

Hildes tragiske skjebne drev Walter ut fra skjulestedet, noe som førte til at Walter ble arrestert. Walters videre erindringer tar oss med til da han ble sendt til konsentrasjonsleiren der han arbeidet og sultet: «Til slutt ble de lei ham, sendte ham til grubene. Ett år - to år - tre år ... tre år fulle av lidelse og sult. Tre år fulle av fornedrelse og pine, inntil han ble som et dyr, et dyr som bare ble holdt oppe av hatet. Den ene etter den andre av kameratene ble borte. Døde, hentet, pint – men han levde – levde et liv som ikke var noe liv» (Scheer 1948b, 11–12). Verbalteksten forankrer den dehumaniseringen som kommer til uttrykk i illustrasjonen. I konsentrasjonsleiren opplevde Walter å bli fratatt sin humanitet. Han ble til et dyr, og det eneste gjenværende håpet var hatet. Erindringene viser hvordan Walter har utviklet seg fra å være håpefull, til å drives av et voksende hat (Scheer 1948b, 12). Til tross for den dehumaniseringen som Walter har blitt utsatt for, indikerer erindringene en tilstedeværende humanitet som driver Walter. Tiden i konsentrasjonsleiren har ikke fjernet Walters minner; hans individualitet.

Det visuelle forankrer etableringen av en intim nærhet til Walter og en ivaretatt humanitet.<sup>11</sup> I «Det var ikke noe nytt» er de to akkompagnerende illustrasjonene kontraster,

---

<sup>11</sup> Se vedlegg A

og dialogen mellom dem forsterker et inntrykk av en spenning mellom dehumanisering og humanitet. Bildet på førstesiden symboliserer som tidligere nevnt den dehumaniseringen som jødene ble utsatt for under holocaust. Den følgende illustrasjonen er igjen et portrett av en person, med den samme enkle tegnestilen i gråtoner. Personen har derimot detaljer i ansiktet, og illustrasjonen viser et fortvilet ansiktsuttrykk (Scheer 1948b, 12). Fremstillingen er følelsesladd og følgelig skapes det en nærhet til de lidelsene som Walter har blitt utsatt for. Illustrasjonen fremhever et spenningsmoment i fortellingen, der det oppstår en spenning mellom forsøket på dehumanisering og en bevart humanitet.

«Det var ikke noe nytt» fremstiller en ambivalent tid etter freden. Konsentrasjonsleiren er frigjort, og Walter vandrer gjennom restene etter holocaust. Frigjøringen peker mot en lykkelig utgang, men denne «lykken» skal vise seg å være midlertidig. Ombord på skipet som skal ta han hjem, leter Walter etter sin Hilde: «Han lette blant ansiktene. Kanskje her ... noe inn i ham sa at han måtte se etter Hilde, og han stirret på alle de unge kvinnene. De var så like, uttrykket i ansiktet og de tynne, herjete kroppene var så like» (Scheer 1948b, 13). Når Walter leter etter Hilde, gir han uttrykk for et snev av fremtidstro og håp. Når han derimot observerer menneskene rundt seg, er tonen en annen. Skildringen av kvinnene og ungene fremhever at de er like, noe som vitner om den dehumaniseringen som jødene ble utsatt for. Til tross for at de nå er frie, er frykten fortsatt med dem: «Allerede etter to dager ble det vanskelig med vann. Det ble rasjonert til dem, de fikk det i flasker, spann og krus. De bar det med seg, var redde for å miste de dyre dråpene» (Scheer 1948b, 13). Skildringene av forholdene på båten vitner også om traumene som preget de ofrene som overlevde: «Et skrik flenget mørket den tredje natten, det var en kvinne som fødte sitt barn i dette myldrende menneskekaoset. Barnet var dødt, moren fortsatte å skrike, hun skrek ut sin lengsel og smerte. Utpå morgensiden ble det plutselig stille. Helt stille. Barnet gled over båtripen, moren bøyde seg etter det, plutselig kastet hun seg i havet» (Scheer 1948b, 13). Traumene har satt sine spor i ofrene, noe som kvinnens selvmord smertelig understreker.

Om bord på båten skimter Walter igjen et håp for fremtiden. Fortellerstilen preges her av en idyllisk og utopisk skildring av det landskapet som ligger foran han: «Solen steg opp, det var som om hele havet ble til en flate av glitrende diamanter. [...] Så han en landstripe, eller var det tankene som spilte seg for ham? Langt, langt der borte syntes han å skimte en strandbredd. Noen unge mennesker begynte å synge Hatikwah – Håpet» (Scheer 1948b, 13). Hatikwah er tittelen på Israels nasjonalsang, noe som indikerer at landstripen som Walter

lengter etter tilhører Israel (Scheer 1951, 173). Håpet viser seg imidlertid å være kortvarig, og den etterfulgte hendelsen står i sterk kontrast til den foregående idyllen:

Han så ikke det som hendte rundt ham, hørte ikke at sangen stanset, hørte ikke at det brøt løs en orkan av ulykke og raseri før han sto ansikt til ansikt med en ung engelskmann. Oppbragt! Det var som om hatet flammet ham. - Ikke jeg! Skrek han. Ikke jeg! Jeg vil ikke være med på en ny Exodus! Jeg vil ikke til Hamburg og gå i land der under tysk bevoktning! Ikke jeg! Jeg vil ikke føres til Cypren for å ligge i en ny leir! Ikke jeg! Jeg vil hjem! Hjem! Den røde tåken la seg rundt ham. Engelskmannen sa noe. Det var blitt stille. Det kom flere soldater, de brune battledressene sto som en mur rundt emigrantene. Da tok Walter plutselig et godt tak i halsen på vannflasken sin, knuste den mot en kasse og fór mot den første soldaten, med flaskeskårene i hånden. En sviende smerte i brystet. Så kom den store stillheten ... (Scheer 1948b, 40).

Et påfallende eksempel på Walters traumer er referansen til Exodus som Walter roper ut rett før fortellingen når sitt klimaks. Den bibelske historien om Exodus forteller den kjente flyktninghistorien om israelittenes utferd fra Egypt (Bach 2004, 13). Walter har allerede opplevd en exodus som ikke endte i hjemkomsten, men der utgangen var død og fordervelse i konsentrasjonsleiren. Denne gangen er det heller ikke hjemkomsten, Israel, som møter han, men igjen møter han på soldater ved ankomsten til Hamburg. I *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur* (2004) knytter Tine Bach fremmedgjortheten og den hjemløse erfaringen til utviklingsromanen: «Hovedpersonerne i utviklingsromanen finner i motsætning til dannelsesheltene ikke hjem, men forbliver utilpassede og frustrerede og ender som regel med hovedpersonens smertefulde død» (Bach 2004, 98). Walters historie følger ikke dannelsesromanens komposisjonsmønster *hjemme – hjemløs – hjem*. Som vi har sett fyller hjemløsfasen hele fremstillingen av Walters livssituasjon, og dannelsen avløses av en avvikling. Walter forblir utilpass og frustrert, noe som ender i hans død (Bach 2004, 98-99).

Drapet blir bekreftet i rammefortellingen der fru Krohn og datteren hører nyheten på radioen: «... - En jøde ble drept, og en engelskmann såret, fortsatte stemmen i radioen. - Var det noe nytt Stine? Spurte fru Krohn. Jeg fikk ikke hørt alt sammen. - Nei, det var bare det samme gamle. Jo, det er sant, mamma, det blir strømransjering» (Scheer 1948b, 40). Sitatet bekrefter at familien Krohn og Walter befinner seg i samme fiksjonsverden, men i rammefortellingen er Walters traumer utelatt. Walters skjebne blir oppsummert i én setning, og Familien Krohn blir følgelig presentert for en kortfattet utgave av Walters skjebne. Hans individualitet er utelatt og istedenfor er han kun omtalt som «jøden». I nyhetssammendraget omtales Walter som «jøden», en generalisering som bidrar til å skape en upersonlig fremstilling av hendelsen, noe som står i sterk kontrast til den foregående fremstillingen av

Walters historie. Som nevnt tidligere gir bruken av *in medias res* inntrykk av at det skjer noe før og etter fortellingen, og Stines kommentar indikerer at lignende nyheter har de hørt mange ganger før. Fragmentet vi får innblikk i kan være representativt for en gjentakende situasjon i familiens hverdag. Historien har skapt en apati overfor nyheten om holocaust. At datteren betegner hendelsene som «det samme gamle», vitner om at lignende nyheter har de hørt tidligere, trolig både før, under og etter krigen. Det har derfor blitt en integrert del av deres hverdag.

Den foregående analysen tydeliggjør tre ulike livssituasjoner: familien Krohns livssituasjon, Walters *egentlige* livssituasjon og Walters livssituasjon presentert i nyhetene. Fremstillingen av familien Krohn er hverdagslig og fredelig, og den står i sterk kontrast til fremstillingen av Walters utfordrende livssituasjon. Leseren kommer derimot nærmere innpå Walters liv og skjebne gjennom hans erindringer og opplevelser. Ikonoteksten fremhever en spenning mellom dehumanisering og humanitet, noe som skaper en nærhet til Walter og holocaust. Nyhetsmeldingen er en distansert fremstilling av Walters livssituasjon, og fremstillingen skaper dermed en kontrastfylt distanse til holocaust.

### 3.2.2 En tragisk kritikk

På hvilken måte inviterer fremstillingen til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier? Fortellingen om Walter vekker oppmerksomhet ved å være en virkelighetsnær, men hverdagsfjern hendelse (Hejlsted 2016, 24). Fremstillingen alluderer til leserens forestillingsevne ved å formidle en kritikk av en brutal antisemittisme. Til tross for at det er Walter selv som går til angrep på den britiske soldaten, skaper fremstillingen en medfølelse for Walter, noe som tillegger den tragiske trekk (Aristoteles 2008, 39). I spenningen mellom dehumanisering og humanitet, vekker ikonoteksten en medlidenhet for Walter og hans utfordrende livssituasjon. Ikonoteksten viser at Walter bærer på uutholdelige traumer, og fremstillingen utgjør en sentral del av hvordan leseren tolker Walters fatale voldsutbrudd. Walter er vitne til og selv offer for ettervirkningene av holocaust, noe som ender i en tragisk utgang. Fremstillingen tar oss gjennom fragmenter av Walters liv der meningen med livet – familie og frihet – blir frarøvet Walter. I novellen blir det tragiske den fremmedgjorte virkeligheten som holocaust har skapt, og dette gjør at Walter ikke lenger makter å forholde seg til skillet mellom venn og fiende. Det viser seg at Walter fortsatt opplever traumet, og leseren opplever traumet sammen med han. Walter assosierer møtet med britiske soldater med fangenskapet han nettopp var en del av, og grusomhetene han har opplevd blir følgelig en del

av den usikre fremtiden han har fremfor seg. Walter ser ikke forskjell på venn og fiende, for inntrykkene blander seg med traumer fra fortiden (jfr. Exodus). Denne fremmedgjortheten ender i Walters feil som utgjør novellens tragiske utgang. Walter går til angrep på en britisk soldat og blir følgelig drept. Ifølge Aristoteles inntreer en «[t]ragisk virkning [...] når et godt, men ikke plettfritt menneske gjør en alvorlig feil» (Aristoteles 2008, 19). Alt er ikke mulig i den virkeligheten som Walter befinner seg i. Rekken av tragiske begivenheter som preger Walters erindringer og erfaringer før og etter frigjøringen, gir en opplevelse av at Walter er offer for de tragediene som rammer han, og han kan derfor ikke klandres for sitt feilgrep. På den måten vekker fremstillingen en medlidenhet for Walter som «har opplevd en betydelig smerte» (Nussbaum 2016, 32).

Rammefortellingen om familien Krohn skaper derimot en distanse til Walters traumer. I fragmentet vi får innblikk i, er fru Krohn og datteren mer opptatt av det som angår dem selv. Kontrasten får en nærmest provoserende effekt, ettersom familien ikke ser ut til å la seg prege av de hendelsene som blir omtalt på nyhetene. Rammefortellingen bærer preg av å være en modernistisk novelle, der novellen utspiller seg i et gjenkjennelig hverdagsmiljø og hvor vi er vitne til karakterens reaksjon, som her er fraværende (Hejlsted 2016, 144). Novellen gir ingen direkte forklaring på Stines reaksjon, og «[t]ypisk fungerer karakterernes reaktion på det katastrofale underliggjørende [...]» (Hejlsted, 2016, 145). På denne måten inviterer novellens modernistiske trekk til undring. Banik poengterer at nyheten om holocaust utgjorde én hendelse blant mange katastrofer under krigen: «Parolen i det norske samfunnet var at alle hadde lidd like mye under krigen, og at man nå skulle se framover» (Banik 2009, 90). Overfloden av nyheter kan ha skapt en apati overfor nyhetene. I tillegg får ikke familien Krohn innblikk i detaljene fra nyheten om Walter og derfor har de i motsetning til leseren, muligheten til å distansere seg fra det fortalte. Sammenhengen mellom rammefortellingen og fortellingen om Walter blir imidlertid ikke eksplisitt fortalt. Leserens må selv tolke sammenhengen og dermed inviterer teksten til selvstendig refleksjon. Forholdet mellom den hverdagslige fortellingen om familien Krohn og den personlige og nære fortellingen om Walter, er kontrastfylt. Kontrasten bidrar til å formidle et budskap om betydningen av å synliggjøre ofrenes humanitet.

Genererer medlidenheten for Walter en antipati for familien Krohn? I rammefortellingen er det Stine som gir eksplisitt uttrykk for å være uinteressert i nyhetene, og hun er derfor potensielt et offer for leserens antipati. En fremstilling av holocaust som ikke utfordrer at alle tilskuere var apatiske, risikerer å skape et entydig bilde av at alle nordmenn

hadde lik reaksjon. Fru Krohn hører ikke nyhetene, og det er derfor usikkert hvordan hun ville reagert. Hun tok derimot initiativ til å slå på radioen og kan derfor tenkes å være hakket mer interessert enn sin datter. Til tross for at fremstillingen kan generere en antipati for Stine, kan den allikevel betraktes som en etisk fremstilling. Ifølge Lindhé er fremstillingen etisk om den konfronterer oss med paradokset for narrativ empati der fortellingen minner oss på menneskers manglende perfeksjon (Lindhé 2016, 37–38). Ettersom fremstillingen av nyhetene er fragmentert er det heller samfunnet og mediene som møter brutal kritikk, ikke én spesifikk person alene. Følgelig fremstår kritikken som et samfunnsproblem. På den måten fungerer Scheers novelle som en påminnelse om at *ingen* mennesker er uskyldige.

Men hvordan holder novellen seg aktuell i dag? Til tross for at nyheten om holocaust ikke er en ukjent begivenhet i dag, formidler «Det var ikke noe nytt» en mindre kjent del av historien om holocaust ved å skildre utfordringene til de overlevende etter krigen. Novellens nyhetssammendrag viser til lignende avisoverskrifter i årene etter krigen. I 1946 kunne nordmenn blant annet lese følgende overskrifter i de norske avisene: «10 skip, fullpakket med flyktninger til Palestina» (Morgenavisen 1946, 6), «Jødisk generalstreik i Palestina? Immigrantskip med 1300 flyktninger bordet» (Arbeiderbladet 1946, [11]), «Veritabelt slag på Haifa havn. 10 britiske soldater såret etter sammenstøt med jødiske flyktninger» (Aftenposten 1946, 6). I *Israel dobbelt-løftets land* (1967) gjør Scheer rede for de kaotiske forholdene i årene etter krigen: «Immigrantene kom i eldgamle båter – flytende likkister – og ble oppbragt av britene og sendt til nye konsentrasjonsleirer. [...] Fra krigen sluttet til Israel ble proklamert, forsøkte over sytti tusen ‘illegale’ innvandrere å komme inn i Palestina» (Scheer 1967, 18). Videre belyser Scheer at antisemittismen også eksisterte etter freden: «I siste halvdel av 1946 brøt det ut antisemittiske demonstrasjoner i Ungarn og Romania som førte til at 130 000 jøder flyktet» (Scheer 1967, 18). Fortellingen om Walter kan knyttes til en konkret hendelse; Exodus-affæren. Båten «Exodus 1947» ble stoppet på vei til Palestina med 4500 flytninger om bord. Flyktningene ble tvunget over på fangeskip og transportert til Frankrike. Jødene nektet å gå i land frivillig, og det endte med at britene dirigerte båten «til Hamburg og flyktningene [ble] satt i land med makt og ført tilbake til leirene» (Scheer 1967, 18).

I antologien *Historie og moral: Nazismen, jødene og hjemmefronten* (2022) tematiserer historiker Kjetil Braut Simonsen antisemittismen i Norge etter 1945. Simonsen påpeker at «flere forskere har hevdet at kombinasjonen av en antinazistisk nasjonal identitetsforståelse og en patriotisk minnekultur – sentrert rundt tanken om en ‘nasjon i motstand’ mot NS og den tyske okkupasjonsmakten – satte sitt preg på tolkningene av

antisemittismen de første tiårene etter den tyske okkupasjonen» (Simonsen 2020b, 240–241).<sup>12</sup> Blant annet eksisterte det i årene etter krigen avisartikler «som i klartekst omtaler antisemittismen som ‘fremmed’ for den norske befolkningen – med unntak av NS-medlemmer» (2020b, 242). Simonsen trekker fram en lederartikkel i *Dagbladet* fra 14. mai 1947 som antydte at det hovedsakelig var tyskerne som hadde skyld i arrestasjonen og deportasjonen av de norske jødene. I tillegg ble det indikert at jødehatet «var fremmed for norsk tradisjon og mentalitet» (Simonsen 2020b, 242). Avisen konkluderte med at «[d]et dype forfall i kultur som jødehatet er betinget av har Norge heldigvis ikke opplevd. Her i landet er ennå et menneske et menneske. Det er et primitivt krav for sivilisasjon at en iallfall innrømmer det» (Dagbladet sitert i Simonsen 2020b, 242).

Simonsen hevder at til tross for at antisemittismen i etterkrigstiden i høy grad ble fortrent i den norske offentligheten, fortsatte negative forestillinger om og holdninger til jødene å inngå i hverdagslivet. I en undersøkelse utført av Institutt for samfunnsforskning i Oslo i 1950-årene erklærte 44% av et utvalg Oslo-borgere «seg her helt eller delvis enig i påstanden om at det i høy grad var jødene egen skyld at de var blitt forfulgt» (Simonsen 2020b, 257). En fraskrivelse av antisemittismen som et norsk problem peker mot en avstand til den antisemittismen som jødene ble utsatt for under holocaust. Denne avstanden til holocaust skildres i Scheers novelle ved at hun skildrer familien Krohns fraværende reaksjon på nyheten om at «... - En jøde ble drept, og en engelskmann såret» (Scheer 1948b, 40). Ved å avslutte «Det var ikke noe nytt» slik, indikerer rammefortellingen en todelt agenda. I tillegg til å gi et historisk innblikk i et individs opplevelse av holocaust, har Scheer ønsket å utfordre og nyansere det overfladiske nyhetsbildet som ble presentert for den norske befolkningen.

Novellen var og forblir aktuell fordi den presenterer flere uhørte begivenheter, det vil si begivenheter som er overraskende og usedvanlige (Hejlsted 2016, 17). Goethe påpeker at det som gjør en begivenhet tiltrekkende er «[i]kke dens vigtighed eller dens indflydelse, men nyheden. Kun det nye synes vigtigt, fordi det uden sammenhæng vækker forundring og et øjeblik sætter vores fantasi i bevægelse, berører følelserne overfladisk og lader forstanden helt i ro» (Goethe sitert i Hejlsted 2016, 21). Da novellen ble publisert i *Magasinet* i 1948 kunne

---

<sup>12</sup> Simonsen nyanserer oppfatningen om «det nasjonale konsensusyndromet» ved å påpeke at «selv om antisemittismen dermed tidvis ble fremstilt som et tysk fenomen – med svake røtter i det norske samfunnet – er bildet likevel langt ifra entydig. [...] For det første fantes det flere ulike perspektiver i disse debattene. I tillegg kunne de samme avisene som i noen tilfeller skildret antisemittismen som et rent tysk anliggende – og dermed som et ‘fremmedelement’ i det norske samfunnet – i andre situasjoner gå aktivt inn for å konfrontere antisemittiske tendenser i norsk kultur og samfunnsliv» (Simonsen 2020b, 243). Jeg velger her å vektlegge perspektivet på antisemittismen som noe fremmed ettersom jeg leser Scheers novelle som en belysning av antisemittisme som tabu i etterkrigstiden.

den sjokkerte med en nyhet som brutalt skildrer lidelsene til ofrene. I dag kan den sjokkerte fordi den formidler mindre kjent kunnskap om tiden etter frigjøringen. I tillegg inviterer den til refleksjon rundt fremstillingen i nyhetene og nordmenns apati overfor en overflod av tragiske nyheter. Med novellen nærmer Scheer seg en kritikk som kan minne om Benjamins syn på massemediene, fordi hun også kritiserer at nyhetene allerede er fortolket når den når sine lesere og dermed ikke vekker oppsikt. Det som vinner gjenklang forblir informasjonen om det som er nærmest, som i dette tilfellet er strømransjering (Benjamin 1991, 183–184). I tillegg er nyheten så kortfattet at den også blir et uttrykk for en dehumanisering der jødene blir fratatt muligheten til å fortelle sin egen historie. En kritikk av massemediene og nordmenns apati overfor nyheter, er også aktuell tematikk i dag der vi stadig bombarderes med nyheter.

«Det var ikke noe nytt» fremstiller en spenning mellom en hverdagslig og distansert fortelling, og en nærhet til Walters tragiske historie. Til tross for hans feil, får vi medfølelse for Walter. Som Langås påpeker, kan litteratur være «en kulturell aktør som gjennom sine framstillinger fortolker og skaper forestillinger om hva traumatiske opplevelser og reaksjoner gjør med menneske og samfunn. [...] [O]g i alle tilfeller gir de et mer *innlevende* innblikk i hvordan traumer kan oppleves» (Langås 2016, 34, min utheving). På den måten skaper novellen et fortolkningsrom som åpner for refleksjon rundt hva som skjer når mellommenneskelige verdier blir forsømt, både under og etter holocaust. I artikkelen «Holocausterindring mellom det personlige og allmenne» (2022) hevder Marie Eberson Degnæs at «Herman Sachnowitz' vitnesbyrd *Det angår også deg* (Sachnowitz og Jacoby, 1976) er på mange måter programmatisk for holocausterindring som et allmennkulturelt fenomen. Denne appellen er allmenn og moralsk. Alle oppfordres til å minnes» (Degnæs 2022, 281). Ved å etablere en nærhet mellom leseren og Walters livssituasjon, og leseren og de uhørte historiene om holocaust, belyser ikonoteksten at historien om holocaust og dens ofre en noe som angår en selv (Nussbaum 2016, 36).



## 4 *Posene på gjerdestolpen* (1977)

### 4.1 Analyse av «Prolog»

#### 4.1.1 Presentasjon av «Prolog»

*Posene på gjerdestolpen* består av 14 korte fortellinger. I tillegg til hovedteksten består periteksten av en prolog som utgjør en egen fortelling om bestemor Golde.<sup>13</sup> I motsetning til bestemors fortellinger som er behandlet med en letthetens distanse og som alltid ender godt, har de virkelighetsnære fortellingene i forfatterskapet tragiske trekk. Sistnevnte er her representert gjennom prologen til *Posene på gjerdestolpen*. Prologen forteller om Scheers egen bestemor Golde Scheer. Den er en nostalgisk beretning «om en ekte eventyrbestemor som er snill, klok og omtenksum, og som har gode råd og godsaker på lur» (Brovold 2020, 195). Til tross for en idyllisk beretning om bestemor, får fortellingen en tragisk utgang når bestemor blir offer for holocaust. Den følgende analysen av prologen tydeliggjør et poeng, noe som legger *Posene på gjerdestolpen* et didaktisk siktemål. Analysen av prologen vil først undersøke fremstillingen av bestemor. Deretter vil jeg drøfte fremstillingens funksjon: Hvordan alluderer fremstillingen av bestemor og hennes livssituasjon til leserens forestillingsevne?

#### 4.1.2 Fremstillingen av bestemor

*Posene på gjerdestolpen* innledes med en fortelling om bestemor: «Det var en gang en bestemor som bodde i et lite hus» (Scheer 1977, 11). Fortellingen starter med «det var en gang», noe som danner konnotasjoner til eventyrsjangeren og skaper en forventning om at dette er en oppdiktet fortelling. Den etterfulgte fortellerkommentaren bryter derimot med denne forventningen: «Det høres ut som et eventyr, men av og til er eventyr sanne» (Scheer 1977, 11). Følgelig oppstår en spenning mellom eventyr og virkelighetsfortelling. Forventningen om et fiktivt eventyr blir opphevet, og det skaper en forventning om en «ekte» bestemor.

---

<sup>13</sup> I *Posene på gjerdestolpen* (1977) står fortellingen uten tittel. Fortellingen innleder også *Jødiske fortellinger. Fra shtetl til Grunerløkka* (2015) hvor den er gitt tittelen «Prolog fra *Posene på gjerdestolpen*». Jeg velger å gi den tittelen «Prolog» for å tydeliggjøre dens funksjon i lesningen: Den styrer leserens tolkning og forståelse av boken (Genette 1997, 1-2).

I tillegg til å være en sann fortelling, er dette en fortelling som står fortelleren nær. Fortellingen drives ikke av handling, men fortellingens komposisjonsmønster består av ulike sekvenser der fortelleren minnes fortiden. Fortelleren er personal, og fortellerstilen preges av tankestrømmer der fortelleren minnes ulike sekvenser fra fortiden med bestemor. Det er lagt på fortellerkommentarer der fortelleren markerer sin egen tilstedeværelse i minnene som skildres: «Jeg husker alt sammen» (Scheer 1977, 12). Fortelleren har en tilstedeværende innsikt, og følgelig blir det tydelig at fragmentene er minner hentet fra fortellerens egen fortid.

Lest i sammenheng med periteksten, indikeres det at Scheer skriver om sin egen bestemor i prologen. Ved å lese baksideteksten, får vi vite at «de fleste av eventyrene er muntlige overleveringer fra hennes [Scheers] bestemor» (Scheer 1977, [baksidetekst]). Selve boken dedikerer Scheer til sin egen bestemor: «*Til bestemor, som alltid fortalte eventyr*» (Scheer 1977, [9]). Ettersom periteksten styrer leserens tolkning og forståelse av boken (Genette 1997, 1–2), knyttes karakteren bestemor til Scheers egen bestemor. Fortellerstilen skaper en personlig tilknytning mellom fortelleren og bestemor, og mellom leseren og bestemor. Følgelig fremstår bestemor som et virkelig menneske.

Innledningsvis blir bestemor introdusert som hovedkarakteren i fortellingen: «Det var en gang en bestemor som levde i et lite hus» (Scheer 1977, 11). Det er bestemor det fortelles om, noe som styrer den videre lesningen. Fortelleren skildrer et bredt miljøbilde med mange detaljer fra bestemors hjem:

Huset passet godt til henne, for det var et riktig bestemorshus, en gammel trebygning på to etasjer med skrøpelig trapp og lang svalgang med tre dører. Den nederste var bestemorens. En liten gang, som ikke var stort mer enn et vindfang, førte til et stort kjøkken, innenfor var det et «kammers», som ble brukt til soverom, og en stue med mange blomster. Stort mer enn blomstene husker jeg ikke av finstuen, men kjøkkenet husker jeg hver krok av (Scheer 1977, 11).

Huset til bestemor står sentralt i fortellingen, og miljøskildringene utgjør en implisitt skildring av bestemors liv. Bestemor bor i et gammelt og skrøpelig hus, noe som indikerer fattigdom og trange kår. Bestemorens sosioøkonomiske status blir videre belyst gjennom skildringer av byggets fasiliteter: «Vegg i vegg med stallen lå de andre uthusene, blant dem var doen. W.C. og bad var uoppnåelig luksus for vanlige bestemødre på den tiden» (Scheer 1977, 12). Stedsangivelsene illustrerer bymiljøet i Kristiania på tidlig 1900-tallet. Scheers besteforeldre, Golde og Marcus Scheer, kom til Kristiania i 1905, og «[i] likhet med de fleste jødiske innvandrerne slo de seg ned på Grünerløkka» (Levin 2016, 10). Vi får videre innblikk i familiens trange kår i rammefortellingen til boken *Papirbroen. Jødisk drøm og virkelighet*

(1979). Bestemor minner barnebarna på «at når vi feirer en helg, må vi aldri glemme de ensomme, fattige, gamle og syke, sa hun. – De skal også føle at det er Jorn Tov, en høytidsdag. Derfor gir vi av vår overflod. Bestemor sukket litt da hun hadde sagt det om overflod, så seg rundt og mumlet noe om at de klarte det vel denne gangen også» (Scheer 1979, 40). Sitatet indikerer at familien lever under trange kår, men bestemor unngår å poengtere dette overfor barna. Bestemor tillater ikke å la sin utfordrende livssituasjon dominere hverdagen.

Et iøynefallende trekk ved fortellingen er kontrastbruken. Resten av huset er preget av trange kår, men i hjertet av kjøkkenet finner vi det som virkelig har verdi; familie og religion. Videre fortelles det om skinnende blankt kobber som pryder kjøkkenveggen, og «bestemoren pusset det hver uke og hang en gammel gardin over så det skulle holde seg fint til sabbaten» (Scheer 1977, 11). Brovold identifiserer en lignende symbolbruk i *Vi bygger i sand* der kobberet er tillagt stor betydning: «Det symboliserer både ‘hjem’ og stabilitet og alt Måte-Mende og Golde har opplevd sammen. Deres identitet er derfor sterkt knyttet til kobberet de hele tiden har hatt hengende på veggen på kjøkkenet, og er begge svært stolt av det. Kobberet representerer et fast holdepunkt, og der det befinner seg, der kan de finne seg til rette» (Brovold 2020, 203). At kobberet symboliserer «hjem» også i prologen, blir forsterket av skildringen av familiebilder på kommoden på kjøkkenet til bestemor, noe som indikerer sterke familieverdier (Scheer 1977, 11). I tillegg til å symbolisere «hjem» og stabilitet, kan kobberet knyttes direkte til religion som en stabil verdi i bestemorens liv. Bestemor pusser kobberet i forkant av den ukentlige sabbaten, noe som indikerer at hun er opptatt av å ivareta jødiske tradisjoner.

I religiøs sammenheng kan kobberet også knyttes til kobberslangen som ble tilskrevet Moses i fjerde mosebok. Kobberslangen er regnet som et hellig symbol, og ifølge teksten har kobberslangen helbredende effekt for de som ser på den. Under vandringen i ørkenen skal Moses ha festet en kobberslange på en stang for å helbrede slangebitt. I Bibelen omtales kobberslangen «som en *seraf*; et vesen med vinger» (Groth og Stordalen 2019). Ettersom bestemor er opptatt av å vedlikeholde kobberet, kan symbolikken også knyttes til fremstillingen av bestemor som en omsorgsperson som alltid passer på alt og alle rundt seg.

De videre erindringene fortsetter å idealisere bestemor. I sentrum av kjøkkenet er bestemor: «Eventyrbestemoren hadde alltid noe godt å gi barnebarna når de kom, det var kaker i store malte blikkbokser, sukkertøy i boller med lokk og noen søte, klisne ingefærkaker som var knyttet og kokt mørke brune i sirup» (Scheer 1977, 12). Skildringen er tilnærmet

euforisk og nostalgisk. Erindringene preges av at det var bedre tider før, det er en lengsel etter det som var – for «halvfabrikata fantes ikke på den tiden» (Scheer 1977, 13) Følelsen av hjemlig og moderlig trygghet blir fremkalt av skildringen av kjøkkenet og bestemoren, og sanselige beskrivelser av mat forsterker inntrykket. I sin anmeldelse av samleutgaven *Jødiske fortellinger. Fra shtetl til Grünerløkka* (2015) påpeker Turid Larsen at mat er en viktig bestanddel i Scheers fortellinger: «Naturlig nok: I et lite og fattig samfunn, utsatt for press utenfra, blir mat og deling av mat også et symbol for barmhjertighet og medmenneskelig ansvar» (Larsen 2015). I prologen inngår matlaging som en del av bestemors omsorg. Bestemor «laget til og med makaronien selv, og jeg husker de svære leivene som lå til tørk på nyvaskede lakner» (Scheer 1977, 13), noe hun gjorde til tross for begrensede midler. Videre fortelles det at bestemor var en klok kvinne med stor livserfaring, en kvinne som mange søkte trøst hos i tunge tider (Scheer 1977, 13). Bestemor utøver barmhjertighet og medmenneskelig ansvar, og følgelig blir bestemor representant og forbilde for sin egen leveregel: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn» (Scheer 1977, 13).

Allikevel var ikke maten det beste med å tilbringe tid på bestemors kjøkken, «[m]en det aller, aller beste av alt sammen var eventyrene hun fortalte, om dyr og nisser, prinser og prinsesser, mest morsomt var det når hun fortalte sagn fra gamle dager» (Scheer 1977, 12). Til tross for en lidenskapelig skildring av kaker, er det bestemors fortellinger som fremstår som det mest minneverdige og nostalgiske. Bestemor har derfor flere roller som både flittig husmor, formidler og omsorgsperson, og ikke minst er hun en formidler av mellommenneskelige verdier.

Fortelleren ser tilbake på en idyllisk eventyrtid med bestemor. I tillegg til å være et sjangerbundet begrep, er eventyr også en betegnelse for «noe (gjenstand, begivenhet, sted) som er ubeskrivelig, ufattelig vakkert, storslagent» (*Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «eventyr», lest 26. mars 2023). Fortellerstilen preges av en nostalgisk fremstilling av fortiden med bestemor. Fremstillingen gir inntrykk av at fortelleren forsøker å opprettholde minnet om den tapte tiden ved å rekonstruere bestemors hjem og fremheve de tapte tradisjonene. Ved å vektlegge en idyllisk tid på bestemors kjøkken, indikerer fortelleren en lengsel etter å vende hjem til et sted: kjøkkenet. Nostalgi gjør seg her gjeldende ettersom nostalgi stammer fra *nostos* som betyr «hjemkomst», og annet ledd er en avledning av *algos* som betyr «smerte» (*Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «nostalgi», lest 26. mars 2023). Minnene utgjør en hjemlengsel. Det fortelleren ser tilbake på er en utopisk tid som fremkalles av fortellerens minner.

Ved å sammenligne sekvensenes lengde og innhold, fremstår et implisitt verdisyn.

Handlingen og skildringene er hovedsakelig sentrert rundt bestemors kjøkken, men vi blir som vist også tatt med til de utenforliggende stedene. De utenforliggende stedsskildringene står i kontrast til hjertet av hjemmet – kjøkkenet: «En liten gang, som ikke var stort mer enn et vindfang, førte til et stort kjøkken ...» (Scheer 1977, 11). Her er kontrasten mellom kjøkkenet og resten av hjemmet beskrevet gjennom en enkel kontrast: stort/lite. Kjøkkenet er det som opptar mest plass i fortellerens minner og er tillagt verdi. Dette kommer frem gjennom fortellerens erindringer. Fortelleren husker ikke detaljer «av finstuen, men kjøkkenet husker jeg hver krok av» (Scheer 1977, 11). Gjennom fortellerens tankestrømmer får vi innblikk i fortellerens verdisyn. Rommene utenfor kjøkkenet er tillagt lite plass, og det er kjøkkenet som får dominere fortellingen; det er dette som minnes av fortelleren. Verdisynet indikerer bestemors påvirkning på de rundt seg. Til tross for de utenforliggende utfordringene, presterte bestemor å skape en distraherende og trygg atmosfære rundt seg som har satt sine spor i ettertiden.

Fortellingen starter som en utopisk beretning om minnene tilknyttet bestemor. Allikevel er ikke dette et klassisk eventyr der det gode til slutt vinner over det onde (Birkeland, Mjør og Risa 2006, 68). Den introduserende fortellerkommentaren som avslører at dette er en sann fortelling, fungerer som en påminnelse om at i Scheers fortelling kan alt skje. Veien til bestemor var «nesten farlig, for i leiligheten ved siden av bodde en gammel dame som slett ikke var så snill; henne var de redde for, alle sammen. Jeg tror til og med at bestemoren var litt redd henne, hun som ikke pleide å være redd for noe. Hun ble tidlig enke og måtte klare seg selv» (Scheer 1977, 12). Sekvensen om den gamle damen bryter med den etablerte idyllen og minner en på de farene som truer utenfor hjemmets trygge vegger. Det er en fare som truer, noe som utgjør et urovekkende stemningsskifte i fortellingen. Sekvensen utgjør fortellingens vendepunkt, og det er ikke lenger gitt at idyllen forblir urørt.

Fortellerens erindringer består av å minnes fortiden som fremstår som en eventyrlig tid der familiesamhold sto sentralt. Det føles som et eventyr, men det er et eventyr fra virkeligheten der den opplevde idyllen blir brutt når verden utenfor til slutt bryter inn i bestemors livsverden: «Men like vakkert som minnet om eventyrbestemorens liv, like trist er minnet om hvordan hun ble borte. Hun forsvant sammen med seks millioner andre uskyldige. Hun ble ikke funnet verdig til å få leve i Hitlers Stor-tyske rike .... og med bestemoren døde også bestemorshuset» (Scheer 1977, 13). Bestemor er kjernen til idyll i fortellingen og med hennes død, dør også idyllen. Det eneste som gjenstår er minnene. Bestemor og

bestemorshuset er uløselig forbundet, og symbolikken gir et forsterket inntrykk av bestemors betydning i fortellerens liv. Følgelig oppstår en idealisert fremstilling av bestemor. I tillegg markerer den ulykkelige avslutningen at til tross for at bestemor var et godt og varmt menneske, viser det seg at hun ikke hadde mulighet til å påvirke sin egen livssituasjon. Til tross for en idyllisk livssituasjon hjemme, fikk livet til bestemor en tragisk slutt.

#### 4.1.3 En prolog til ettertanke

Med utgangspunkt i den foregående analysen av fremstillingen av bestemor, vil jeg nå drøfte hvordan fremstillingen av bestemor og hennes livssituasjon alluderer til leserens forestillingsevne. I fortellingen om bestemor får vi kun innblikk i fragmenter av fortiden gjennom fortellerens minner og tankestrømmer. Prologen tematiserer holocaust, men det er bestemors levde liv som står i fokus. Prologen er en detaljrik beretning om en kjærlig eventyrbestemor som mange kjenner til, drømmer om eller savner. Fordi ideen om og lengselen etter eventyrbestemoren er gjenkjennbar og noe leseren kan relatere til, skaper fortellingen en identifikasjon gjennom likhet (Nussbaum 2016, 36). Som Aristoteles påpeker gjør identifikasjonen at leseren kan leve seg inn i karakterenes utfordringer (Aristoteles 2008, 39). I Scheers fortelling inviterer identifikasjonen leseren til å forestille seg den idylliske tilværelsen med eventyrbestemoren, og følgelig skaper fremstillingen medlidenhet for fortellerens personlige lengsler.

Til tross for en relaterbar fremstilling av eventyrbestemoren, skaper fremstillingen av bestemor også en nærhet til karakteren som individ. Fremstillingen av bestemor skaper en nærhet til karakteren ved at vi blir kjent med henne på flere plan og får innblikk i bestemorens levevilkår og hverdag. Blant annet er bestemors identitet sterkt knyttet til jødisk religion og tradisjoner. Hverdagsskildringene gir innblikk i jødisk kultur som en sentral del av bestemors hverdag, noe som illustrerer Scheers eget syn på jødedommen: «Det er en måte å leve på» (Blom 1992, 00:11:36-00:11:38). Ved å individualisere bestemor, levendegjør fortellingen en kultur og humanitet som forsvant med holocaust.

Samtidig er historien om bestemor personlig og historisk forankret. Fortellerstilen gjenspeiler at fortelleren selv har levd dette, og minnene med bestemor har satt dype spor i fortellerens minner. Gjennom historiske markører som knytter fortellingen til Scheers egen familiehistorie, oppstår det også en personlig nærhet til norsk historie. Avslutningen knytter fortellingen til Scheers egen familiehistorie som hun beskriver i *Papirbroen. Jødisk drøm og virkelighet*: «Syvogtredve år etter at mine besteforeldre kom til Norge, måtte bestemor ut på

en ny reise, med barn og barnebarn. En reise som ingen av dem kom tilbake fra» (Scheer 1981, 11). Reisen refererer til deportasjonen av norske jøder med slaveskipet Donau til dødsleiren Auschwitz i Polen: «Natt til 26. november 1942 ble den vel 80 år gamle bestemoren [Golde Scheer] hentet i sitt hjem i Langesgate i Oslo og brakt om bord i SS Donau. Det samme gjaldt to døtre, tre svigersønner og syv barnebarn» (Kvale 1988, 18). Blant de 230 barna og kvinnene fra den norske deportasjonen var det ingen som overlevde seleksjonen ved ankomsten til Auschwitz (Michelet 2014, [242]). Fortellingen beveger seg aldri utenfor virkelighetens rammer, og den følger de historiske linjene. Ved å skape identifikasjon gjennom likhet (jfr. eventyrbestemoren) og forskjell (jfr. historiske og kulturelle markører), inviteres leseren til å tenke over bestemors historie som noe som også angår en selv (Nussbaum 2016, 36).

Allikevel er det ikke holocaust som dominerer fortellingen, det er fremstillingen av bestemor som står i fokus. Avslutningsvis blir bestemor også offer for holocaust. Fremstillingen skaper en tragisk karakter hvor vi er vitne til den edle karakterens ulykkelige skjebne (Aristoteles 2008, 39). Fortellingens slutt faller under kategorien fatale plot der den gode helten får en tragisk utgang. Den harmoniske fremstillingen av bestemor gjør henne til den gode helten. Når hun brutalt blir borte er effekten «[s]jokk, fordi det strider mot vår oppfatning av hva som er rettferdig» (Gaasland 1999, 55). Fremstillingen av bestemor som et godt menneske som ikke har forårsaket sin egen ulykke, bidrar til å skape en medlidenhet for andres smerte som griper tilskuerens forestillingsevne, «og denne følelsen er innebygget i den dramatiske formen» (Nussbaum 2016, 35). Nussbaum påpeker at tragediens estetiske virkemidler kan få en oppdragende funksjon når «den unge borgeren [blir] kjent med de vonde tingene som kan skje i menneskelivet, lenge før livet selv gjør det. Samtidig gjøres både lidelsens omfang og de tapene som har forårsaket den, helt tydelige for tilskueren» (Nussbaum 2016, 35). Fortellingen om bestemor skildrer livets urettferdigheter, noe Nussbaum påstår kan gjøre leseren følelsesmessig overbevist om at det er viktig (Nussbaum 2016, 34). Med dette får fremstillingen av bestemor et didaktisk siktemål. Fortellingens fatale plot poengterer at holocaust rammet uskyldige mennesker.

Fortellerens erindringer er følelsesladde. Når fortellingen bryter med erindringene rundt den idylliske tiden med eventyrbestemoren, og river henne vekk i det avsluttende avsnittet, får det en følelsesladd effekt. Implisitt gir det uttrykk for den smerten som tapet av bestemor vekket hos Scheer, som hun selv ga uttrykk for i et radiointervju: «Jeg kan ikke nevne henne uten at det gjør vondt. Når man tar et menneske på 80 år og ser på henne som en

fare for den tyske sikkerhet og sender henne vekk for å drepe henne. Det gjør vondt. [...] Det er der hele tiden» (Blom 1992, 00:13:42-00:14:00). Prologen etterlater et fortolkningsrom der leseren kan stille seg spørsmål rundt hvordan et uskyldig og godt menneske ikke kunne bli «funnet verdig til å få leve i Hitlers Stor-tyske rike» (Scheer 1977, 13). Fortellingen etterlater heller ikke noe svar på dette, men ved å lese ut en idealisert fremstilling av bestemor som representant for mellommenneskelige verdier, reises dette spørsmålet i lesningen av prologen. På den måten inviterer fremstillingen til innsikt og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier.

Prologen får betydning for den videre lesningen av boken. Historien om bestemor Golde Scheer fremhever at hun spiller en essensiell rolle i boken, og den introduserer bokens intensjon og rammefortelling. Flere av bokens fortellinger introduseres med en innledende sekvens der bestemor blir introdusert som formidler av fortellingen: «Bestemor fortalte en gang om en rik mann som levde for lenge siden som var så fryktelig gjerrig» (Scheer 1977, 16). Følgelig får bestemor funksjon som forteller; det er hun som er formidler av bokens fortellinger. Etter prologen følger et bilde av bestemor Golde Scheer (Scheer 1977, [14]), noe som er med på å tillegge boken en tilknytning til Scheers egen familie. Det fremgår i prologen at Golde fortalte eventyr og at fortellingene derfor er muntlig overlevert. Rammefortellingen om bestemor som blir innledet med prologen er med på å gi innsikt i fortellingenes opphav. Prologen legger altså føringer for den videre lesningen av boken, noe jeg skal komme nærmere inn på i den følgende analysen av «Paven og jøden».

## **4.2 Analyse av «Paven og jøden»**

### **4.2.1 Presentasjon av «Paven og jøden»**

«Paven og jøden» beretter om en Pave i Rom som bestemmer at jødene skal jages bort. Det oppstår følgelig en fortvilelse blant jødene, men heldigvis er det ikke alle som er enige med Paven. Paven har en kardinal som overtaler han til å gi jødene en mulighet til å unngå eksil. Paven bestemmer dermed at jødene kan få bli hvis de klarer å svare på tre spørsmål uten å si et ord. Den nye beskjeden sendes ut til jødene i ghettoen, og de bestemmer at gamle Avrom skal reise Paven. Når Avrom ankommer Pavens slott, begynner en stum dialog mellom Avrom og Paven. Paven innleder samtalen ved å peke på Avrom med en finger, og Avrom peker tilbake med to fingre. Deretter gjør Paven en stor bevegelse med den ene hånden, og



Avrom svarer med å banke en finger i håndflaten på den andre hånden sin. Denne bevegelsen utfører han to ganger. Avslutningsvis plukker Paven opp en appelsin, og Avrom tar følgelig opp matpakken sin som inneholder en stor kjeks. Dialogen avsluttes med Pavens kunngjøring om at jødene skal få bli i ghettoen. Etter at en overlykkelig Avrom har forlatt Pavens slott, forteller Paven om sin tolkning av den stumme dialogen. Paven mener samtalen var en fredelig dialog om religion og verdenssyn. Tilbake i ghettoen minnes Avrom en ganske annen samtale, en samtale fylt med trusler og uenighet. Samtalen endte likevel fredelig, for Avrom tolket appelsinen som at Paven ble sulten, og plutselig kunngjorde Paven at jødene skulle få bli boende i ghettoen allikevel.

Analysen drøfter forholdet mellom nærhet og distanse og alvor og humor. Et sentralt spørsmål er hvordan fremstillingen av karakterenes livssituasjon inviterer til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier. Jeg vil argumentere for at forholdet mellom alvor og humor og mellom nærhet og distanse, er sentrale virkemidler som fremmer fortellingens moral.

#### **4.2.2 Fremstillingen av karakterenes livssituasjon**

«Paven og jøden» innledes med en referanse til bokens rammefortelling. Jeget innleder med at dette er en fortelling som bestemor har fortalt: «En gang fortalte bestemor meg at for mange, mange hundre år siden var det en Pave i Rom som plutselig bestemte at alle jøder skulle jages bort» (Scheer 1977, 73). Det innledende sitatet forener bestemor Golde og Eva Scheer som fortelleren av «Paven og jøden», noe som fremhever en fortellertradisjon der fortellinger overleveres fra generasjon til generasjon (Scheer 1981, 12). Dette er en fortelling som er muntlig overlevert, og fortellingen er en andrehandsberetning der Scheer gjenforteller det bestemor en gang fortalte henne. Scheers nedskrivning utgjør et nytt ledd i overleveringen – hun forteller den nå til sine lesere. Den innledende fortellerstilen rommer et spor av dens opprinnelse, noe Benjamin hevder er til stede i en god fortelling: «Fortellerne er gjerne tilbøyelige til først å vise under hvilke omstendigheter de har erfart det som deretter følger, hvis de da ikke rett og slett utgir de for selvopplevd» (Benjamin 1991, 186). Benjamin viser til Nikolaj Leskov som innleder «'Bedraget' med å skildre en jernbanereise, der han har hørt av en medreisende det han deretter forteller [...]. Slik finner man hans tydelige spor i det han forteller på mangfoldig vis, om ikke som den opplevendes, så iallfall som hjemmelsmannens» (Benjamin 1991, 186). Når Scheer innleder «Paven og jøden» med å vise til fortellingens

opprinnelse, fremstår bestemor Golde som hjemmelsmannen, for det er hun som er informanten.

Ved å introdusere bestemor Golde som hjemmelsmannen, blir fortelleren koblet til det historieuniverset som rammefortellingen inngår i. I prologen introduseres rammefortellingen om bestemor, og med dette innledes «Paven og jøden» med å fremkalle de minner som er knyttet til bestemor. I likhet med jødene som skulle jages bort fra ghettoen i «Paven og jøden», får vi i prologen høre om bestemor som ble forvist fra sitt hjem og drept. «I ein munnleg tradisjon vil eventyr alltid vere farga av samtid og samfunn. Der eventyra enno ikkje er innsamla og nedskrivne, vil eventyrverda sjå annleis ut» (Birkeland, Mjør og Risa 2006, 67). Ettersom fortellingen nå er nedskrevet vil den være preget av Scheers samtid. Forbindelsen mellom prologen og «Paven og jøden», skaper en nærhet til Scheers minne om hennes bestemor. Samtidig er Golde fortellingens hjemmelsmann, og den kan derfor bære preg av erfaringer fra Goldes samtid, som i dette tilfellet kan være knyttet til hennes erfaringer som flyktning fra et utfordrende liv i shtetlen der utrygghet og frykt for pogromer preget hverdagen (Scheer 1979, 10). Erfaringene kan derfor ha flere lag, noe som skaper en nærhet mellom «Paven og jøden» og familien Scheers erfaringer og livssituasjon.

Introduksjonen består av historiske markører som indikerer at dette er en virkelighetsnær fortelling. Vi får vite at jødene bor i ghettoer (Scheer 1977, 73). Begrepet «ghetto» danner assosiasjoner til jødisk historie. Historisk er ghetto en betegnelse for en «avgrenset del av by hvor jøder er anvist oppholdssted» (*Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «getto», lest 25. mars 2023). I tillegg får vi vite at det er en Pave i Rom for hundrevis av år siden som ønsker å jage jødene bort. For de som kjenner til den strevsomme historien til østeuropeiske jøder, oppstår det en assosiasjon til de truslene og overgrepene som jødene har blitt utsatt for opp gjennom historien. Dette førte til at mange østeuropeiske jøder flyktet og blant annet innvandret til Norge, og «[f]ra begynnelsen av 1880-årene ble islettet av østeuropeiske jøder fremtredende. [...] Årsaken til at det østjødiske islettet nå ble det sterkeste, var de usikre forhold i Russland, de baltiske stater og Polen, krig og revolusjon, og fremfor alt pogromer og undertrykkelse» (Mendelsohn 1992, 41). Historiske markører og tilknytningen til Scheers familiehistorie, skaper en nærhet til hendelsene som skildres. En får inntrykk av at dette er en beretning om noe som *har* og *kunne* skjedd.

Den videre fortellingen utgjør et skifte i fortellerstil: «En gang fortalte bestemor meg at for mange, mange hundre år siden var det en Pave i Rom som plutselig bestemte at alle jøder skulle jages bort. Det tok ikke lang tid før ryktene begynte å gå i ghettoen, og jødene

som bodde der ga seg til å klage og gråte» (Scheer 1977, 73). I fortellingens andre setning består ikke fortellerinstansen lenger av en tydelig personal forteller, men den går over til å være en heterodiegetisk tredjepersonsforteller der fortelleren ikke er deltagende karakter i fortellingens historieunivers (Genette 1980, 244–245). Fortelleren fremstår som allvitende, men den er ikke til stede i fortellingen. Ifølge Nikolajeva kan små barn oppleve en personal forteller som følelsesladd og engasjerende, og den kan dermed virke skremmende (Nikolajeva 2004, 148). En tredjepersonsforteller skaper derimot en distanse til det fortalte. Med dette skaper fortellerstilen en avstand til den tragedien som Paven ønsker å pålegge jødene.

I tillegg skaper fortellerstilen en polyfoni der flere stemmer får plass. Ifølge Mikhail Bakhtin er en fremstilling polyfon når et mangfold av selvstendige stemmer slipper til og ytrer sin egen mening (Bakhtin 2003, 154). I «Paven og jøden» oppstår polyfonien ved at sentralperspektivet skifter underveis, slik at fortelleren bytter på å følge ulike karakterer (Andersen 2012, 49). Sentralperspektivet skifter mellom ghettoen og Pavens slott. Først får vi innblikk i jødenes reaksjon på pavens bestemmelse om at de skal jages bort: «Det tok lang tid før ryktene begynte å gå i ghettoen, og jødene som bodde der ga seg til å klage og gråte» (Scheer 1977, 73). Neste sekvens skifter til Pavens slott. Til tross for pavens holdning til jødene, har Paven «en kardinal som både var rettferdig og klok. Han likte ikke dette påfunnet til Paven og forsøkte å overtale ham til å forandre mening. Paven tenkte seg om både vel og lenge, og til slutt gikk han med på å la jødene få bli hvis en av dem kunne svare han på tre spørsmål» (Scheer 1977, 73). Fortelleren tilnærmer seg fortellingen med skiftende intern fokusering der vi får innblikk i karakterens ulike reaksjoner og holdninger til Pavens avgjørelse. Polyfonien skaper et nyansert bilde av Pavens avgjørelse da det viser seg at ikke alle støtter Pavens holdning til jødene.

Til tross for at fortellingen skildrer en urettferdighet mot jødene, preges fortellingen av en letthetens distanse (Helland og Wærp 2011, 31). Med unntak av jødenes innledende reaksjon på nyheten, får vi et begrenset innblikk i karakterenes følelsesliv. Den videre handlingen er preget av en scenisk fremstilling som blir drevet av handling og dialog. Paven bestemmer at jødene skal få bli hvis en av dem kan svare på tre spørsmål uten at noen sier et ord. Den nye beskjeden blir tildelt til jødene i synagogen på sabbaten. Når menigheten skal diskutere Pavens erklæring, blir det skildret på komisk vis: «Det ble snakket fram, og det ble snakket tilbake. Det ble sagt ja og nei og hm og nei igjen, og så sa alle sammen nei og ja og hm i ett sett, og bestemte at gamle Avrom skulle gå til paven» (Scheer 1977, 73–74). Til tross for at paven stiller dem overfor det som kan oppfattes som en umulig oppgave, er det ikke

skildret en håpløshet eller frustrasjon hos forsamlingen i synagogen. Istedenfor er det en komisk beretning om en ubesluttet og til slutt løsningsorientert forsamling. Reaksjonen til forsamlingen kan minne om en forsoning med egen livssituasjon (Hagen 2010, 325). Forsoningen blir derimot ambivalent; dens kortfattetthet er komisk, samtidig som den kan vitne om at opplevelsen av å ikke være ønsket er blitt en del av hverdagen.

I tillegg består fortellingen av hverdagslige skildringer som skaper en letthetens distanse. Når Avrom skal begi seg ut på reisen til Pavens hjem, blir han på veien ut stoppet av sin kone som kommer løpende med en nistepakke: «– Det kan jo hende du blir sulten hos Paven, mente hun, og ikke skulle vel han begynne å spise ikke-jødisk mat nå når han aldri hadde gjort det før. Det var nok best han tok med seg litt hjemmefra. Og Avrom stakk matpakken i knyttet» (Scheer 1977, 74). Møtet med Paven inkluderer også mat: «Men han [Paven] ga visst opp, for han fant fram en appelsin i en fruktvase som stod på et bord ved siden av ham. Da tok Avrom opp matpakken sin, det var forresten midt i den jødiske pessach-ukene, festen som jødene feirer til minne om utgangen av Egypt, så han hadde usyret brød og det ser nesten ut som en vanlig stor kjeks» (Scheer 1977, 75). Matsekvensene utgjør en pause i fortellingen. Pausen skaper et pusterom i fortellingen og en distanse til det fortalte. Det vitner om en feiring av livet der det sanselige og materielle står i fokus (Hagen 2010, 322-323). Samtidig påpeker Levin at mat et pedagogisk virkemiddel som lar mottakeren oppleve historien, noe som bidrar til å bevare minnet om jødisk historie og kultur: «Smak på saltvannet, som symboliserer slaveriets tårer. [...] Og se egget, symbolet på nytt liv, persillen, symbolet på ny grøde. Husk at våre forfedre var slaver, men nå er vi frie mennesker» (Levin 2008, 496). Mat blir en påminnelse om å være takknemlig for det man har, for i likhet med «exodus»-referansen i «Det var ikke noe nytt», minner pessach om en gjentagende flyktninghistorie.

En letthetens distanse preger også Avroms ankomst til Pavens slott. Der blir «han tatt imot av fire lakeier i fine uniformer. Avrom kjente seg både liten og fattig der han stod i den blankslitte kaftanen sin, men så kom han til å tenke på at hvis de fire lakeiene med de fine klærne kledte av seg, og han gjorde det samme, ville de være like. Det er nå ikke klærne som skaper folk, tenkte han og følte seg trøstet» (Scheer 1977, 74). Sitatet vitner om «fattig-og-rik-motivet» som Elster identifiserer i sin anmeldelse (Elster 1977, 22). Kontrasten mellom lav og høy blir her behandlet med en kroppslig komikk, noe som skaper en distanse til Avroms fattigdom. Humoren kan være et uttrykk for at Avrom har en grunnleggende toleranse for egen livssituasjon, for det er nå slik livet er (Hagen 2010, 325).

Deretter følger møtet mellom Avrom og Paven. Samtalen følger en scenisk fremstilling der den ytre handlingen står i fokus. Vi får beskrevet den stumme samtalen gjennom et kort handlingsreferat, og brått sier Paven: «– Dere får bli. Hils alle jødene i ghettoen fra meg og si at de skal fortsette å bo i sine hus og aldri lide noen overlast mer» (Scheer 1977, 75–76). Som lesere kommer vi nærmere innpå Avroms og Pavens tolkning av samtalen gjennom polyfonien. Etter at Avrom har dratt får vi innblikk i Pavens tolkning av møtet: «– Jødene er så kloke, så kloke, sa Paven. – De skal få bli alle sammen, vi kan ikke unnvære dem» (Scheer 1977, 76). Paven virker svært fornøyd med samtalen og har fått et positivt inntrykk av jødene. Videre oppsummerer han sin tolkning av samtalen til kardinalen. For Paven har samtalen blant annet omhandlet religion og verdenssyn: «– Først løftet jeg en finger for å vise at det bare er en Gud, forklarte Paven. – da vise han med to fingre at det er riktig, det er bare en Gud, men det er to religioner [...] Og så tok jeg opp en appelsin for å vise at verden er rund, for den er rund! [...] Da tok han opp en flat kjeks for å vise at jorden er rund, men at den er flattrykt ved polene» (Scheer 1977, 76–77).

Den vennligsinnede og gode dialogen som Paven oppsummerer etter møtet, er ikke det Avrom forbinder med den stumme samtalen. Når Avrom skal oppsummere for de andre i ghettoen, er det en ganske annen samtale som blir fremstilt:

Først så Paven strengt på meg og pekte på meg med fingeren. Jeg skal stikke ut et øye på deg, sa han. Ja han sa det ikke, men det var det han mente å si. Da pekte jeg på ham med to fingre for å si at da stakk jeg ut begge øynene hans! [...] – Så gjorde Paven en bevegelse med hånden, liksom som en stor bue, det var ikke vanskelig å forstå hva det betydde. Han kunne like gjerne ha sagt: Ut med dere, ut av ghettoen, bare dra i vei! Men da sa jeg nei, slo hardt med pekefingeren i håndflaten på den andre hånden, og så viste Avrom de andre hvordan han hadde gjort det. – Her er vi og her skal vi bli, og bank i bordet på det. To ganger gjorde jeg det, så han kunne ikke misforstå hva jeg mente. [...] – Hva hendte det da? – Ingenting, svarte Avrom, – han ble visst sulten, for han tok en appelsin. Da tok jeg opp det usyrede brødet mitt, så sa han plutselig at vi skulle få bli i ghettoen så lenge vi ville (Scheer 1977, 77–78).

Fremstillingen tilrettelegger for en distansert betraktning av karakterenes mekaniske stivhet der verken Avrom eller Paven mestrer å tilpasse seg den stumme situasjonen som Paven har konstruert. Komikken forsterkes når de begge feirer hver sin betydning av den stilltiende samtalen. Når Avrom beretter om den stilltiende samtalen, fremstår Avrom som humoristen som ønsker å underholde sine tilskuere og skape en felles opplevelse (Kierkegaard 2010, 136). Det er også komisk fordi Avrom feirer en triumf og et heltomot som han egentlig ikke har fortjent. For leseren som er bevisst hans feiltolkning, forblir Avrom ironikeren som ikke

er bevisst at hans egen fremstilling er feil (Kierkegaard 2010, 149). Det oppstår ingen forsoning med livet, for verken Avrom og Paven er bevisst at de ikke forstår verden.

Fortellingen er bygget opp om en struktur med manglende samsvar mellom forventning og resultat. Om latteren mener Kant at den oppstår ved en spent forventning som plutselig oppløses i intet (Kant sitert i Hagen 2010, 330). Når Paven meddeler at jødene får bli i ghettoen og han oppsummerer et hyggelig møte, oppstår det en forventning om en forsoning mellom Avrom og Paven. Når Avrom presenterer sin motstridende versjon, går denne forventningen i oppløsning.

Allikevel er det ikke gitt at man ler. Bergson påpeker at «visse forbehold er likevel nødvendige, for det finnes mange unyttige anstrengelser som ikke kaller på smilet» (Bergson 1971, 56). I «Paven og jøden» fremkalles latteren av *interferensen* av rekker. Bergson påpeker at interferensen kan forekomme i uvanlig mange variasjoner, men han lander allikevel på følgende definisjon: «En situasjon er alltid komisk når den samtidig inngår i to absolutt uavhengige hendelsesforløp, og den på én gang kan tolkes i to helt forskjellige retninger» (Bergson 1971, 62). Her skaper polyfonien en situasjon som minner om *forvekslingen* (*le quiproquo*). Vi har å gjøre med ulike betydninger av den stumme samtalen mellom Paven og Avrom. Forvekslingen kan ha flere betydninger, og de betydninger som Paven og Avrom tillegger den, er kun *mulige* løsninger (Bergson 1971, 62). Paven og Avrom har vidt forskjellige oppfatninger av situasjonen, og de utgjør derfor mulige betydninger. Den reelle betydningen er, ifølge Bergson, den leseren gir den. Polyfonien gir leseren innsikt i «situasjonens reelle innhold, fordi man har sørget for å vise oss alle dens sider. Men hver av skuespillerne kjenner tilsynelatende bare én av dem, derav deres feiltagelse og derav deres feilaktige vurdering av så vel det som skjer rundt dem, som av det de gjør selv» (Bergson 1971, 62). Det komiske oppstår i «Paven og jøden» når begge parter – begge svært sikre i sin sak – gjør en feilaktig vurdering av samtalens betydning, uten at noen av dem er klar over sin egen feil (Bergson 1971, 91).

#### **4.2.3 Humor med alvor?**

Analysen poengterer at jødenes utfordrende livssituasjon blir skildret med en letthetens distanse. Effekten av Avroms feiring av livet og jødenes forsoning med sin utfordrende livssituasjon, blir en «letthetens distanse til de framstilte personer og deres skjebne» (Helland og Wærp 2011, 31). Konsekvensen blir at jødenes utfordrende livssituasjon ikke vekker

leserens medlidenhet (Helland og Wærp 2011, 31). Hvis fremstillingen ikke skaper medlidenhet for de litterære karakterene, hvordan kan humor bidra til innsikt og refleksjon?

Til tross for at den etablerte distansen kan avlede fra «historiens moral», kan den også aktivere og veilede leserens fokus. Fortellingen har et muntlig preg som bidrar til å tillegge fortellingen spor etter den muntlige fortellertradisjonen som Benjamin skisserer. Benjamin påpeker at den muntlige fortelleren er opptatt av selve erfaringen (Benjamin 1991, 179). «Paven og jøden» er ikke full av distraherende informasjon, for den har en annen funksjon enn å formidle informasjon. Det er den allmennmenneskelige og mellommenneskelige erfaring som får plass, noe som knytter fortellingen til sagn: «Segna handlar alltid om det som fyller mennesket med uro, det kjende og framande» (Birkeland, Mjør og Risa 2006, 86). Sagn «(av gammalnorsk *seie*) er ei kort, munnleg forteljing som gir seg ut for å vere sann» (Birkeland, Mjør og Risa 2006, 85). Historiske markører (jfr. «ghetto») og referanser til en gjentagende flytningshistorie som en del av den jødiske erfaringen (jfr. Scheers familiehistorie og Exodus), indikerer at «Paven og jøden» tar utgangspunkt i virkelige hendelser. Allikevel er ikke fortellingen nødvendigvis en sann fortelling. Sagnet trenger ikke være sant for å bli fortalt og formidlet videre. Det er derimot viktig at historien har et innhold som vekker interesse hos tilhørerne. I tillegg er et kriterium for sagn at de har en enkel struktur. På den måten blir sagnet lett å huske og god å fortelle (Birkeland, Mjør og Risa 2006, 86). Fortellingens korte og presise fortellerstil, humor som underholdningsmoment, og fokuset på erfaringen, vekker interessen og bidrar til å gjøre fortellingen lett å huske.

Samtidig kan en stille spørsmål ved om distansen genererer en antipati for karakterene? Avrom fremstår som fordomsfull når han oppfatter Pavens kroppsspråk som truende. Det er selvfølgelig med god grunn ettersom forsoningen indikerer at utrygghet og trusler er en integrert del av jødernes livssituasjon. Dette fører allikevel til at Avrom ikke går inn i situasjonen med et åpent sinn, og han tolker følgelig Paven som truende. På den andre siden fremstår Paven innledningsvis som truende overfor jødene, men avslutningsvis viser han åpenhet og interesse i møtet med Avrom. Følgelig oppstår ikke Lindhés paradoks for narrativ empati her (Lindhé 2016, 37), fordi polyfonien skaper en nyansert fremstilling av de to tittelkarakterene. Fremstillingen skaper en «diplomatisk» tilnærming til de to tittelkarakterene der begge har sine feil.

Polyfonien tillegger fortellingen en ironisk lese måte. Paven og Avrom tror de forstår og kjenner hverandre, men leseren vet at de kjenner hverandre like dårlig som før møtet. Ironien fremhever fortellingens poeng, som oppsummeres av Golde i rammefortellingen: «I

en lukket hånd kommer det aldri noe inn» (Scheer 1977, 13). Til tross for at fortellingen løfter frem forskjellene mellom høy og lav i samfunnet, bidrar ironien til å nyansere dette inntrykket. Verken Paven eller Avrom er åpne for å bli kjent med hverandre, noe de begge viser ulikt. Paven krever stum kommunikasjon, og Avrom møter Paven med aggresjon. Begge har sine «feil», og det er her lærdommen kan hentes ut; det er kommunikasjon som virkelig fører til progresjon. Avrom og Paven er derimot ved fortellingens slutt tilbake ved utgangspunktet. Fortellingen ender godt ved at freden er gjenopprettet, men dannelsen har ingen oppnådd. I likhet med dannelsesromanens slutt, vender Avrom «hjem igjen efter en sjelelig rejse og finder fred ved at være tilbage ved udgangspunktet» (Bach 2004, 95). Avrom tør å ta ansvar for seg selv som hovedpersonen gjør i dannelsesromanen (Bach 2004, 95), men det fører ikke til erkjennelse. «Paven og jøden» får følgelig en antiklimatisk slutt, og dette narratologiske bruddet rommer et poeng. Begge parter erkjennelser er direkte feilaktige, og det oppstår følgelig en ironisk distanse til fortellingen der begge fremstår som komiske karakterer. Karakterkomikken fremhever mangfoldet. Og som Slettan påpeker, stimulerer mangfoldet til kritisk tenkning der leseren kan reflektere rundt den mulige meningen i situasjonen (Slettan 2020, 75). Det er med andre ord opp til leseren å bestemme misforståelsens egentlige betydning.

Humoren har en alvorlig undertone. Fortellingen kobler det tragiske og komiske, noe som kan ha flere funksjoner. Humor kan blant annet være et hjelpemiddel for å håndtere livets utfordringer (Levin 2008, 496). Fortellingen inviterer til en lystigere beretning om de tragediene som har rammet jødene. Samtidig fremstilles jødernes livssituasjon som utfordrende ettersom de blir truet med eksil. Referansene til prologen inviterer leseren til å lese fortellingen i sammenheng med bestemor Goldes livssituasjon som får en tragisk slutt. Prologen har funksjon som en påminnelse om de fatale konsekvensene det kan ha om en ikke pleier og ivaretar mellommenneskelige relasjoner. Prologen formidler, i form av en eksplisitt leveregel, fortellingens uttrykte moral: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn» (Scheer 1977, 13). Prologen og fortellingens historiske markører, minner oss på at fordommer og misforståelser *har* og *kunne* skjedd. Og når vi ikke jobber for å motvirke disse ved å kommunisere og lære hverandre å kjenne, stagnerer fremskrittet. Følgelig gjør fortellingen seg relevant for leseren, fordi den implisitt beretter om noe nyttig (Benjamin 1991, 182).

Innledningen til «Paven og jøden» minner oss på at bestemors fortellinger originalt var muntlige fortellinger, og de var derfor en del av en kollektiv fortellerpraksis. I en slik kollektiv praksis, kan en i møtet med de spørsmål som oppstår i lesningen av «Paven og



jøden», sammen diskutere og skape en kollektiv opplevelse der alle «utfyller og utfordrer våre egne [oppfatninger]» (Nussbaum 2016, 44). Allikevel utelukker ikke Scheers nedskrivning en reflektert lesning. Scheer har gjennom sin egen nedskrivning av «Paven og jøden», bevart selve erfaringen ved å opprettholde en muntlig fortellerstil som beretter om «historiens moral» (Benjamin 1991, 193), «det vil si hvordan vi skal forholde oss til hverandre som sosiale individer» (Hjelmervik 2018, 215). Men misforståelsenes mening «blir ikke påtvunget leseren. Det står ham fritt å legge sakene til rette slik han forstår dem, og dermed får det som blir fortalt en *mangfoldighet* som informasjonen mangler» (Benjamin 1991, 184, min uthevelse). Implisitt oppfordrer fremstillingen leseren til å *ikke* gjøre som Paven og Avrom. Det er Pavens og Avroms stivhet som fremstilles: deres manglende kommunikasjonsevner og motstridende overbevisning om å ha rett. Det er en inkongruens der en kan le av deres stivhet, samtidig som den inviterer til ettertanke. Til tross for at det ender fredelig her, indikerer misforståelsen mellom Paven og Avrom at noe lignende kan skje igjen. For til syvende og sist oppnår møtet ingenting annet enn en midlertidig gjenopprettelse av fred. Som Scheer selv påpeker, har «mange, mange vonde hendelser [...] rot i misforståelser. Legendene og fortellingene er ofte så nøytrale at de kan gi informasjon på sin egen måte» (Nationen 1979, 6). Ved å gjøre både Paven og Avrom feilbarlige, illustrerer Scheer at vi alle har potensiale til å gjøre samme feil. På den måten bidrar det komiske til at leseren beveger seg i et grenseland mellom distanse og nærhet, fordi man i tillegg til å betrakte komikken på avstand, kan oppleve identifikasjon med karakterenes feil (Slettan 2020, 73, Nussbaum 2016, 36). På den måten alluderer humoren til leserens forestillingsevne, der leseren kan leve seg inn i karakterenes livssituasjoner. Fortellingens moral forblir dermed like aktuell i dag.

## 5 Avslutning

Målet med denne masteroppgaven har vært å undersøke fremstillingen av mellommenneskelige verdier i Eva Scheers forfatterskap. Analysene har fokusert på novellen «Det var ikke noe nytt» (1948) og to fortellinger fra *Posene på gjerdestolpen* (1977): «Prolog» og «Paven og jøden». Jeg mener disse tekstene er representative for Scheers litterære prosjekt som gikk ut på å minnes det som var. Fortellingene i *Posene på gjerdestolpen* representerer Scheers ønske om å bevare en fortellertradisjon; en fortellertradisjon der mellommenneskelige verdier, et ideal for hvordan vi forholder oss til våre medmennesker, utgjør fortellingenes didaktiske siktemål. «Det var ikke noe nytt» representerer Scheer som formidler av kunnskap om holocaust og viser de konsekvensene det får når mellommenneskelige verdier blir forsømt. Gjennom nærlesning av de tre fortellingene har jeg vist hvordan Scheer utøver en formidlingskunst som inviterer til kunnskap om og refleksjon rundt mellommenneskelig erfaring og forhold. Gjennom komiske og tragiske virkemidler gir fremstillingene leseren mulighet til å leve seg inn i andre menneskers livssituasjon. Analysen har fokusert på følgende problemstillinger: *Hvordan blir karakterenes livssituasjon fremstilt i Scheers tekster? Og på hvilken måte inviterer fremstillingene til innsikt i og refleksjon rundt mellommenneskelige verdier?*

I «Det var ikke noe nytt» etablerer ikonoteksten en historisk nærhet gjennom skildringen av den brutale dehumaniseringen som jødene ble utsatt for under holocaust. Skildringen av Walters livssituasjon og skjebne har en tragisk virkning og vekker en medlidenhet for Walter (Aristoteles 2008, 19; Nussbaum 2016, 32). Novellen er en kritikk av de lidelsene de overlevende opplevde etter krigen, samtidig som den kritiserer fremstillingen av holocaust i nyhetene og nordmenns reaksjon i møtet med informasjonen. Novellen var og forblir aktuell fordi den presenterer flere uhørte begivenheter (Hejlsted 2016, 21). Fremstillingen etablerer et fortolkningsrom som åpner for refleksjon rundt de konsekvensene det kan få når mellommenneskelige verdier blir forsømt, både under og etter holocaust. Følgelig skaper «Det var ikke noe nytt» et nyansert bilde av forfatterskapet der det tragiske får innpass som en påminnelse om at holocaust angår oss alle.

I *Posene på gjerdestolpen* er «Prolog» og «Paven og jøden» tett forbundet. Fortellingene formidler en fortellertradisjon som oppfordrer leseren til «å kunne sette seg inn i en annens situasjon. [...] [Og] å ha respekt for sine medmennesker» (Petuchowski 2003, 18). Prologen er en beretning om Scheers bestemor Golde Scheer, som også er formidler av

bokens fortellinger. Fremstillingen tilrettelegger for identifikasjon gjennom likhet og forskjell, noe som skaper innsikt i og nærhet til Scheers egen familiehistorie. Ved å skape medlidenhet for bestemor og fortellerens lengsel etter bestemor, gis leseren muligheten til å forestille seg hvordan en selv ville hatt det i en lignende situasjon, og kan dermed «tenke over dette som noe som er relevant for ham selv» (Nussbaum 2016, 36). Ved å etablere et melankolsk og idealistisk minne om bestemor, gjør bestemors mantra seg gjeldende som bokens moral: «I en lukket hånd kommer det aldri noe inn» (Scheer 1977, 13).

Fortellingene i *Posene på gjerdestolpen* er skildret med en «letthetens distanse» (Helland og Wærp 2011, 31). Til tross for at *Posene på gjerdestolpen* innledes med en prolog av tragisk art der tapet av bestemor Golde blir skildret, er det allikevel skildret med få ord, og det er minnet om bestemors levde liv som står i fokus. Men som Benjamin også påpeker, kan den muntlige fortellingens egenskap som formidler av erfaringene, også bidra til overføring av «historiens moral» om hvordan vi skal forholde oss til andre mennesker (Benjamin 1991, 193; Hjelmervik 2018, 215). Særlig tre elementer ved «Paven og jøden» vekker leserens interesse og bidrar til å gjøre fortellingen lett å huske, nemlig fortellingens korte og presise fortellerstil, humor som underholdningsmoment, og fokuset på erfaringen. Samtidig stimulerer karakterkomikken til kritisk tenkning (Slettan 2020, 75). Karakterkomikken skaper en inkongruens der en kan le av karakterenes stivhet, samtidig som den inviterer til ettertanke. Lest i samspill med prologen, minner «Paven og jøden» oss på at mellommenneskelige forhold basert på fordommer og misforståelser, er et gjentakende problem som får konsekvenser.

Oppgaven belyser litteraturens potensiale som springbrett til å tilnærme seg andres livssituasjon. Ved å spille på tragiske og komiske virkemidler, vekker Scheers tekster refleksjon og ettertanke rundt historiske og dagsaktuelle temaer: for hva skjer når mennesker fra ulike samfunnslag og kulturer ikke møter hverandre med åpenhet og toleranse? Tekstene formidler en historisk og kulturell kontekst som er nært tilknyttet Scheers prosjekt og egen familiehistorie. De illustrerer hva man kan gå glipp av hvis man ikke lærer andre å kjenne: Golde og Walters humanitet som ble forsømt under holocaust, den individuelle og tragiske erfaring som forsvinner i et informasjonspreget nyhetsbilde, og en manglende forsoning når kommunikasjonen svikter. I tillegg formidler *Posene på gjerdestolpen* en rik fortellertradisjon som fronter åpenhet og samhold, som det ville vært svært uheldig om skulle forsvinne. Samtidig er tekstene allmennappellerende der komiske og tragiske virkemidler formidler et ideal for menneskelig samhandling (Birkeland, Mjør og Risa 2006, [55]). De oppfordrer

leseren til å engasjere seg i karakterenes livssituasjon, samtidig som de inviterer leseren til å sette seg inn i livssituasjonen til mennesker som en omgås i eget liv. Skjebnen til Scheers karakterer kan minne oss på at antisemittisme, fordommer og ignoranse også er aktuelle utfordringer i vår egen samtid. Vi må derfor ivareta og praktisere mellommenneskelige verdier. Følgelig blir Scheers tekster et eksempel på Benjamins mangfoldige fortelling (Benjamin 1991, 185). Scheers fortellinger forblir mangfoldige ved at de ikke brukes opp, men de fremkaller refleksjon og ettertanke selv etter lang tid.

I dag er kjennskapet til Scheers forfatterskap forbeholdt få. Mine undersøkelser tyder likevel på at Scheer var en anerkjent og verdsatt aktør i norsk kulturliv i sin egen samtid. Et spørsmål som har reist seg i arbeidet med oppgaven er hvorfor Scheers forfatterskap ikke er kanonisert. Av hensyn til oppgaven omfang er ikke dette spørsmålet videre utforsket her, men det åpner opp for nye problemstillinger knyttet til Scheers mangfoldige yrkesliv. Med denne oppgaven har jeg ønsket å fremheve et forfatterskap som jeg mener har iboende estetiske kvaliteter knyttet til moralsk oppdragelse. For «[h]vis den litterære forestillingsevnen utvikler medlidenhet, og hvis medlidenhet er en grunnleggende forutsetning for ansvarlig samfunnsdeltakelse, er det gode grunner til å undervise i verker som fremmer de formene for medlidende forståelse vi ønsker og trenger» (Nussbaum 2016, 43). På bakgrunn av dette taler Scheers forfatterskap for en mer inkluderende norsk litteraturhistorieforskning og undervisning der flere stemmer får innpass, for «[i] en lukket hånd kommer det aldri noe inn» (Scheer 1977, 13).

## Litteraturliste

- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt litteraturteori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Aftenposten. 1946. «Veritabelt slag på Haifa havn. 10 britiske soldater såret etter sammenstøt med jødiske flyktninger». *Aftenposten* 27. november 1946 87 (547): 6.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19461127\\_87\\_547\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19461127_87_547_1)
- Andersen, Per Thomas. 2012. «Fortellerkunstens elementer». I *Litterær analyse. En innføring*, redigert av Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim, 27– [55]. Oslo: Pax Forlag.
- Arbeiderbladet. 1946. «Jødisk generalstreik i Palestina? Immigrantskip med 1300 flyktninger bordet» *Arbeiderbladet* 2. november 1942 59 (254): [14].  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_arbeiderbladetoslo\\_null\\_null\\_19461102\\_59\\_254\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19461102_59_254_1)
- Aristoteles. 2008. *Poetikk*. Oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget
- Bach, Tine. 2004. *Exodus. Om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Bakhtin, Mikhail 2003. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oversatt av Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Banik, Vibeke Kieding. 2009. «Solidaritet og tilhørighet. Norske jøders forhold til Israel 1945–1975». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg av en av vår tids betydeligste og mest allsidige kritikere*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsen. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bergson, Henri. 1971. *Latteren* [1900]. Oversatt av Eva Wyller. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.
- Berthelsen, Herman (red.). 1987. «Scheer, Eva». *Hvem er hvem i norsk kulturliv?*, 369–370. Oslo: Dreyer.
- Birkeland, Tone, Ingeborg Mjør og Gunnvor Risa. 2006. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. 2. utg. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Blom, Anton (programleder). 1992. «Sånn er livet (1:2)». Produsert av Ivar Grydeland. NRK. Radio. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_dra\\_1992-00947P](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_dra_1992-00947P)

- Borgen, Johan. 1977. «Jødisk kosekrok – 1/2G Ertekrok». *Dagbladet* 31. mai 1977, 110 (121): 4. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagbladet\\_null\\_null\\_19770531\\_110\\_121\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19770531_110_121_1)
- Brovold, Madelen Marie. 2020. «Jødiske motiver i norsk litteratur ca. 1800–1970». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Claudi, Mads Breckan og Audhild Norendal. 2022. «Innledning». I *Litteraturhistoriske muligheter. I forskning og undervisning*, redigert av Mads B. Claudt og Audhild Norendal, [13]–22. Oslo: Universitetsforlaget.
- Degnæs, Marie Eberson. 2022. «Holocausterindring mellom det personlige og allmenne». I *Jødisk identitet, praksis og minnekultur*, redigert av Cora Alexa Døving, 262–285. Oslo: Universitetsforlaget.
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «getto», lest 25. mars 2023, <https://naob.no/ordbok/getto>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «eventyr», lest 26. mars 2023. <https://naob.no/ordbok/eventyr>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «nostalgi», lest 26. mars 2023. <https://naob.no/ordbok/nostalgi>
- Det Norske Akademis ordbok*, s.v. «fortelling», lest 3. mai 2023. <https://naob.no/ordbok/fortelling>
- Dingstad, Ståle. 2014. «Gymnaslærer Pedersen (2006) som politisk komedie». I *Kulturmøter i nordisk samtidslitteratur*, redigert av Ståle Dingstad, Thorstein Norheim og Ellen Rees, [145]–164. Oslo: Novus Forlag.
- Dybvig, Ingeborg. 1988. «Eva Scheer med kjempeopplag i Øst-Tyskland. ‘Glad for å bidra til å bevare jødernes kultur’». *Vårt Land* 14. januar 1988 45 (11): 17. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_vaartland\\_null\\_null\\_19880114\\_45\\_11\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_vaartland_null_null_19880114_45_11_1)
- Døving, Cora Alexa. 2022a. «Forord». I *Jødisk identitet, praksis og minnekultur*, redigert av Cora Alexa Døving, 9–10. Oslo: Universitetsforlaget.
- Døving, Cora Alexa. 2022b. «Innledning». I *Jødisk identitet, praksis og minnekultur*, redigert av Cora Alexa Døving, 249–261. Oslo: Universitetsforlaget
- Elster, Magli. 1977. «En liten kiste full av eventyr». *Arbeiderbladet* 11. mai 1977: 22. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_arbeiderbladet\\_null\\_null\\_19770511\\_94\\_107\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladet_null_null_19770511_94_107_1)
- Flottorp, Haakon. 1977. «Eva Scheers jødiske eventyr». *Fædrelandsvennen*, 21. Juni 1977: [2].

- [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_faedrelandsvennen\\_null\\_null\\_19770721\\_103\\_165\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_faedrelandsvennen_null_null_19770721_103_165_1)
- Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An essay in method* [1972]. Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [1987]. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greve, Anniken. 2012. «Knowing little, adding nothing: The ethics and aesthetics of remembering in Espen Sørbye's *Kathe, always lived in Norway*». I *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, redigert av Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman og James Phelan, 162–178. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.
- Groth, Bente. 2002. «Innledende essay». I *Jødiske skrifter*, redigert av Bente Groth og oversatt av Espen Arnesen, Torleif Elgvin, Lynn Claire Feinberg og Bente Groth, IX–[XVIII]. Oslo: Den norske bokklubben.
- Groth, Bente og Terje Stordalen. 2019. «kobberslangen». I *Store Norske Leksikon*. Lest 5. mars 2023. <https://snl.no/kobberslangen>
- Haddal, Ingvar. 1977. «Jødiske eventyr». *Vårt Land*, 27. april 1977, 33(95): 15. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_vaartland\\_null\\_null\\_19770427\\_33\\_95\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_vaartland_null_null_19770427_33_95_1)
- Hagen, Erik Bjerck. 2010. «Tragedie og komedie i *Brand*». I *Ibsens Brand. Resepsjon – tolkning – kontekst*, redigert av Erik Bjerck Hagen, 308– [333]. Oslo: Vidarforlaget.
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3-4, 163–168.
- Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp. 2011. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hejlsted, Annemette. 2016. *Novellen. Teori og analyse*. Frederiksberg: Samfunslitteratur.
- Hjelmervik, Egil. 2018. «Tingenes stemmer. Om Walter Benjamins essay 'Fortelleren'». *Norsk filosofisk tidsskrift* 53 (4): 209-224. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2901-2018-04-04>
- Jonger, Reidar. 1977. «Bestemor Goldes eventyr: en del av ghettokulturen». *Arbeiderbaldet*

4. april, 1977: 18. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_arbeiderbladetoslo\\_null\\_null\\_19770404\\_1\\_79\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19770404_1_79_1)
- Jonger, Reidar. 1999. «Nekrolog / Eva Scheer». *Dagsavisen* 24. juni 1999, 115 (164): 52. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagsavisen\\_null\\_null\\_19990624\\_115\\_164\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagsavisen_null_null_19990624_115_164_1)
- J.T. 1977. «Jødiske sagn i norsk gjendiktning». *Romerikes Blad* 22. desember 1977, 75 (247): 12. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_romerikesblad\\_null\\_null\\_19771222\\_75\\_247\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_romerikesblad_null_null_19771222_75_247_1)
- Kierkegaard, Søren. 2001. *Søren Kierkegaards Skrifter, Bd. 18*, utgave av Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Jette Knudsen, Johnny Kondrup og Alastair McKinnon. København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret. Onlineutgave fra Søren Kierkegaards Skrifter: <https://tekster.kb.dk/text/sks-ff-txt-root>
- Kierkegaard, Søren. 2010. *Søren Kierkegaards Skrifter, Bd. 27*, utgave av Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Johnny Kondrup, Tonny Aagaard Olesen og Steen Tullberg. København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret. Onlineutgave fra Søren Kierkegaards Skrifter: <https://tekster.kb.dk/text/sks-p95-txt-root>
- Kulturdirektoratet. [uten år]. «Stipend for seniorkunstnere». <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/stipend-for-seniorkunstnere>
- Kunnskapsdepartementet. 2019. *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-lk20/NOR01-06.pdf?lang=nob>
- Kvale, Anne Johanne. 1988. «Et bidrag for å redde den jiddiche kulturen». *Folkets Framtid* 29. januar 1988 42 (4), 18–19. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_folketsframtid\\_null\\_null\\_19880129\\_42\\_4\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_folketsframtid_null_null_19880129_42_4_1)
- Lange-Nielsen, Sissel. 1977. «Jødiske eventyr». *Aftenposten* 15. juni 1977, 118 (267): 7. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19770615\\_118\\_267\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19770615_118_267_1)
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Larsen, Turid. 2015. «Historier fra et jødisk kjøkken». *Dagsavisen* 10. juni 2015. <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/historier-fra-et-jodisk-kjokken-1.365320>
- Levin, Mona. 2008. «Og du skal fortelle dine barn ...». *Kirke Og Kultur* 113 (6): 494–503. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2008-06-09>



- Levin, Mona. 2016. «Forord». I *Vi bygger i sand* [1948], skrevet av Eva Scheer, 9–[12]. Stamsund: Orkana Forlag.
- Lindhé, Anna. 2016. «The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel, or what George Elliot knew». *Studies in the Novel*, 48 (1): 19–42.  
<https://doi.org/10.1353/sdn.2016.0011>
- McKenzie, Donald Francis. 1986. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendelsohn, Oskar. 1992. *Jødene i Norge. Historien om en minoritet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Michelet, Marte Brekke. 2014. *Den største forbrytelsen: ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Morgenavisen. 1946. «10 skip, fullpakket med flyktninger til Palestina». *Morgenavisen* 2. august 1946: 6. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenavisen\\_null\\_null\\_19460802\\_45\\_176\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenavisen_null_null_19460802_45_176_1)
- Nationen, 1979. «Intervju med forfatterinnen Eva Scheer: En åpen dør til jødisk tradisjon». *Nationen*, 30. mars 1979: 6. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_nationen\\_null\\_null\\_19790330\\_61\\_76\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19790330_61_76_1)
- Nikolajeva, Maria. 2004. *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria. 2013. «Picturebooks and emotional literacy». *The Reading Teacher*, 67 (4): 249–254. <http://www.jstor.org/stable/24573569>
- Nussbaum, Martha Craven. 2016. «Den narrative forestillingsevne [1997]». I *Litteraturens etikk: følelser og forestillingsevne*, redigert av Irene Engelstad og oversatt av Agnete Øye, 25–57. Oslo: Pax Forlag.
- Pedersen, Bjørn Tore. 2016. – *Det var der vi ble til: ArbeiderMagasinet som folkeopplyser og samfunnsdanner*. Tvedestrand: Bokbyen Forlag.
- Petuchowski, Elizabeth. 2003. «Forord». I *Rabbinsk visdom: perler fra jødisk fortellertradisjon*, skrevet av Jakob Josef Petuchowski og oversatt av Torun Nordgård, 13–25. Oslo: Verbum Forlag.
- Porsgrunns Dagblad. 1977. «Nye bøker». *Porsgrunns dagblad* 30. april 1977, 26.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_porsgrunnsdagblad\\_null\\_null\\_19770430\\_64\\_98\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_porsgrunnsdagblad_null_null_19770430_64_98_1)

- Rothlauf, Gertraud. 2009. «Vom Schtetl zum Polarkreis. Juden und Judentum in der norwegischen Literatur». Doktorgradsavhandling, Universität Wien.  
[http://othes.univie.ac.at/7021/1/2009-09-28\\_6925001.pdf](http://othes.univie.ac.at/7021/1/2009-09-28_6925001.pdf)
- Scheer, Eva. 1948a. *Vi bygger i sand*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Scheer, Eva. 1948b. «Det var ikke noe nytt». *Arbeidermagasinet* 21 (41/42): 11–13, 40.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitidsskrift\\_2020112583384\\_001](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2020112583384_001)
- Scheer, Eva. 1951. *Vi møttes i Jerusalem*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Scheer, Eva. 1967. *Israel dobbelt-løftets land*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Scheer, Eva. 1977. *Posene på gjerdestolpen. Jødiske sagn og eventyr*. Oslo: Luther Forlag.
- Scheer, Eva. 1979. *Papirbroen. Jødisk drøm og virkelighet*. Oslo: Luther forlag.
- Scheer, Eva. 1981. *Tre er fedrene, fire mødrene*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Scheer, Eva. 1987. «Etterord av Eva Scheer: Fordi det ikke må bli glemt!». I *Galgenfrist for kvinneorkestret: Historien om kvinneorkestret i utryddelsesleiren Birkenau*, skrevet av Fania Fenelon og oversatt av Oattar Odland, 317–318. Oslo: Den Norske Bokklubben.
- Simonsen, Kjetil Braut. 2020a. «Antisemittismen i Norge, ca. 1918–1940. Former, funksjoner og virkninger». I *Historie og moral: Nazismen, jødene og hjemmefronten*, redigert av Øystein Sørensen and Kjetil Braut Simonsen, 21–50. Oslo: Dreyers Forlag.
- Simonsen, Kjetil Braut. 2020b. «‘(...) det krasseste utslaget av de samfunnsmessige understrømningene som truer sivilisasjonen’: Diskursen om jødene og antisemittismen etter 1945». I *Historie og moral: Nazismen, jødene og hjemmefronten*, redigert av Øystein Sørensen and Kjetil Braut Simonsen, 229–265. Oslo: Dreyers Forlag.
- Slettan, Svein. 2020. «Lystig læring. Om humor og litterær danning i bøker for barn». I *Sans for danning. Estetisk vending i litteraturredidaktikken*, redigert av Åse Høyvoll Kallestad og Marianne Røskeland, 57–76. Oslo: Universitetsforlaget.
- Steinfeld, Torill. 2019. «‘Det var faktisk nokså trist med den nesen’. Jødisk identitet og assimilasjon i Torborg Nedreaas’ Musikk fra en blå brønn og Ved neste nymåne». *Edda* 106 (2): 95–109. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-02-02>
- Tønnessen, Terje. 2021. «Forord». I *Åsta Holth. Noveller frå Arbeidermagasinet, Magasinet for alle og Magasinet: 1935–1970*, redigert av Terje Tønnessen. Karlstad: Kulturforlaget Brak.

## Vedlegg

### Vedlegg A: Faksimile av «Det var ikke noe nytt» (1948b)

Så på radioen, så vi får nyhetene, Stine! — Isj, det er aldri noe nytt likevel. Stine slo på radioen, så gikk hun tilbake til den store stolen og krøp godt opp i den. Hun bladde atspredt i et illustrert ukeblad.

Fru Krohn, Stines mor, gikk fram og tilbake mellom spisestuen og kjøkkenet, det var så meget som skulle gjøres.

Det knitret og skrapte i radioen, så kom den synkende stemmen med værmeldingene fra Nord-Norge. Det ble en liten pause før Oslo kom med nyhetssendingen. Den behagelige stemmen til hallomannen kom inn i det hyggelige rommet. Fru Krohn satte opp døren, så hun kunne høre stemmen ut til kjøkkenet.

Etter minemeldingene kom sammendraget av nyhetene:

— Oslo får strengere strømrasjoner. — Ministermøtet er brutt sammen. — 16 mann dødsdømt i Hellas. — Tyrkia begynner å ruste. — Streiken i Frankrike brer seg. — Dokkarbeiderne i London har nedlagt arbeidet. — En båt med illegale flyktninger er oppbragt uten Haifa . . .

. . . Walter løftet hodet forsiktig og forsøkte å trenge gjennom mørket med øynene. Hjertet banket hardt, pusten gikk fort. Kroppen rykte til, den ville opp, ville reise seg og storme gjennom det lille skogholtet og ut til friheten, men han tvang seg til å bli liggende.

— Ligg rolig! sa han til seg selv. Det er den eneste sjansen din. Hvil! Slapp av! Pust langsomt og lydløst! Du må samle krefter, du må klare dette! En eneste uforsiktighet — og du er ferdig. Husk det!

Han tenkte på den gang han ble tatt. Han hus-

Tegninger:  
Trygve  
Mosebekk.

EVA SCHEER:

# Det var ikke noe nytt

ket det gråhvite rommet med en klarhet som fortalte ham at han aldri ville glemme det. Den lange benken midt i rommet var spikret fast i erindringen hans. Han kjente smertene i kroppen, kjente hvert slag han fikk, svetten rant nedover ryggen og samlet seg i pannen og på overleppen, mens han opplevde det hele igjen. Remmene som fór over kroppen, hadde jernbeslag. — Nålene til den lange, brutale fyren trengte opp under neglene hans, mens sigarettene ble slokt mot nakken. Vannet dryppet på øynene og ned i munnen . . .

Han prøvde å skyve det hele fra seg, tenke på friheten, framtiden, men det ble borte i en tåke av smerte. Langt borte grov lengselen etter Hilde. Lille, søte Hilde som alltid var så sterk og glad. Den siste han hadde igjen. Moren ble sendt i gass-kammer, faren kom på transport, vennene forsvant, bare Hilde og han ble tilbake. De skulle gifte seg en gang når verden ikke lenger var et helvete.

De tok henne, under et flyangrep. Hun kom til

en konsentrasjonsleir, en av de verste, et sted hvor «vitenskapsmenn» eksperimenterte med unge piker.

Watler skalv i voldsom gråt. Minnene bølget rundt ham. — Han hadde fått vite om Hilde gjennom en av de mange kanalene som alltid hadde nytt å fortelle. Det var da han ikke kunne holde seg skjult lenger. Han hadde rast rundt i gatene, til morgenen kom — til turen kom til ham.

Han hadde trodd de ville drepe ham. En kule ville vært en barmhjertighetsgjerning. De gjorde det ikke. De holdt ham i hemmelig fengsel. Han prøvde vå ta livet sitt under et av de mange «forhørene», men det gikk ikke. De passet på ham, vaktet ham, førte ham tilbake til livet, til nye «forhør». De ville tvinge ut av ham hvem det var som hadde dekket ham så lenge, inntil han fortalte det var han en verdi som måtte beskyttes.

Til slutt ble de lei ham, sendte ham til grubene. Ett år — to år — tre år . . . tre år fulle av lidelse og sult. Tre år fulle av fornedrelse og pine, inntil





han ble som et dyr, et dyr som bare ble holdt oppe av hatet. Den ene etter den andre av kameratene ble borte. Døde, hentet, pint — men han levde — levde et liv som ikke var noe liv. Hatet vokste i ham hele tiden.

Slutten nærmet seg. Walter kunne merke det. Han så det i ansiktene til vaktene, han følte det i luften rundt seg. Tyskland gikk mot undergangen, og Walter visste at hans egen dødsdag nærmet seg, sammen med oppgjørstimen. Ingen i gruvene ville overleve fredstimen. Slaveene var vitner, vitner til grusomheter så uhyggelige at verden ville nekte å tro dem. Og opp av vissheten om sammenbruddet vokste det en liten trang til å leve videre, en trang til å være med på å bygge opp en ny verden, et håp om sikkerhet . . . kanskje Hilde . . . kanskje . . . det hendte så meget . . .

Langsamt begynte planen å ta form. Og plutselig visste han det. Han måtte overleve det, han måtte kjempe seg gjennom den siste kampen, han ville ikke knekkes.

Den lille tanken ble til et stort håp, et håp — Håpet — det het den jødiske nasjonalsangen også. Hatikvah — Håpet. Det var det de hadde levd på. Gjennom to tusen års landflyktighet og forfølgelser var det Håpet som hadde holdt dem oppe. Lep-pene hans formet den første linjen i sangen:

Kol od balewaw Pnima, Nefesch jehudi homija . . .

Så lenge den jødiske sjelen ennå skjelver dypt i brystet . . .

Det vanskeligste var å komme utenfor portene. Der ute — på den andre siden, var alt i oppløsning. Om natten kunne de høre skuddene fra fronten, den rykket stadig nærmere inn på ham.

Sent en aften kom det ordre om å stable likene

på en kjerre foran hovedporten. Han arbeidet sammen med kameratene, og i mørket så han sitt snitt til å rive av seg klærne og legge seg ytterst på kjerren. Den nærmeste av kameratene var varm ennå, det var Karl. Men da grålysningen kom var han kald og stiv. De døde, stirrende øynene spurte: — Väger du dette? — Hvor skal vi hen? — og etter hvert som lyset ble sterkere, stirret alle de døde øynene på ham, anklagende, bedende . . .

På morgenen kom fangene og veltet kjerren opp i en lastebil som kom kjørende. Den sto nedenfor skråningen, det var bare å rette opp kjerren, så falt lasten over av seg selv.

Walter kom på bunnen av vognen, med haugen av stive, døde, nakne kamerater over seg. De skarpe albuene og knærne trykket ham, de lette, tynne legemene var som bly på kroppen hans, og han følte svetten piple fram på pannen og i hendene. Det var kaldt, isende, men han kjente det ikke. Kvalmen steg i halsen på ham, han lukket øynene og tvang den tilbake. Den høyre hånden klamret seg rundt det dyreste han eide på denne jord — en rå potet han hadde fått tak i og gjemt.

Det tok århundrer før bilen kjørte. Han torde ikke bevege seg, var redd for at en eller annen skulle se det. Omsider kjørte vognen ut av porten. Det var lagt en presenning over lasten.

Han måtte røre seg, ingenting kunne stoppe ham, han måtte vekk fra de skarpe, døde lemmene — de stive, klamme kameratene. Han ålste seg forsiktig bakover i bilen, inntil han satt med ryggen til sitt uhyggelige reisefølge. Kroppen verket, han hadde vondt for å røre seg, men han prøvde å bøye knærne og armene, han hadde lyst til å skrike av smerte.

Bilen skulle kjøre omkring en time, til den nærmeste leiren. De hadde en stor ovn der, en ovn som kunne fjerne rester av alle forbrytelser, en ovn som fjernet levende og døde vitner.

I en skarp sving slang Walter seg av bilen. Han slo seg stygt, men fikk dratt seg ned i veigrøften. Da kjente han kulden. Den isende vinden la seg rundt ham. Han krøp under et kjerr, så ble alt borte for ham i et velsignet mørke.

Det var regnet som vekket ham. Et jevnt, time-langt regnvær. Walter rullet seg i den sølete grøften, han ville skjule den hvite kroppen. Etter den isende vinden kjentes sølen varm. Han mistet bevisstheten igjen, det store, velsignede mørket kom tilbake og senket seg over ham.

Trafikken på veien vokste. Det var som et tog av flyktninger i en lang og ubrutt rekke som rullet forbi. Buldret fra frontlinjen kom nærmere. Etter noen timers forløp forandret bildet på veien seg. Det var ikke lenger flyktninger som kom, men store, tunge militærbiler. En av de siste i en avdeling gjorde en skarp sving, en liten kasse falt av havnet i grøften. Den falt like ved siden av Walter, og han våknet, sank sammen og ventet på dødsskuddet.

— By Jove! Bob! Dick! Look here!

Da Walter kom til seg selv igjen, lå han i en hvit, myk seng. En merkelig seng hvor underlaget ga etter når han rørte seg. Han likte det ikke, det var ikke slik en seng skulle være.

Han var blitt funnet av en avdeling fra den 9. amerikanske armé. Han ble matet og stelt, de spurte og grov, kunne ikke tro det han hadde å for-



telle, kunne ikke tro det de så, når de stirret på kroppen hans.

De førte ham til en leir. Denne gang var det ikke noen konsentrasjonsleir — så de — men en leir for mennesker som skulle flyttes over til andre forhold. — Det var en konsentrasjonsleir, med de samme ulykkelige menneskene, de samme ulykkelige fangene. Befalet var nytt, gassovnene brente ikke lenger, men det var en konsentrasjonsleir. Den var bygd av tyskere for å utrydde mennesker. En konsentrasjonsleir fylt med ulykkelige, rotløse, hjemløse mennesker.

— Jeg er fri! sang det i ham, mens han lå på sykehuset. Det er over! Om kort tid reiser jeg min vei!

Det gikk ett år — to år — ennå et halvt år — ennå tre måneder — han var i leiren. Håpet holdt ham oppe. Håpet om et hjem, et fristed, et land. Det gamle landet som hadde tilhørt forfedrene. Det var dit han skulle.

Til slutt kunne han ikke mer. — Det gikk glatt å komme fra leiren. Nå lå han her, ved grensen, og noen mil borte, på den andre siden, i en liten havn, lå det en båt som skulle føre ham til landet. Hans land . . .

Walter løftet hodet og lyttet igjen. Det hørtes ikke en lyd. Han ålte seg videre på den hardfrosne marken. Minuttene gikk. Lange, vonde, spennende. Så var han over. Han visste at han var over, følte det i hele den verkende kroppen.

Han kjente ruten, visste hvor han skulle gå. Han gikk hele natten. Da dagen kom, gjemte han seg i et skogholt. Han hadde mat, delte den inn i små rasjoner, sparte på den. Neste natt gikk han videre, hele natten og hele dagen. Han følte seg sikrere så langt fra grensen. Morgen etter fikk han sitte på med en melkekjører. Mannen spurte ikke om noe, Walter sa minst mulig.

Endelig kunne han se havet. Det blå, glitrende havet, veien hjem! Han spurte bonden om veien til den lille byen, takket for skyssen og gikk. Det ble sent før han kom ned til båten. Det var mørkt, og stille. Emigrantene gikk lydløst ombord, det var ingen som snakket. Han lette blant ansiktene. Kan-skje her . . . noe inn i ham sa at han måtte se etter Hilde, og han stirret på alle de unge kvinnene. De var så like, uttrykket i ansiktet og de tynne, herjete kroppene var så like.

Det var trangt ombord. Han måtte se seg for hvor han satte foten. Dekket var fylt med mennesker og bagasje. De la fra havnen i stummende mørke, delte maten sin og hvisket sammen.

Allerede etter to dager ble det vanskelig med vann. Det ble rasjonert til dem, de fikk det i flasker, spann og krus. De bar det med seg, var redde for å miste de dyre dråpene.

Solen stekte ubarmhjertig. Dagen var lang og het, natten var knugende mørk og stille. Et skrik flenget mørket den tredje natten, det var en kvinne som fødte sitt barn i dette myldende menneskekaoset. Barnet var dødt, moren fortsatte å skrike, hun skrek ut sin lengsel og smerte. Utpå morgensiden ble det plutselig stille. Helt stille. Barnet gled over båtripen, moren bøyde seg etter det, plutselig kastet hun seg i havet.

Solen steg opp, det var som om hele havet ble til en flate av glitrende diamanter. Walter sto forrest i båten og stirret framover. Så han en land-

(Fortsatt side 40)

## DET VAR IKKE NOE NYTT

(Fortsatt fra side 13)

stripe, eller var det tankene som speilte seg for ham? Langt, langt der borte syntes han å skimte en strandbredd. Noen unge mennesker begynte å synge Hatikwah — Håpet. Sangen ble tatt opp fra alle kanter, og Walter stirret seg blind på synsranden. Han så ikke det som hendte rundt ham, hørte ikke at sangen stanset, hørte ikke at det brøt løs en orkan av ulykke og raseri før han sto ansikt til ansikt med en ung engelskmann. Oppbragt!

Det var som om hatet flammet i ham. — Ikke jeg! skrek han. Ikke jeg! Jeg vil ikke være med på en ny Exodus! Jeg vil ikke til Hamburg og gå i land der under tysk bevoktning! Ikke jeg! Jeg vil ikke føres til Cypern for å ligge i en ny leir! Ikke jeg! Jeg vil hjem! Hjem!

Den røde tåken la seg rundt ham. Engelskmannen sa noe. Det var blitt stille. Det kom flere soldater, de brune battledressene sto som en mur rundt emigrantene. Da tok Walter plutselig et godt tak i halsen på vannflasken sin, knuste den mot en kasse og fór mot den første soldaten, med flaske-skårene i hånden.

En sviende smerte i brystet. Så kom den store stillheten . . .

. . . — En jøde ble drept, og en engelskmann såret, fortsatte stemmen i radioen.

— Var det noe nytt, Stine? spurte fru Krohn. Jeg fikk ikke hørt alt sammen.

— Nei, det var bare det samme gamle. Jo, det er sant, mamma, det blir strømmasjoning.

(Scheer 1948b, 40)