

Sjølvsensur som (u)tilstrekkeleg vern mot rasisme

Ekspurgering i Hergés Tintin au Congo

Robin Van de Walle



Masteroppgåve i litteraturformidling

Institutt for litteratur, områdestudium og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018

Sjølvsensur som (u)tilstrekkeleg vern mot rasisme

Ekspurgering i Hergés Tintin au Congo

Robin Van de Walle

Masteroppgåve i litteraturformidling

Institutt for litteratur, områdestudium og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018

© Robin Van de Walle 2018

Sjølvsensur som (u)tilstrekkeleg vern mot rasisme. Ekspurgering i Hergés *Tintin au Congo*

av Van de Walle, Robin

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Samandrag

Denne masteroppgåva utforskar fenomenet *ekspurgering* i teikneserieboka *Tintin au Congo* (*Tintin i Kongo*), det andre albumet i den verdskjende Tintin-serien, skapt og teikna av den belgiske teiknaren Hergé (1907–1983). Boka, som først blei publisert episodevis i tidsskriftet *Le Petit Vingtième* i perioden 1930–1931, er tydeleg rotfesta i den koloniale epoken i Belgia og Belgisk Kongo: Ho gir uttrykk for kolonialistisk og rasistisk tankegods, og forsvare den sosiale og økonomiske undertrykkinga av kongolesarane i kolonien. I eit notidsperspektiv er boka på fleire måtar problematisk, og ho er òg blitt saksøkt på grunn av det rasistiske innhaldet.

Oppgåva utforskar korleis forfattaren og utgivarane har endra teksten og teikningene gjennom åra og på ulike språk, for å gjere verket mindre problematisk. Det blir stilt spørsmål om denne tekstlege reingjeringa har gjort verket mindre rasistisk og støytande. Materialet for utforskinga er ni utgåver av *Tintin au Congo*, på fransk, engelsk, norsk og dansk, som blei publiserte i perioden 1930–2016. Oppgåva er såleis ei bokhistorisk utforsking på eit samanliknande grunnlag.

Tekstnær analyse viser at endringane ikkje har makta å gjere verket uproblematisk, og at ekspurgering i dette tilfellet ikkje har vore ein tilstrekkeleg mekanisme for å verne det litterære feltet mot spreining av rasisme.

Takk

Ein stor takk til Jon Haarberg for god rettleiing, oppmuntring og språkhjelp. Eg vil òg takke medstudentar på litteraturformidling, og Marianne Egeland, for eit engasjerande studiemiljø. Takk til Nasjonalbiblioteket og forskingsprosjektet *Literary Citizens of the World* for kjærkomme stipend. Takk til Hilde Westbye på Det juridiske fakultetsbiblioteket, og til Signe Marie Brandsæter på HumSam-biblioteket for kompetent assistanse i samband med litteratursøkinga.

Og ikkje minst: tack, Alexander. Спасибо, Ekaterina. En dank jullie wel, mama, papa en Briek.

Innhald

I. Innleiing	1
a. Barn på tur i ein framand ideologi	1
b. Sjølvsensur og ekspurging	3
c. Problemstilling: Korleis reingjere eit skittent verk?	5
d. Tidlegare forskning	6
II. Kontekst: Ekspurgingas premisar	9
a. Teikneserien som laga trøbbel	9
b. Ungdomsverket <i>Tintin au Congo</i>	10
c. Kontrovers og kommers	12
d. Tintin, Hergé og Kongo: tilblivinga av verket	13
e. Intensjon og tolking	15
III. Plottet som komplikasjon	17
IV. Tintin hos negrane: Ekspurging i praksis	23
a. Materialet	23
b. Belgiske element	25
c. Utsjånaden til kongolesarane	36
d. Nedlatande haldning	40
e. Språk	45
f. Dyreplageri	51
V. Konklusjonar	53
a. Vurdering	53
b. Felt-interne og felt-eksterne løysingar	54
Litteratur	57

I. Innleiing

a. Barn på tur i ein framand ideologi

Fortida er eit framandt land: Dei gjer ting annleis der.¹ Og om det verkeleg har seg slik med fortida, treng vi gode reiseleiarar som kan vise oss kor det er trygt å gå. Litterære tekstar er som regel rotfesta i ei spesifikk svunnen tid, og dette gjer at dei eldest. Når tekstar vert lesne i ei anna tid og i ein annan kontekst enn den tida og konteksten dei blei skapte i, oppstår det gap mellom det ein kan kalle tekstens «da» og lesarens «no». Utgivarar som ønsker å publisere skjønnlitteratur frå fortida, ser seg ofte nøydde til å legge tekstane til rette på ein slik måte at notidslesarar lettare kan tyde dei. Problema kan vere fleire: Utdaterte element som hindrar lesinga, kan vere av språkleg, kontekstuell eller ideologisk art. Det finst fleire måtar utgivarar kan takle eldingas problem på, og det finst ein lang litteraturvitskapleg tradisjon som tar for seg slike spørsmål. På mange måtar er det å byggje bruar mellom tekstens «da» og lesarens «no» eksistensgrunnlaget for heile litteraturvitskapen, ikkje minst (om enn ikkje berre) for den filologiske greina av feltet.

Problemet som avstanden mellom tekstens «da» og lesarens «no» skaper, er i edisjonsfilologien blitt kalla for «sekundær dunkelhed». Johnny Kondrup peikar på det hermeneutiske problemet i samband med den filologiske kommentaren:

Den sekundære dunkelhed skyldes [...] tidsafstanden, historiens gang, der fjerner de nye potentielle læseres horisont fra værkets oprindelige eller – som det ofte udtrykkes – får den dannelseshorisont, der oprindelig omgav værket med forståelse, til at forvitre. Den sekundære dunkelhed er en slags historiens rust, der angriber og i tiltagende grad ødelægger den umiddelbare kommunikative forbindelse mellem værk og læser. (Kondrup 2011: 388)

Korleis ein utgivar kan takle denne «sekundære dunkelheden», vil vere avhengig av kva den spesifikt botnar i, og av kva slags utgåve han/ho ønsker å lage. Kommentering, eller «annotation» som det heiter på engelsk, vil vere eit logisk val i vitskaplege utgåver. Eit noteapparat av punktcommentarar kan tydeleggjere spesifikke passasjar i teksten dersom hindringane for lesaren kjem av språkleg eller annan kontekstuell avstand (Kondrup 2011: 396).

¹ «The past is a foreign country; they do things differently there» er opningssetninga i romanen *The Go-Between* (1953) av L.P. Hartley.

Ei slik tilnærming vil ikkje vere fullnøyande i tilfelle der hindringane botnar i ein meir overordna kulturell eller ideologisk avstand mellom notidslesaren og teksten. Her må utgivaren leite etter ein mindre atomistisk måte å legge teksten til rette på, til dømes ved hjelp av innleiingar, etterord og liknande. Men kva viss det finst ein stor *moralisk* avstand mellom teksten og notidslesaren? Moral og etikk kan seiast vere spesifikke typar av kulturell avstand, og dei er såleis ikkje fråkopla frå historia: Ytringar og skikkar som var aksepterte i fortida, kan i dag framstå som uetiske og uakseptable. Å kommentere moral krev ein meir tolkingsbasert og, kanskje, subjektiv tilnærming (jf. Booth 1988: 8). Det spørst om edisjonsfilologien, som lenge har vore så strengt avgrensa frå hermeneutikken, kan makte å komme dette kravet i møte.

Kommentering vil heller ikkje vere tilstrekkeleg dersom den spesifikke målgruppa til utgåva ikkje er i stand til å lese eit avansert noteapparat eller andre former for kommentering. Kva viss målgruppa er *barn*, og det er ei barnebok vi har med å gjere? Edisjonsfilologiske løysingar eignar seg svært dårleg når det er tale om eit ungt og udanna lesarpublikum.

Det finst tekstar som kombinerer desse to problema, det vil seie, dei gir uttrykk for ein ideologi og ein moral som ligg fjernt frå notidas, og samtidig rettar dei seg mot eit ungt lesarpublikum. Slike barnebøker snur prinsippet om «sekundær dunkelhed» på hovudet: Dei er ikkje nødvendigvis utilgjengelege i den forstand at dei er vanskelege å lese eller å skjøne. Dei øydelegg ikkje «den umiddelbare kommunikative forbindelse mellom værk og læser», som Kondrup skriv: Problemet er snarare at dei kommuniserer altfor bra. Desse verka talar til eit ungt publikum som kanskje ikkje er kritisk nok til å forstå at moralen i verket er problematisk etter notidas standardar.

Om fortida er eit framandt land, har ikkje barn lov til å reise dit utan løyve frå foreldra. At barna ikkje skulle vere kritiske nok til å skilje mellom moralen i verket og moralen i verda, er det sjølv sagt andre enn dei sjølv som avgjer: Reiseleiarane er per definisjon vaksne. Tanken om at lesing kan vere skadeleg for barn, har mellom anna litteraturprofessor Kiera Vaclavik skrive om: Unge lesarar vert generelt sette på som meir utsette for påverknad utanfrå; dei er dårlegare i stand til å skilje mellom fakta og fiksjon (2009: 230). Ei slik samankopling av etikk og lesing har blitt sett på som utdatert så lenge det dreier seg om litteratur for vaksne – heilt sidan autonomi-estetikken vart rådande, og dei formalistiske, nykritiske og strukturalistiske skolane inntok akademia. *L'art-pour-l'art*-tilnærminga, som skil strengt mellom lesing og liv, mellom litteratur og etikk, har i mellomtida aldri tatt heilt av i (den populære) omtalen av barnelitteraturen. Her rår enno eit meir pedagogisk litteratursyn, der litteraturen helst skal vere «the best that has been thought and said in the world», som diktaren

og kritikaren Matthew Arnold skreiv i 1869 (sitert i Bertens 2014: 5). Barna våre skal helst lese gode og dannande bøker, og bli verna mot «dårlege» og umoralske bøker, verkar det som.

Sidan 1970-talet har spørsmål knytta til kjønn og rase fått spesielt mykje merksemd i diskusjonane rundt barne- så vel som vaksenlitteraturen. Tanken om at barnebøker som gir uttrykk for rasisme er farlege, vert mellom anna formulert av Bob Dixon i boka *Catching them Young. Sex, Race and Class in Children's Fiction* frå 1977: «[When] we speak of psychological destruction, it should be understood that racism, in children's fiction as elsewhere, is harmful to all people, black or white, or whatever colour they may be, though, of course, non-white people obviously suffer from its effects more» (Dixon, sitert i Vaclavik 2009: 232). Dersom uskuldige barn les rasistiske tekstar, risikerer dei ikkje mindre enn «psychological destruction», skriv Dixon. Derfor treng «det litterære feltet» (for å bruke eit begrep frå Pierre Bourdieu) å avgrense tilgangen til slike tekstar, slik at dei ikkje fell i uskuldige hender (Vaclavik 2009: 232). Korleis kan litteraturfeltet organisere ei slik avgrensing i praksis?

Éin måte å takle dette problemet på, er å endre sjølve teksten som føreligg, slik at dei mest støytande og problematiske passasjane vert fjerna eller tilpassa. Delar som blir vurderte å vere altfor provoserande, blir fjerna, og teksten framstår som meir i tråd med rådande moral. På den måten vil teksten framleis vere tilgjengeleg for lesarane, men i ei tilpassa, «reingjort», «ikkje-skadeleg» form. Å avgrense tilgangen til verket *heilt*, hadde vore *sensur*, og dette ønsker nok dei færreste – ikkje minst når det problematiske verket er populært i tillegg. I staden kan utgivarane velje ein *målretta* og *avgrensa sjølvensur*, og halde fram med publisering av verket. Ei slik tekstleg reingjering vert som regel fullført *a priori*, før publiseringa, med omsyn til eit førestilt lesarpublikum, men kan òg komme som reaksjon på tilbakemeldingar frå lesarar.

I denne masteroppgåva vil eg skrive om denne mekanismen, i tilknytning til ei spesifikk problematisk barnebok: teikneserieheftet *Tintin au Congo (Tintin i Kongo)*, første gong publisert i perioden 1930–1931 av den belgiske teiknaren Hergé (Georges Remi, 1907–1983).

b. Sjølvensur og ekspurgering

Det finst i prinsippet to typar av litterær sjølvensur: Den som er sett i verk av forfattaren (den autografiske), og den som er sett i verk av andre enn forfattaren – det vil seie, av utgivarar, redaktørar eller omsetjarar (den allografiske). Sistnemnde type blir kalla «ekspurgering» på fagspråk, og på engelsk «expurgation» eller «bowdlerization». Omgrepet skriv seg frå 1800-

talet: I 1807 gav den amerikanske legen Thomas Bowdler og søstera hans, Henrietta Maria, ut ei kysk familieutgåve av Shakespeares teaterstykket, der dei hadde fjerna seksuelle referansar og anna banning og sverjing (Ravitch 2003: 113). Dei har dermed fått fenomenet oppkalla etter seg, men dei var sjølv sagt korkje dei første eller dei siste som dreiv med slik tekstleg reingjering.

Sjølv om ekspurging har vore ein veletablert praksis i lang tid, er litteraturen om fenomenet enno mager, både på eit teoretisk og eit tekstnært nivå. Dette heng nok saman med det Diane Ravitch skriv i *The Language Police* (2003), at slik ekspurging ikkje så lett lar seg oppdage: «Bowdlerization is not easily detectable. Unless someone has taken the time to sit down and make a comparison [...], the expurgations go unnoticed. Certainly publishers do not attach notices to warn readers that the text has been ‘purified’» (113). Ekspurging, og sjølv-sensur generelt, skjer ofte i det skjulte og vert ikkje reklamert for. Det kan vere vanskeleg å få auge på det, viss man ikkje har tilgang til fleire utgåver samstundes. I den vitenskaplege litteraturen som finst om temaet, vert ekspurging oftast diskutert i samanheng med (homo-)erotikk og religion i eldre kanoniske tekstar, som i dei greske klassikarane eller hos Shakespeare. Diane Ravitch er ei av dei få som har skriva om ekspurging i skolebøker (2003). Eg har ikkje funne litteratur som tar ekspurging av barnelitteratur opp til generell, teoretisk drøfting.

I forskingspraksisen vil skilnaden mellom forfattarbasert sjølv-sensur og ekstern ekspurging vere vanskeleg å ta vare på: Det er ofte ikkje mogleg å slå fast kven som stod bak dei spesifikke tekstlege endringane. Dette har bokhistorikaren John Bryant skriva om: «Versions are always [...] either authorially intended and/or editorially coerced, or culturally induced, or accidental. Revisions may be initiated by or on behalf of the writer; they may be prompted by editors; they may be demanded by readers» (Bryant 2002: 89). I tilfellet *Tintin au Congo* er fleire av desse aktuelle: Endringar er blitt gjort på initiativ av både forfattaren, redaktørar, omsetjarar og lesarar, men det er vanskeleg å finne ut kven som stod bak kva.

Ekspurging skapar òg eit anna praktisk problem for forskaren: Omgrepet støtter seg i høg grad på *tolkingar* av dei intensjonane som ligg bak dei tekstlege endringane. Empirien som føreligg, eit vell av tekstleg variasjon, seier i seg sjølv ingenting om intensjonane bak. For at ein tekstvariant skal kunne bli definert som ekspurging, treng forskaren å prove at endringa skjedde på grunn av moralske innvendingar. Men kven veit om ikkje endringa botnar i noko anna enn moral? Til dømes i kommersielle omsyn? Kva ein kan kalle for ekspurging, er derfor i høg grad avhengig av tolking. Og som vi skal sjå, finst det mange tvilstilfelle i *Tintin au Congo*.

c. Problemstilling: Korleis reingjere eit skittent verk?

Ei bok som *Tintin au Congo* er tydeleg rotfesta i ei spesifikk tid (den koloniale epoken i Belgia og Belgisk Kongo på 1930-talet), og avstanden mellom tekstens moral og den notidige lesarens haldningar er stor og konfliktfull. Boka gir uttrykk for kolonialistisk og rasistisk tankegods og forsvarer den sosiale og økonomiske undertrykkinga av kongolesarane i kolonien. Bokas resepsjonshistorie har, i alle fall sidan 1970-talet, vore prega av sterk ideologisk kritikk (i akademia) og kontrovers (i media). Samstundes er verket framleis veldig populært: *Tintin au Congo* er eit av dei mest populære albuma i den verdskjende Tintin-serien. Ifølgje tal frå 2010 er albumet globalt det mest selde etter *Tintin en Amérique (Tintin i Amerika)*, med meir enn ti millionar selde eksemplar (Couvreur 2010). Å stanse utgivinga vil derfor vere uaktuelt for forlaga, både i eit kommersielt perspektiv og eit kanon-perspektiv.

Korleis kan litteraturfeltet ta stilling til ei bok som er opplagt rasistisk og krenkande, men har stor kommersiell suksess? Om dei vanlegaste konfliktane og dilemmaa i forleggeriet handlar om spenninga mellom «børs og katedral» – det vil seie, mellom økonomisk vinning og kunstnarleg kvalitet – skaper Hergé her eit problem som ligg mellom «børs og *decorum*». Vel utgivarane størst mogleg profitt, eller tar dei omsyn til potensielle (eller i dette tilfellet, som vi vil sjå, svært reelle) krenkte minoritetsgrupper? Konflikten ligg òg mellom «fornærming og munnkorg», kunne man seie: Kvar sluttar yringsfridommen, og kvar byrjar rasismen? Og kor stor kan overlappinga vere mellom dei to? *Tintin au Congo* kan gi oss innsikt i korleis litteraturfeltet svarer på desse aktuelle spørsmåla.

Ser ein på publiseringshistoria til *Tintin au Congo*, både på originalspråket fransk og i omsetjingar, oppdagar ein at verket i høg grad er blitt utsett for tekstlege og visuelle endringar. Ved fleire høve har forfattaren og/eller forlaget – og i utanlandske samanheng, omsetjarar – gått inn i verket og endra passasjar. Fordi vi har å gjere med ei teikneseriebok, gjeld dette både tekstfragment og bilete. Såleis føreligg det ei lang rekke forskjellige variantar som saman utgjer verket *Tintin au Congo*: Lesarar møter ein annan tekst om dei les ei utgåve frå eit anna utgivingsår, eller om dei les verket på eit anna språk.²

I denne oppgåva vil eg analysere den tekstlege variasjonen i *Tintin au Congo* i lys av omgrepa sjølvensur og ekspurtering. Eg vil først skissere dei historiske føresetnadene knytt til verket, det vil seie: konteksten og resepsjonshistoria. Desse utgjer premissane for ekspurteringa: Ein er i høg grad nøydd til å støtte seg til konteksten og resepsjonen når ein

² I god bokhistorisk tradisjon vil eg i denne oppgåva definere verket *Tintin au Congo* som eit stort teksuelt univers som omfattar talrike variantar, som alle er uttrykk for visse skapande intensjonar (jf. McGann 1991: 75).

tolkar dei tekstlege endringane som døme på sjølvensur og ekspurging. Så vil eg lage ein oversikt over tekstlege og biletlege endringar som er blitt gjorde i fleire utgåver på originalspråket fransk, og i utvalde omsetjingar til engelsk, norsk og dansk. Særleg merksemd vil eg gi ekspurginga av rasistiske tekstpassasjar. Eg vil vise korleis utgivarar og omsetjarar har endra verket, og eg vil drøfte i kva grad dei har klart å gjere verket mindre støytande sett i eit notidsperspektiv. Altså: Korleis er ekspurginga blitt gjord på dei fire språka, og kva slags resultat er blitt oppnådde? Ei slik systematisk samanlikning av tekstleg endring og ekspurging i forskjellige utgåver av *Tintin au Congo* ser ikkje ut til å ha blitt laga før.

På dette teksthistoriske grunnlaget vil eg drøfte *Tintin au Congo* i lys av ein større diskusjon om sjølvensur i det litterære feltet, og spenninga mellom det eg vil kalle felt-interne løysingar og felt-eksterne løysingar på rasismespørsmålet.

d. Tidlegare forskning

Ein så pass populær og kanonisert bokserie som Hergés *Les Aventures de Tintin* har generert store mengder av sekundærlitteratur. Breidda i materialet er påfallande: Litteraturen strekk seg frå populærvitskaplege Hergé-biografiar og innføringsbøker i «tintinologi», til litteraturvitskaplege og kunsthistoriske avhandlingar. I tillegg har det komme massevis av avisartiklar og litteraturkritikk. Det meste som er blitt skriva om *Tintin au Congo* på vitskapleg nivå, er publisert på fransk eller engelsk (der fransk stort sett dominerer i det eldste materialet, og engelsk er komme til på 1990-talet). Litteraturen på dei skandinaviske språka er det dårleg stelt med. Utover nokre generelle innføringsverk som er omsett til dansk (Peeters 1983, Goddin 2007), finst det påfallande lite vitskapleg litteratur om Tintin på skandinavisk.

Generelle populærvitskaplege oversiktsverk over Tintin-serien som Benoît Peeters' *Le Monde d'Hergé* (1983), Michael Farris *Tintin. The Complete Companion* (2001) og Philippe Godins *Hergé, Créateur de Tintin* (2007), inneheld separate kapittel om Kongo-verket, der forfattarane skriv kortfatta om tilblivingshistoria og om den seinare kontroversen rundt verket, og viser nokre få eksempel på ekspurgerte ruter. Dei har valt dei mest påfallande eksempla, men dei går ikkje djupare inn i ekspurgingsspørsmålet.

Den populærvitskaplege boka *Tintin and the Secret of Literature* av Tom McCarthy (2006) inneheld eit kapittel om ideologi hos Hergé og om den ideologiske orienteringa av avisa verket blei først publisert i. Den meir vitskaplege og elles veldig nyttige biografien av Pierre Assouline, *Hergé* (1996), går djupare inn i ideologi-spørsmålet og drøfter mellom anna

haldningane til Hergé under den andre verdskrigen og rettssaka som Hergé blei trekt inn i etter krigen.

Den vitenskaplege litteraturen om *Tintin au Congo* som er mest relevant for denne oppgåva, kan delast inn i to grupper. Den første omfattar dei artiklane som er skrivne utifrå eit litterært-ideologisk perspektiv, som gir ein litterær analyse av verket. Tekstane til Marie-Jeanne Moisacq (1995), Philippe Delisle (2009) og Eudes Girard (2012) – alle på fransk – presenterer grunnleggande lesingar av verket der dei går gjennom dei mest kontroversielle tekstplassane. Det finst òg meir spesialiserte tekstar, der forfattarane skriv utifrå ein spesifikk teoretisk innfallsvinkel. Philippe Met analyserer *Tintin au Congo* med utgangspunkt i begrepet «primitivisme» (1996), Loïc Loykie Lominé skriv om Tintin-serien som reiselitteratur og «kulturell geografi» (2003), Rachael Langford skriv om forholdet mellom bilete og røyndom i boka (2008), og Oliver Dunnett om identitet og geopolittikk (2009). Desse artiklane er relevante for å avgjere kva tekstplassar som kunne trenge ekspurging.

Den andre gruppa sekundærlitteratur omfattar artiklar som diskuterer samspelet mellom verket og offentlegheita. Kiera Vaclavik skriv om kvifor det ikkje er ønskeleg at *Tintin au Congo* vert sensurert eller ekspurgert, og forsvarer det pedagogiske potensialet til verket (2009). David Keane har skrivne om boka i samanheng med terrorangrepet på *Charlie-Hebdo* i Paris i 2015, og drar verket inn i diskusjonen om yringsfridom og ekstremisme (2015). Jogchum Vrielinck (2012) og Vincent Vespa (2013) har skrivne artiklar om søksmålet mot *Tintin au Congo* i Brussel i perioden 2007–2012.

Mange av desse forskarane har eit utgangspunkt som liknar på mitt: Dei slår fast at *Tintin au Congo* er eit problematisk verk, og ser på korleis offentlegheita har stilt seg til det. Men sjølv om nokon av dei nemner ekspurgeringsspørsmålet, går ingen av dei djupt inn i dette temaet. Ingen har heller forsøkt seg på ei systematisk samanlikning av innhaldet i fleire utgåver, som eg vil gjøre: Dei manglar det samanliknande og historiske perspektivet som vil vere sentralt i denne oppgåva.

II. Kontekst: Ekspurgeringas premisser

a. Teikneserien som laga trøbbel

Ein fredag i april 2007 fekk tingretten i Brussel inn eit søksmål som var retta mot ei populær belgisk barnebok. Klagaren meinte at den folkekjære boka var rasistisk og diskriminerande og burde bli forboden i den forma ho da kom ut i. Han kom med harde krav, og ønskte primært at forlaget skulle bli nekta å halde fram med å publisere og distribuere verket, og dessutan at eksisterande eksemplar skulle bli fjerna frå alle bokhandlane i landet. Alternativt bad han om at boka skulle få ei innleiing og ei åtvaring på omslaget, slik at foreldre ville bli informert om det rasistiske innhaldet og dermed bli rådde ifrå å kjøpe boka til barna sine (Vrielink 2012: 100). Ved hjelp av desse lovpålagde paratekstane ville publikum bli rådd ifrå å kjøpe verket, nesten slik som ein vert rådd ifrå å kjøpe sigarettar no til dags.

Rettsaka om boka varte i fleire år, og ho vart tett følgt og omtalt i media – ikkje berre i Belgia, men over heile verda. Da den endelege avgjerda kom, bortimot fem år seinare, i februar 2012, fekk ho mykje merksemd: Forlaget blei frikjend over heile linja, og kunne halde fram med å publisere boka i den daverande forma. Dommaren argumenterte for at forfattern av boka ikkje hadde ønskt å provosere nokon, men at han berre ville skape ei fiksjonell forteljing for å underhalde dei unge lesarane sine (Vrielink 2012: 104). Sjølv om dommaren vedgjekk at boka inneheldt ein god del rasistiske ytringar, var ho ikkje rasistisk *nok* til å bli utsett for ein slik sensur som klagaren kravde.

Dei fleste internasjonale kommentatorane hadde nok venta denne avgjerda. Det skal mykje til før ein sensurerer ei folkekjær barnebok. Ein annleis dom, til fordel for klagaren, hadde implisert ei innskrenking av ytringsfridommen som ville ha vore i strid med den belgiske grunnlova, vart det påstått (Vrielink 2012; Vespa 2013). Likevel har sjølve grunngevinga av dommen i ettertid vist seg å vere nokså kontroversiell. Det er blitt publisert artiklar, særleg av forskarar med juridisk bakgrunn, som har sett spørsmålsteikn ved det dei kallar ei «mangelfull argumentasjon» frå dommaren si side (Vrielink 2012: 104).

Så kva for ei barnebok er i stand til å utløyse ein slik kontrovers?

Svaret er: teikneserieboka *Tintin au Congo*.

b. Ungdomsverket *Tintin au Congo*

Tintin au Congo var det andre albumet i den verdenskjende Tintin-serien, skapt og teikna av Georges Remi (Brussel, 1907–1983) under pseudonymet Hergé. Verket kom ut første gong i perioden 1930–1931, da det blei publisert episodevis i bladet *Le Petit Vingtième*, ungdomstillegget til avisa *Le Vingtième Siècle* («Det tjuande hundreåret»). Da forteljinga var komplett i 1931, kom ho ut i bokform i svart-kvitt. I 1946 blei heile albumet teikna om og fargelagt, og det er som regel denne utgåva som ligg til grunn for nye publikasjonar og omsetjingar.

I dag blir Hergé rekna som ein av dei fremste teikneserieskaparane som nokonsinne har levd. Han var ein sentral figur i den fransk-belgiske teikneserietradisjonen (*bande dessinée* eller *BD*, for kjennarane), som framleis utgjør ein av sjangerens tre viktigaste tradisjonar, ved sida av den amerikanske (*comics*) og japanske (*manga*) (Dunnett 2009: 584). Han har hatt spesielt stor påverknad på *BD*-sjangeren med sin særleine teiknestil som er blitt kalla «Hergéen realism», ein kombinasjon av stilisering, *ligne claire* og detaljrikdom (Dunnett 2009: 586). Tintin-serien er òg blitt rost for dei komplekse narrative strukturane sine, for bruken av litterære verkemiddel og for å vere rotfesta i røyndom og nyhende (Farr 2001: 8; McCarthy 2006: 10).

Les Aventures de Tintin, serien om den unge journalisten Tintin og den trufaste hunden hans Milou (eller «Terry», som han heiter på norsk), omfattar 24 album som kom ut i perioden mellom 1929 og 1986. Serien er framleis ein av verdas mest kjende og mest lesne teikneseriar: Totalt er meir enn 230 millionar eksemplar blitt selde på fleire enn åtti språk.³ Da den franske avisa *Le Monde* i 1999 laga ei liste over dei beste bøkene frå det tjuande hundreåret, hamna Tintin-albumet *Le Lotus Bleu* (*Den blå lotus*, 1936) på attande plass, imellom Apollinaire og Anne Frank. Tintin-serien er med andre ord blitt ein del av den litterære kanon. Noko som utan tvil er med på å oppretthalde populariteten til serien, er den svære industrien av *merchandise* som er blitt skapt rundt han heilt sidan byrjinga, og stadige filmatiseringar. Sist i 2011 kom den dataanimerte Hollywood-filmen *The Adventures of Tintin. The Secret of the Unicorn* av Steven Spielberg og Peter Jackson, som fekk ei omsetnad på over 373 millionar dollar, og som vann ein Golden Globe.

Men *Tintin au Congo* kom før all rosen og høyrer til den tidlegaste fasen i forfattarskapen, saman med *Tintin au Pays des Soviets* (*Tintin i Sovjet*, 1929–1930), *Tintin en Amérique* (*Tintin i Amerika*, 1932) og *Les Cigares du Pharaon* (*Faraos sigarer*, 1934). Desse

³ Tala er henta frå nettsida til Moulinsart, <www.en.tintin.com>.

albuma ber preg av forfattarens unge alder, og ifølgje fleire kritikarar manglar dei nokre av dei kvalitetane som Hergé seinare skulle bli så kjend for (Peeters 1983: 67). Rachael Langford samanfattar det slik: «What is striking about the album [...] is the fact that it hangs together neither narratively nor in terms of the realism of the decor, something that Hergé was elsewhere minutely concerned to document» (2008: 83). Det er først med *Le Lotus Bleu* frå 1936 at Hergé innleier ein periode i forfattarskapen som held eit betydeleg høgare nivå, både når det gjeld plott, komposisjon og detaljrikdom.

Tintin au Congo er blitt omtalt som eit av dei minst vellukka albuma i serien, og det kan ikkje seiast å vere ein del av «kjernen» av forfattarskapen. Albumet er til dømes aldri blitt filmatisert, dramatisert eller adaptert for andre medium. Vi har grunn til å tru at også Hergé såg på boka som eit perifert verk i den kunstnarlege produksjonen sin. Her er eitt døme: I dei fleste *hardback*-utgåvene av Tintin-albuma finn ein på forsatspapiret ein kollasj med portrett av karakterar frå albuma. Portretta er ramma inn og hengte opp på ein bakgrunn som må førestille ein vegg. Det første lesaren ser når han/ho opnar boka, er altså ein presentasjon av karakterane. Totalt finst det 142 små, mellomstore og store portrett på den fremre og bakre forsatsen, og av desse er det berre tre små som skriv seg frå Kongo-albumet: eitt av hjelparen Coco – forresten det einaste portrettet av ein svart person – eitt av ein kvit misjonær, og eitt av den (også kvite) skurken. For samanlikningas skuld: Eit mykje meir sentralt verk i forfattarskapen som *Le Lotus Bleu* er representert med tolv portrett: fire små, fem mellomstore og tre store. På den måten er også parateksten med på å signalisere til lesaren at *Tintin au Congo* skal betraktast som eit verk i periferien av Tintin-universet. Likevel er albumet blitt eit av dei mest populære i heile serien. Kvalitet og kommersiell suksess heng ikkje nødvendigvis saman, heller ikkje i teikneseriebransjen.

Tintin au Congo har òg vore eit kontroversielt verk i mange år – av gode grunnar. Verket blei teikna da Kongo framleis var ein belgisk koloni, saman med dei områda som seinare skulle bli Rwanda og Burundi. Biletet som Hergé skapar av Kongo og kongolesarane, er heilt opplagt basert på førestillingane og klisjéane som rådde i Belgia og Europa på 1930-talet. I albumet finst det stammekrigar, sjamanar og overtru. Og kvite misjonærar og skolar der dei innfødde barna får lære om «heimlandet» sitt, Belgia. Det finst mange dyr, som elefantar, apar og nashorn, som det vert jakta lystig på. Tintin kommenterer den dårlege afrikanske infrastrukturen og latskapen hos dei svarte. Og dei svarte, dei framstår mest som barnlege, dumme, uutvikla og timide folk – generelt underlegne og ikkje til å stole på. Dei liknar tilmed meir på apar enn på menneske, slik Hergé har teikna dei. Det er ikkje overraskande at mange

har latt seg provosere av *Tintin au Congo*: Etter vår tids normer er verket uhyre politisk ukorrekt.

c. Kontrovers og kommers

Da teikneserien blei trykt i 1930–1931 førte verket ikkje til kontrovers i det heile tatt (Assouline 2006: 28), men i seinare tider har boka fleire gonger skapt heftig debatt. Rettssaka i Brussel i perioden 2007–2012 var ikkje første gong at boka kom ut i vilt farvatn.

I byrjinga av 2007, nokre få månader før den belgiske domstolen fekk søksmålet, hadde boka skapt brudulje i Storbritannia. Da hadde den britiske interesseorganisasjonen CRE (Commission for Racial Equality) forlangt at *Tintin in the Congo* skulle bli fjerna frå alle bokhandlane, etter at organisasjonen hadde tatt imot ei klage om rasismen i boka. Protesten til CRE fekk ikkje mange konsekvensar, og boka blei ikkje fjerna. Men saka førte mellom anna til at *Tintin in the Congo* vart diskutert i alle dei store avisene i landet, og at bokhandelkjedene «Borders» og «Waterstones» flytta boka frå barneavdelinga til vaksenavdelinga (Vespa 2013: 64).

Også i Sverige har *Tintin i Kongo* skapt kontrovers: Der er boka blitt fjerna frå bibliotek, mellom anna i Arboga (i 2007) og Stockholm (i 2012). Den heftige diskusjonen som følgte i 2012 blei omtalt som «*Tintin-gate*» (Eriksen 2012; Stakston 2012). I 2009 bestemte også biblioteka i Brooklyn i USA seg for å fjerne boka frå hyllene, og stenge ho inne i eit låst skap – enno ein gong på grunn av klager om rasisme (Durkin 2009). No kan ein i Brooklyn berre få sjå boka etter å ha levert ein særskild søknad og ha tinga time – alt dette medan andre kontroversielle verk, også dei av betydeleg større kaliber, som Hitlers *Mein Kampf*, står fritt tilgjengelege i bokhyllene (Vrieling 2012: 101). Ein kan ikkje vere forsiktig nok med Tintin.⁴

Tintin au Congo er eit problematisk verk, men er ikkje blitt mindre populært av den grunn. Tvert om. Fleire kommentatorar og forskarar har ymta om at den fortsette populariteten til nett dette albumet faktisk kan henge saman med kontroversen rundt det. Salstala frå Storbritannia synest å prove dette. Under konflikten mellom CRE og bokhandlane i 2007 gjekk salstala markant opp. I nettbutikken Amazon hamna *Tintin in the Congo* plutselig som nummer fem på topp ti-lista av dei mest selde bøkene i vekene etter at saka blei omtalt i media, og avisa *The Telegraph* rekna ut at salet steig med ikkje mindre enn 3800 prosent (Malkin 2007). Noko liknande skjedde da den belgiske rettssaka starta under stor

⁴ Bibliotek som held bøker unna hyllene, utgjer regelen snarare enn unntaket, sjølv sagt – ikkje minst på grunn av generell plassmangel. Men dømet med *Mein Kampf* set det heile litt på spissen, og viser kor betent *Tintin au Congo* er blitt dei siste åra.

mediemerksemd i september 2007: Den franske utgåva av boka vart utseld og var i ein periode ikkje tilgjengeleg i butikkane (Vrielink 2012: 105).

Eudes Girard, ein historieprofessor frå Paris, samanfattar det fint i artikkelen sin frå 2012: Om ikkje denne boka hadde ført til så pass mykje polemikk i dei siste åra, hadde vi vore mykje mindre interesserte i henne (Girard 2012: 86).

d. Tintin, Hergé og Kongo: tilblivinga av verket

Kvifor laga Hergé eit slikt problematisk verk som *Tintin au Congo*? Som eg vil diskutere her, har vi grunnar til å tru at dette først og fremst var eit bestillingsverk som skulle fremme ideologien til avisa det blei trykt i.

Hergé var berre 23 år gammal da han byrja på *Tintin au Congo*, våren 1930.⁵ Fem år tidlegare, i 1925, hadde George Remi fått sin første (og nokså fordringslause) jobb på abonnementavdelinga i avisa *Le Vingtième Siècle*. I 1927 fekk Remi prøve seg som fotograf og illustratør i same avis, og i 1928 fekk han ansvaret for utforminga av det nye ungdomstillegget til avisa, som skulle heite *Le Petit Vingtième*, og som skulle følgje med avisa kvar torsdag (Assouline 2009: 17). Det er i dette ungdomsbladet, der Remi kvar veke skulle gi lesarane visuell underhaldning, at Tintin blei fødd tidleg i 1929. I januar det året trykte avisa den første episoden av ein serie som skulle bli *Tintin au Pays des Soviets*, teikna under pseudonymet «Hergé».

Le Vingtième Siècle var ei stor franskspråkleg dagsavis i Belgia, som retta seg mot katolsk-konservative lesarar og barna deira. At Hergé valde å jobbe for ei slik avis, er ikkje så overraskande, for han var sjølv fødd og oppdratt som katolikk (Assouline 2009: 12). På 1920-talet var avisa styrt av presten Norbert Wallez, som kom til å ha stor ideologisk påverknad både på Hergé og på dei første Tintin-eventyra. Det var Wallez som tok initiativet til etableringa av ungdomstillegget, og som Assouline skriv, hadde han klare motiv for dette: «“Teach while entertaining” was Father Wallez’ motto. To hold his younger readers’ attention and to secure their future loyalty, he conceived of producing a separate section within the newspaper devoted exclusively to them» (Assouline 2009: 15). Tillegget hadde altså som mål både å underhalde ungdommane og å sikre deira «framtidige lojalitet» for avisa. Denne lojaliteten skulle vinnast gjennom mellom anna å reklamere for avisa i teikningane. Dette gjer Hergé ofte i *Tintin au Congo*, som vi skal sjå. Men framfor alt skulle ungdommane bli lojale ved å bli gode kristne. Teikningane i *Le Petit Vingtième* skulle vere både underhaldande og

⁵ Forfattern av denne masteroppgåva er i skrivande stund òg 23 år gammal, men systrar med andre ting.

oppbyggjelege, og barna skulle såleis bli indoktrinerte i det kristne-konservative tankegodset som avisa spreidde. Tom McCarthy sammanfattar det slik: «[The newspaper's] political orientation not only found its way into the strips; it was their *raison d'être*» (2006: 37). For å sikre seg at katolske verdiar blei fremja, skulle Wallez utøve redaksjonell kontroll over alt som kom ut i ungdomstillegget.

Etter publiseringa av denne første fortellinga, *Tintin au Pays des Soviets*, hadde Hergé lyst til å sende Tintin på ei reise til Amerika, men Wallez hadde andre planar: Tintin skulle reise til den belgiske kolonien, Kongo (Peeters 1983: 41). Avisa var avgjort positivt innstilt til koloniseringa, og teikneserien skulle skildre eit positivt bilde av Belgisk Kongo, og ikkje minst av misjonsarbeidet som gjekk føre seg der (Assouline 2009: 26). Hergé visste med andre ord kva slags ideologi han skulle representere allereie før han hadde byrja på prosjektet.

Belgisk Kongo, som no heiter Den demokratiske republikken Kongo (eller Kongo-Kinshasa), var ein kolonialstat som i dag er kjend som ein dei mest berykta i sitt slag. Dei svære landområda rundt Kongo-elva i Sentralafrika blei i perioden 1874–1877 for første gong kartlagte av oppdagaren Henry Morton Stanley. Oppdagingsferda var finansiert av ei avis, og Stanley skulle, som Tintin, skrive om det han såg og opplevde i det ukjente. Ein av lesarane hans var den belgiske kongen Léopold II, som lenge hadde ønskt seg ein koloni. I 1885 fikk han på ein konferanse i Berlin tildelt Kongo-området som privat eigedom (Van Reybrouck 2010: 67).⁶ Fristaten Kongo, som landet da heitte, kom til å bli ein av dei mest grusomme og valdelege kolonistatane nokonsinne. Léopold utforma kolonien som eit produksjonscenter for rågummi, befolkninga vart slavebunden, og frå 1900 byrja det dukke opp bilete i europeiske aviser av kongolesarar som hadde fått handa hogd av – bilete som enno er kjende (Van Reybrouck 2010: 103, 105). Etter massiv internasjonal kritikk av Léopolds katastrofale politikk i Fristaten blei han tvungen til å ta avstand frå kolonien i 1908. Den belgiske staten tok over, og Belgisk Kongo (som landet blei døypt) skulle frå da av bli styrt av det belgiske parlamentet i Brussel. Slik skulle det vere heilt til landet reiv seg laus i 1960.

Sjølv om situasjonen i Kongo betra seg litt etter at parlamentet hadde tatt over frå Léopold, og mellomkrigsperioden tilsynelatande var ein relativt roleg periode, gjekk det likevel føre seg ein god del opptøyar. Den 6. juni 1931, i perioden da Hergé teikna dei siste plansjane av *Tintin au Congo*, byrja i Kongo eit opprør som kom til å bli det største og blodigaste innan striden for sjølvstendet i 1960. Oppstandet hadde byrja med at ein ung

⁶ Ein av grunnane til at Kongo gjekk til Léopold II, var at landet kunne fungere som «buffer» mellom dei rivaliserande britiske, franske og portugisiske koloniområda i regionen – nett som Belgia sjølv i sin tid oppstod som bufferstat mellom Storbritannia, Frankrike og Preussen (Van Reybrouck 2010: 67).

belgisk funksjonær var blitt angripen i ei bygd søraust i landet: Han var blitt drepen av pilar, halshogd og skoren i små bitar. Administrasjonen svara med å sende hæren, som omleira regionen i fleire månader, og terroriserte lokalbefolkninga (Van Reybrouck 2010: 177).

I ein slik kontekst framstår *Tintin au Congo* som eit nokså unyansert stykke pro-belgisk propaganda. Tintin og Milou vert ikkje halshogd eller hakka i bitar når dei reiser om på landsbygda, men vert derimot mottatte med opne armar. Kanskje dette kjem av at Hergé ikkje visste stort om problematikken i kolonien, men meir sannsynleg er det at han medvite prøvde å fremje eit visst synspunkt om saka – på vegner av arbeidsgivaren. Samanfattande kan ein seie at Hergé naut ein ganske begrensa kunstarisk fridom da han jobba for *Le Vingtième Siècle*, og at *Tintin au Congo* var meir eller mindre eit bestillingsverk som først og fremst skulle uttrykke ideologien til avisa.

e. Intensjon og tolking

Om vi kan definere ei bestemd teksleg endring som ekspurtering, er avhengig av korleis vi tolkar intensjonen som ligg bak, skreiv eg i innleiinga. Vi må ha grunn til å tru at endringa skjedde på grunn av moralske eller politiske innvendingar, og ikkje berre har, til dømes, kommersielle årsaker. I praksis er det derimot vanskeleg å slå fast kva intensjonen bak ei spesifikk endring var, og å skilje strengt mellom moral og kommers. Til sjuande og sist handlar ekspurtering jo om å unngå sensur for å kunne halde fram med å *selje* boka. Målet med ekspurtering er, ifølgje Diane Ravitch å la vere å bryte tabu: «[Trying] to avoid violating the taboos of regional, religious, racial, ethnic, or economic groups» (Ravitch 2003: 112). Det er innforstått at kvar minoritet som ho nemner utgjer ei økonomisk gruppe i seg sjølv, og at ekspurtering òg handlar om ikkje å provosere for mange potensielle kjøparar.

Den vage grensa mellom moral og kommers kjem òg til syne i det vi veit om Hergés eigne intensjonar. Hergé er ein av dei forfattarane som har opplevd at verket hans blei utdatert og problematisk i hans eige levetid. I eit intervju med Numa Sadoul frå 1975 tar han sjølv avstand frå *Tintin au Congo*. Eg siterer på originalspråket:

[Toutes] les opinions sont libres, y compris celle de prétendre que je suis raciste [...] C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque: «Les nègres sont de grands enfants... Heureusement pour eux que nous sommes là! etc...» Et je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le plus pur esprit paternaliste qui était celui de l'époque, en Belgique. (Sadoul 1975: 49)

Her les vi at Hergé samstundes forsvarar seg sjølv: Han kjende Kongo berre gjennom det folk hadde fortalt han, og han teikna afrikanarane med den paternalistiske haldninga som var rådande i Belgia på 1930-talet. Det er vanskelegare å avgjere kva forfattarintensjonen var i forhold til dei tekstlege og visuelle endringane i verket, som Hergé også sjølv var med på å fullføre. Assouline skriv at endringane i *Tintin au Congo* oftast blei gjorde på initiativ av forlaget, og av kommersielle grunnar: «The revisions, particularly those of a political or ethnic nature, were never undertaken at Hergé's initiative, but always at that of the publisher. Hergé agreed in principle for commercial reasons» (Assouline 2009: 204). Moral og kommersiar seg vanskeleg skilje frå kvarandre i praksis, verkar det som.

Intensjonane kan med andre ord vere vanskelege å slå fast og avgrense, og forskaren er i høg grad avhengig av tolking. For å finne belegg for tolkingane sine kan forskaren sjå på konteksten. Derfor har eg i dette kapitlet gitt ein oversikt over dei historiske føresetnadene som har prega *Tintin au Congo*. Desse utgjør premissane for ekspurginga: Historia hjelper oss å sannsynleggjere at dei tekstlege endringane er påverka av moral og etikk. Når det gjeld *Tintin au Congo*, har vi sett at verket var eit ungdomsverk og, på fleire måtar, eit bestillingsverk som var sterkt prega av ein kolonialistisk ideologi, knytt til den katolsk-konservative avisa *Le Vingtième Siècle*. Vi har òg sett at boka har vore omstridd sidan 1970-talet, og at ho i dei seinaste åra har skapt heftig debatt i ei rekke land. I 2007 vert boka tilmed saksøkt på grunn det rasistiske innhaldet. Sjølv om «boka» (det vil seie, forlaget) vart frikjend, viser rettssaka at vi har all mogleg grunn til å diskutere moralen i boka.

Dei mange tekstlege endringane i *Tintin au Congo* bør vi sjå i samanheng med dei historiske føresetnadene som har prega verket. Tilblivinga, resepsjonen, haldninga til forfattaren, og kontroversen, peiker alle på at utgivarane har hatt interesse av å fjerne rasistiske element frå verket. Her har vi med andre ord å gjere med ekspurging.

I dei neste kapitla vil eg først analysere plottet i boka, som har vore avgjerande for kor vellukka ekspurginga har blitt. Så vil eg analysere korleis dei rasistiske elementa er blitt ekspurgerte, og vurdere endringane.

III. Plottet som komplikasjon

Det kan vere vanskeleg å slå fast kva *Tintin au Congo* handlar om, anna enn at Tintin reiser til Kongo og opplever ein del merkelege ting der. Dette har boka til felles med det første Tintin-albumet, *Tintin au Pays des Soviets* (1930): Det har heller ikkje noko plott som spenner over heile verket, og det ber tydeleg preg av å ha blitt publisert episodevis i *Le Petit Vingtième*, frå 5. juni 1930 til 11. juni 1931. Kongo-albumet framstår mest som ei fragmentert og laust samansett rekke av små opplevingar, med tydelege *cliff-hangers* på nesten kvar einaste side. Det er ikkje før slutten av boka at ein kan skimte eit større plott. Ved å ta utgangspunkt i dei originale plansjane i *Le Petit Vingtième* vil eg her skissere handlinga.⁷ Analysen av plottet vil hjelpe til å avdekke kvifor det har vore så vanskeleg å ekspurgere dette verket.

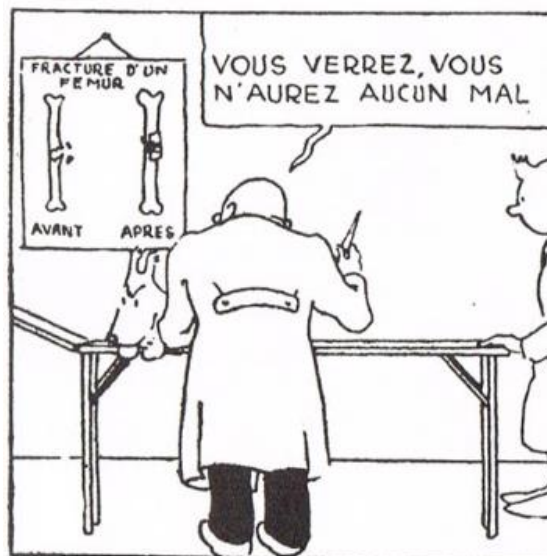
Forteljninga byrjar på perrongen på ein togstasjon i Brussel, der Tintin står omgitt av ei gruppe barn og journalistar og forklarar at han skal til Kongo.⁸ Milou sit og pratar med dei andre hundane, og fortel stolt at han gler seg til å gå på løvejakt. Da dei kjem til båten, treffer dei den første svarte personen i historia: Dette er ein tilsett som på gebrokkent fransk viser dei lugaren deira (Hergé 1930: 1).

Båtreisa frå Belgia til Matadi i Kongo ville i 1930 ha tatt omtrent 22 dagar (Wikipedia). I teikneserien strekk båtreisa seg over 14 plansjar, som blei publiserte i ein periode på tre veker (frå 5. juni til 17. juli). Det tok altså omtrent like lang tid som ei reise til Kongo ville ha tatt utanfor fiksjonen. Under reisa på båten er Tintin påfallande fråverande, og det er Milou som tar hovedrolla og er fokus for handlinga. Milou treffer først på ein papegøye som han kjem i slagsmål med. Etter å ha blitt skada på halen må han vitje legen om bord. Medan han ligg på benken og ventar på å få pleie, kjem det ein svart mann forbi med nokre sager, tener og hamrar: Milou trur at dette er legen og får panikk. Heldigvis er Tintin til stades for å trøyste han: «Ce nègre est le menuisier au bord et ces terribles instruments ne sont que des pacifiques outils!» (Hergé 1930: 6). På norsk: «Den negeren er snekkaren om bord og dei skremmande instrumenta er berre reiskapen hans!» (mi eiga omsetjing). Dette er første, men ikkje siste gong Hergé bruker ordet *nègre* i denne utgåva. Som vi vil sjå, var forfattaren i

⁷ Note om kjeldereferansane: Plansjane i originalversjonen av verket er ikkje nummererte, og dei har i bokform ikkje fått sidetal heller. Eg bruker derfor notasjonen frå den digitale utgåva som eg har brukt (sjå i litteraturlista: Hergé 1930/1931).

⁸ Blant barna på perrongen kan ein kjenne att karakterane Quick og Flupke, som er hovedpersonane i deira eigen teikneserie, *Quick et Flupke: Gamins de Bruxelles*, som Hergé utvikla ved sida av Tintin-serien, og som han jobba med gjennom heile livet. Allereie tidleg i forfattarskapen trekker Hergé intertekstuelle trådar til dei andre verka sine. Denne effekten vert forsterka i 1946-utgåva: Der er òg Dupond og Dupont avbilda, og Hergé sjølv, som journalist.

1947-utgåva allereie mykje meir sparsomt med dette ordet. Medan Tintin og Milou snakkar om den skumle svarte mannen, legg dei ikkje merke til at den kvite legen kjem trugande nær med ein kvass kniv, og at han sjølv, med sigar i munnen, ser ganske skummel ut. Han har dessutan ein plakat på veggen om korleis beinbrot lækjast, som ser ganske amatørmessig ut: Ved hjelp av plaster vert det brotne beinet sett saman att som eit puslespel (Hergé 1930: 6). Det verkar som om Hergé her implisitt seier at vantrua mot den svarte snekkaren er like absurd som den blinde trua i den kvite legen.



«Det vil ikkje gjere vondt, ser du» (Hergé 1930: 6).

Milou har fleire uhell på reisa. Like etter hendinga med halen fell han gjennom ei luftpipe på dekket. Han fell fleire etasjar ned, rett på hovudet til ein blindpassasjer som held seg skjult nedst i skipet. Denne passasjeren skremmer Milou vekk gjennom eit ope vindauge, og Milou hamnar i sjøen. Tintin prøver å redde han med eit tau, men akkurat da vert Milou biten av ein elektrisk fisk, og støytet (som går gjennom tauet) slår Tintin medvitslaus. Ein svart matros prøver å hjelpe Milou og kastar ei livbøye til han, men denne treffer Milou rett i hovudet, og han søkk medvitslaust til botnar. No har heldigvis Tintin vakna, og etter å ha skjelt ut matrosen dykkar han ned og reddar Milou frå haiane.

Etter fleire dagar på båten kjem Tintin og Milou endeleg til Belgisk Kongo. Der blir dei møtte av eit jublande menneskehav av lokale folk som ber dei på hendene frå hamna heilt til hotellet (Hergé 1930: 15).



Tintin og Milou er allereie kjendisar når dei kjem til Kongo (Hergé 1930: 15).

No er Tintin og Milou komme til Kongo, og albumet skildrar vidare korleis dei oppdagar og opplever den belgiske kolonien. Dagen etter den festlege framkomsten får Tintin besøk av ein flokk representantar frå avisene *New York Evening Press*, *Daily Mail* og *Diario de Lisboa*. Dei tilbyr Tintin store summor for å få publisere opplevingane hans i Kongo. Men Tintin nektar og blir verande lojal mot *Le Petit Vingtième* (Hergé 1930: 18). Handlinga skyt fart for alvor da Tintin leiger ein *boy* – ein svart assistent som heiter Coco, og som vert betalt for å hjelpe han på turen – og ein bil, og dei legg ut på eventyr.

Ferda vert prega av ei lang rekke enkelthendingar, som ein kan dele inn i tre kategoriar. Den første kategorien omfattar dei scenane der Tintin og Milou interagerer med det lokale dyrelivet. Oftest vert anten Milou eller Tintin overfallen av eit vilt dyr, og da må den andre ut for å redde den overfalne. Rett etter framkomsten i Kongo vert Milou angripen av ein krokodille (Hergé 1930: 20), og like etterpå vert han kidnappa av ein ape (27). Seinare vert Milou mellom anna spist av ei slange (60), og Tintin vert overfallen av ein leopard, som han klarer å skremme vekk med ein spegel (94). Til denne kategorien høyrer òg jakt- og safariscenane, der Tintin og Milou ønsker å sjå eller jakte dyr, men som regel endar opp med å bli jakta på sjølv. Spesielt løvejakta (36), elefantjakta (67), nashornjakta (97) og bisonjakta (99) kjem ut av kontroll, og det er berre så vidt at Tintin og Milou kjem seg unna dei ville dyra. Også når Tintin har overmakta, som når han treffer ein flokk antilopar, endar det i katastrofe: Tilfeldigvis skyt Tintin i hel heile flokken (25).⁹

⁹ Mange av scenane frå båtreisa høyrer i prinsippet òg til denne første kategorien, for her vert Milou angripen av ein papegøye, haiar og ein elektrisk fisk.

Den andre kategorien består av scenar der Tintin møter lokalbefolkninga. Tilhøvet til dei svarte kongolesarane er mildt sagt ambivalent. Første gongen Tintin treffer dei etter den festlege mottakinga, er da han valdar ei togavsporing. Passasjerane på toget er sjølvstøtte på Tintin og tar ikkje imot orsakingane hans (Hergé 1930: 32). Tintin vert sint sjølv: Han skjeller dei ut for å vere late og tvingar dei til å løfte toget på sporet. Når dette lukkast og toget kjem i gang att, hyllar dei Tintin som ein konge. Desse svingingane mellom venlegheit og fiendskap er karakteristiske for afrikanarane, får ein inntrykk av. Tintin blir seinare klagd for å ha stole ein fetisj og fengsla, men han klarer å vinne dei svarte over på si side ved hjelp av ein demonstrasjon av moderne video- og lydteknikk (45). Han lækjer sjuke og meklar mellom kranglende svarte, og vert tilmed involvert i ein stammekrig (50). Også Milou gjer eit stort inntrykk på dei lokale, for han vert vald til konge av ein pygméstamme (84). I denne kategorien vil eg òg plassere scenen der Tintin vitjar misjonsstasjonen og møter dei kvite misjonærane og dei svarte skolebarna deira. Her vert Tintin spurt om å undervise elevane i geografi: Han nyttar høvet til å fortelje dei om «fedrelandet» deira, Belgia (64).

Ein tredje kategori omfattar hendingane der Tintin og Milou kjempar mot den mystiske blindpassasjerer som dukkar opp i historia med jamne mellomrom. Kvar gong han prøver å drepe Tintin og Milou, vert han fanga, men han klarer òg kvar gong å rømme igjen. Tidleg i historia prøver han å stele bilen til Tintin og Coco, men han vert oppdaga (24). Seinare prøver han å lage eit komplott med ein lokal trollkar, men også denne gongen klarer Tintin å skode gjennom planane. Det endar med eit slagsmål mellom Tintin og blindpassasjerer ved ein foss, der blindpassasjerer fell i vatnet og vert eten av krokodillar.

I byrjinga veit Tintin ikkje kva blindpassasjerer vil, men mot slutten av albumet oppdagar han at blindpassasjerer er del av eit større komplott: Han er leigd av Al Capone, ein kriminell frå Chicago, som ønsker å sette opp eit illegalt handelsnettverk for diamantar i Kongo. Han har gitt blindpassasjerer oppdraget å eliminere Tintin før han finn ut av planane. Ironisk nok er det nettopp på grunn av dei klønete drapsforsøka at Tintin oppdagar komplottet. Saka vert publisert i avisene, og Tintin blir hylla for å ha hindra at Kongo blei til ein «økonomisk koloni av Chicago», som avisa *L'Africain* skriv (Hergé 1931: 92).

Hergé organiserer materialet frå desse tre kategoriane ganske vilkårleg, og scenane frå ulike kategoriar følgjer på einannan utan at dei dannar nokon overgripande spenningskurve. Likeeins hadde ein venta seg at albumet ville slutte med avsløringa av komplottet, og publiseringa i avisene. Men i staden legg Tintin og Milou ut på enda ein safari, for å fotografere sjiraffar og jakte nashorn og bøffel. Som tidlegare går også no dyra til angrep på Tintin og Milou, og dei kan berre rømme frå bøflane idet dei blir berga av to pilotar i eit

belgisk fly. Disse siste safari-scenane tener ikkje noko formål, om ein skal tenke utifrå plott og komposisjon.

For lesaren framstår *Tintin au Congo* ikkje som nokon heilskapleg og gjennomtenkt komposisjon. Det er berre i scenane i den tredje kategorien at Hergé etter kvart har klart å skape ein meiningsfull raud tråd, ved hjelp av diamantkomplottet.

Kategori	Scene	Plansjar i originalen	Sider i 1946-utgåva
1 (2)	Båtreisa til Kongo	1–14	1–8
2	Tintin og Milou kjem til Kongo	15	9
1	Milou vert stukken av mygg	15–16	10
-	Tintin får tilbod av andre aviser	17–18	11
2	Tintin leiger ein <i>boy</i> og ein bil	18–19	11
1	Milou vert angripen av ein krokodille	20–23	12–14
3	Blindpassasjeren prøver å stele bilen, men vert fanga	24	15
1	Tintin skyt antiloper	25–26	16
1	Milou vert kidnappa av ein ape, redda av Tintin	27–30	16–18
2	Toget er avspora	31–35	19–21
1	Løvejakt	36–40	22–24
3	Blindpassasjeren og trollmannen lagar komplott	41	24
2 (3)	Tintin blir skulda for å ha stole ein fetisj, men avslører komplottet	41–46	24–27
2	Tintin på landet	47–48	27–28
2	Tintin meklar i ein stammekrig	49–53	29–30
3 (1)	Tintin og Milou vert angripen av trollmannen og blindpassasjeren, vert redda av misjonæren	54–59	31–33
1	Milou vert angripen av ei slange	60	34–35
2 (1)	Tintin og Milou vitjar misjonsposten, Tintin underviser	61–67	36–38
1	Elefantjakt	68–72	38–42
3	Siste slagsmål mellom Tintin og blindpassasjeren	73–82	42–48
2	Tintin og Milou hos pygméane	83–86	49–50
3	Tintin avslører det store komplottet om diamanthandelen	87–92	50–53
1	Tintin vert angripen av ein leopard	93–94	54
1	Tintin fotograferar sjiraffar	95–96	55
1	Nashornjakt	97–98	56
1	Bøffeljakt	99–104	57–59
-	Tintin og Milou rømmer med fly	105–108	60–61
2	Dei svarte er triste fordi Tintin har reist	109–110	62

Kategori 1: Dyrelivet Kategori 2: Lokalbefolkninga Kategori 3: Blindpassasjeren og komplottet

Som ein kan sjå i denne oversikta, utgjer scenane i kategori 3, som driv plottet framover, berre eit mindretal: Seks av totalt 28 scenar, eller 20 av 62 sider (i 1946-utgåva). Med andre ord: Her er det mykje «overflødig ballast» – uvanleg mykje når ein samanlikner *Tintin au Congo* med andre album i serien. Hergé har i seinare album ofte inkludert passasjar som ikkje er plottdrevne til å skildre landskap, byar og utanlandske kulturar med ein realisme som han er blitt berømt for. Sjølv om Hergé ikkje var spesielt vidfaren, er han kjend for den grundige forskinga som låg til grunn for skildringane hans av både stader og gjenstandar. Michael Farr trekker fram detaljrikdommen: «The extraordinarily accurate detail of every story, the result of painstaking research and Hergé's constantly swelling archive files, was a key ingredient of the successfull formula» (Farr 2001: 8). Men slik er det enno ikkje i *Tintin au Congo*. Her blir den «overflødig ballasten» ikkje brukt til å skape større realisme og djupne, men til å spegle klisjéar og fordommar mot Kongo og kongolesarane (Girard 2012: 76).

Albumet er som vi har sett, blitt skulda for dyreplageri og rasisme – og desse kjem til uttrykk i scenane frå respektivt kategori 1 og 2. Desse kategoriane tar stor plass, og ville ein slette all problematisk ballast som ikkje er naudsynt for plottet, ville ein få ei svært lita bok på snaue 20 sider, med berre seks scenar. Derfor har det vore ei utfordring å skulle ekspurgere rasismen og dyreplageriet frå *Tintin au Congo*: Fleirtalet av scenane i verket er ikkje-plottdrevne skildringar av dyrelivet og befolkninga i Kongo. Oppbygginga av historia forklarar såleis kvifor det har vore vanskeleg å ekspurgere boka: Ho er for det meste bygd opp av scenar som skildrar Kongo i eit tydeleg kolonialistisk perspektiv. Ville ein fjerne alt som er problematisk, ville det ikkje bli noko igjen av boka. Endrar ein for mykje på desse scenane, risikerer ein å endre albumet på ein altfor omfattande og strukturell måte, til det ikkje er atkjennande lenger. Men endrar ein for lite, vil nye utgåver framstå som like problematiske som originalen. Utgivarar som vil ekspurgere *Tintin au Congo*, blir tvungne til å ta stilling til store delar av boka, og må dessutan gå ein vanskeleg balansegang.

IV. Tintin hos negrane: Ekspurgering i praksis

a. Materialet

I dei neste underkapitlane vil eg først skildre utgivingshistoria av *Tintin au Congo* i korte drag, og presentere det utvalet av materialet som eg vil analysere. Så vil eg granske på kva måtar dei ulike utgåvene skil seg ut frå kvarandre. Skilnadane kjem til å bli diskuterte *etter tema*, snarare enn å gå gjennom dei ulike utgåvene kvar for seg i eigne kapittel. Dei temaa som eg legg til grunn her, har eg i første omgang valt «deskriptivt», så å seie: Eg har sett på kva som faktisk er blitt endra, og har organisert funna i tematiske grupper. Men eg har i tillegg òg gått meir «preskriptivt» til verks og spurt: Kva *burde* ha blitt endra? Her har eg tatt utgangspunkt i sekundærlitteraturen: Kva passasjar meiner andre forskarar er problematiske i *Tintin au Congo*, og vart desse tilstrekkeleg ekspurgerte i praksis?

Tintin au Congo blei først publisert episodevis i *Le Petit Vingtième* frå 5. juni 1930 til 11. juli 1931, med to plansjar per veke. Da teikneserien var ferdig i 1931, kom han ut i bokform på *Éditions du Petit Vingtième*, forlaget knytt til avisa. Same år blei rettane til utgiving i bokform kjøpt av forlaget Casterman, som framleis eig dei i dag. I 1937 kom boka ut i nytt opplag. Verket var framleis i svart-kvitt, men hadde fått eit anna omslag – som liknar meir på det notidige omslaget.

I 1946 vert albumet teikna om og fargelagt, og Hergé reduserte sidetalet frå 110 til 62 (Peeters 1981: 41). I tillegg oppdaterte han dialogane og ekspurgerte ein del tekstfragment, særleg dei som var for «belgiske». Som Assouline skriv i sin biografi: Hergé ville først og fremst gjere Tintin meir internasjonal, slik at verket kunne selje betre i utlandet (Assouline 2006: 159). Denne andre utgåva frå 1946 hadde akkurat same struktur som 1931-utgåva (som presentert i skjemaet i førre kapitlet), så bortsett frå forma gjorde forfattaren ingen større strukturelle endringar.

Første gongen *Tintin au Congo* kom ut i omsetjing, var i 1947, da forlaget Casterman publiserte boka på nederlandsk, med auge på den nederlandskspråklege marknaden i Belgia. Tittelen på omsetjinga er spesielt interessant her, for omsetjarane har valt for tittelen *Kuifje in Afrika*, Tintin i Afrika. Dei verkar ha gått enda lenger enn forfattaren i internasjonaliseringa av historia: Tintin reiser ikkje lenger til (den framleis belgiske kolonien) Kongo, men til eit meir vagt definert område, «Afrika».

Etter omsetjinga til nederlandsk skulle det ta meir enn tjue år før andre omsetjingar blei publiserte. Da dette skjedde i 1968 og verket blei omsett til spansk, er det påfallande at desse

omsetjingane ikkje følgde det nederlandske eksemplet: Dei omsette tittelen til *Tintín en el Congo* (Moulinsart). Fram til i dag har det store fleirtalet av utanlandske forlag valt å halde på «Kongo» i tittelen: Ved sida av nederlandsk er det berre dei portugisiske og finske utgivarane som har valt *Tintim na África* (1975) og *Tintti Afrikassa* (1978) – og når det gjeld portugisisk, har utgivarane i seinare utgåver likevel valt tittelen *Tintim no Congo*.

I 1975 blei verket for første gong omsett til eit skandinavisk språk, nemleg dansk. Den danske utgivaren tok kontakt med Hergé før utgivinga, og spurde om han kunne teikne om ei spesifikk side som dei ikkje var nøgde med. Det galdt side 56, der Tintin sprengjer eit nashorn med dynamitt. Dette syntest den danske forleggaren Carlsen var for brutalt for danske barn (Farr 2001: 22). I den nye varianten som da oppstod, vert nashornet skremd av eit skot og spring vekk. Denne «nordiske» tekstvarianten er seinare blitt nytta av andre land òg, og når ein i dag kjøper ei vanleg utgåve på t.d. engelsk eller nederlandsk – det vil seie, ikkje ei faksimile-utgåve – blir den danske ekspurgerte sida 56 nytta. (Likevel held franskmennane enno fram med å bruke den originale sida i notidige utgåver. Dessutan vert òg både svartkvittutgåva frå 1931 og den originale fargeutgåva frå 1946 framleis utgitt og selt i dag, som *collector's items* til høgare prisar. Desse er ikkje ekspurgerte på nokon måte.)

Verket blei omsett til islandsk i 1976 og til svensk i 1978, og i tillegg til ein del andre språk i løpet av 1970-talet (mellom anna portugisisk, tysk, persisk og finsk). Men det blei ikkje omsett til norsk før i 1990. Det året kom *Tintin i Kongo* i to opplag på SEMIC/Nordisk forlag: éin *hardcover*- og éin *paperback*-utgåve. I 2003 kom ei ny utgåve på Egmont Serieforlaget, i eit samlealbum med tittelen *Tintins opplevelser*, saman med *Tintin i Sovjetunionen*. I 2012 kom Egmont med ei utgåve i eit salmealbum: Albumet heitte *På eventyr med Tintin* og inkluderer *Tintin i Kongo* saman med *Tintin i Amerika*. Alle dei norske utgåvene er baserte på den franske ekspurgerte utgåva frå 1946, men (overraskande nok) har ikkje alle utgåvene nytta den danske ekspurgerte side 56. Av ein eller annan grunn har dei nyaste norske utgåvene, frå 2003 og 2012, valt å behalde den originale teikninga, der nashornet vert sprengt i lufta med dynamitt (Hergé 2012: 58).

Om Norge var relativt seint ute med omsetjinga av *Tintin i Kongo* i 1990, har engelskmennene vore minst like atterhaldne: Den første omsetjinga til engelsk kom i 1991, òg på forlaget Egmont. Påfallande er det at dei i første omgang valde å omsetje den originale svartkvittutgåva frå 1931, i staden for 1946-utgåva som var grunnlaget for alle dei andre omsetjingane. Men for å komme etterspørselen i møte blei til slutt òg den vanlege fargeutgåva av *Tintin in the Congo* omsett i 2005. Forlaget synest å ha forutsett kontroversen, og boka fekk eit knallraudt band med påskrifta: «COLLECTOR'S EDITION», og åtvaringa: «[Hergé]

depicted the African people according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period – an interpretation that some of today’s readers may find offensive» (Hergé 2016). Med andre ord: parateksten prøvde å skremme vekk alle dei som ikkje høyrde til dei spesielt interesserte.

I analysen vil eg samanlikne ulike utgåver av *Tintin au Congo* på fransk, engelsk, norsk og dansk. Eg har valt dei franske originalplansjane som kom ut i 1930–1931 i *Le Petit Vingtième*, den franske fargeversjonen frå 1946 (i ei faksimile-utgåve frå 2004), og ei nyare utgåve frå 1988. På engelsk vil eg sjå på omsetjinga av svart-kvittutgåva frå 1991, og omsetjinga i fargar frå 2005 (i eit opplag frå 2016). På norsk vil eg sjå på alle dei tre utgåvene som har komme ut, i 1990, 2003 og 2012. Eg vil i tillegg sjå på den danske utgåva frå 1975. Utvalet mitt omfattar altså tre franske, to engelske, tre norske og ei dansk utgåve. Desse kan gi eit godt innsyn i korleis verket *Tintin au Congo* har endra seg i eit tidsspenn på snart 90 år.

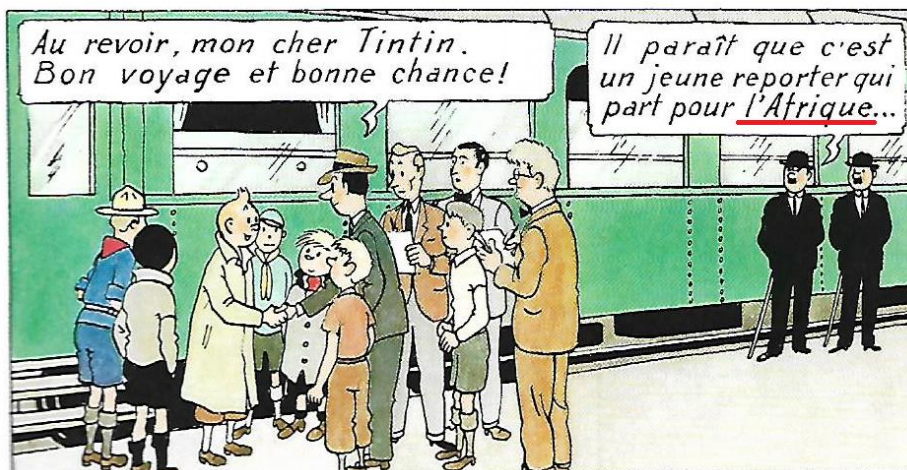
b. Belgiske element

Leser ein *Tintin au Congo* slik verket kom ut på fransk i 1930–1931, får ein auge på ein god del fleire belgiske element og stadnamn enn i seinare utgåver. Dette kjem av at originalpubliseringa var tydeleg retta mot eit spesifikt belgisk lesarpublikum, nemleg dei unge lesarane av *Le Petit Vingtième*, som skulle få lære meir om kolonien til fedrelandet deira. Kanskje nokon av dei seinare ville reise dit på ferie, eller tilbringe eit par år som tilsett i administrasjonen der eller i belgiske selskap som til dømes Union Minière, som eigde store delar av Katanga-regionen (Van Reybrouck 2010: 135). Originalutgåva hadde, som eg har peikt på tidlegare, ein klar pedagogisk dimensjon. I den franske 1946-utgåva har mange av desse spesifikke elementa blitt fjerna, for som sjølvstendig kunstnar satsa Hergé på eit internasjonalt publikum – og det første steget gjekk til grannelandet Frankrike.

Eit tydelig (og ofte sitert) eksempel finn ein på første sida av verket, der Tintin står på perrongen og snakkar til ei gruppe barn og journalistar. I 1930-utgåva seier Tintin: «Je vais m'embarquer à Anvers, à bord du 'Thysville'!» («Eg skal til Antwerpen, og tar båten 'Thysville' derifrå») (Hergé 1930: 1). I hjørnet av teikninga står det avbilda to sporarbeidarar. Den eine spør den andre «Qui est-ce?» («Kven er det?») og den andre svarar: «C'est monsieur Tintin, le reporter du 'Petit Vingtième', qui part pour le Congo» («Det er Tintin, journalisten hos 'Le Petit Vingtième' som drar til Kongo») (Hergé 1930: 1). I dette eine biletet får ein altså fire konkrete referansar til Belgia: «Anvers» (hamnebyen Antwerpen, der båtane til Kongo drog ifrå), «Le Petit Vingtième» (litt reklame for sjølve avisa), «Kongo» og båten «Thysville». «Thysville» var òg i røynda namnet på ein båt frå rederiet Compagnie Belge

Maritime du Congo, som segla mellom Antwerpen og Matadi. Båten var kalla opp etter ein kongolesisk by med same namn, som i sin tur var kalla opp etter den belgiske pioneren Albert Thys. Etter lausrivinga blei byen døypt om til Mbanza-Ngungu.

Ser ein på fargeutgåva frå 1946, ser dette første biletet heilt annleis ut. Her seier Tintin ingenting, men ein av journalistane tar ordet: «Au revoir, mon cher Tintin. Bon voyage et bonne chance» (Hergé 2004: 1). På norsk: «På gjensyn, Kjære Tintin. God reise og lykke til!» (Hergé 1990: 1). I hjørnet er dei to sporarbeidarane erstatta med detektivane Thomson og Thompson. Ein av dei seier til den andre: «Il paraît que c'est un jeune reporter qui part pour l'Afrique» (Hergé 2004: 1). «Det er visst en ung reporter som skal til Afrika» (1990:1). Av dei fire konkrete elementa står ingen att: Antwerpen, Thysville og *Le Petit Vingtième* er sletta, mens Kongo er blitt bytta ut med Afrika – eit namn som ikkje vekkar assosiasjonar til Belgia. Slik er det i alle fargeutgåvene som er komne sidan da.



1930: 1 (øvt); 1946: 1 (nedst).

Hergé har ikkje berre fjerna belgiske element frå dialogane, men òg frå bakgrunnen. Medan namnet til båten «Thysville» er synleg fleire stader i førsteutgåva, er namnet tatt vekk i 1946-

utgåva: Det er til dømes ikkje lenger synleg på baugen da Tintin stig om bord på båten (Hergé 1930: 1; 1946: 1). Også da Milou skal reddast frå vatnet, er namna «Thysville» og «Anvers» fjerna få livbøyen som matrosen kastar til han (1930: 10; 1946: 6).

Den fjortande plansjen skildrer den siste etappen av båtreisa før dei kjem til Kongo, og er spesielt rik på stadnamn. I 1930-varianten fer dei forbi Kanariøyene, og Tintin fortel Milou (og dermed lesarane) om denne øygruppa: «Tu vois, Milou, c'est Ténériffe, la plus grande des Îles Canaries. Comme tu le sais, sans doute, les Îles Canaries sont situées au N:O. du Sahara. Là-bas, le port, c'est Santa Cruz.» («Du ser, Terry, dette er Tenerife, den største av Kanariøyene. Som du heilt sikkert veit, ligg Kanariøyene nordvest for Sahara. Der borte, hamna, det er Santa Cruz» (1930: 14)). I den neste ruta nærmar båten seg Kongo. Også no nyttar Tintin høvet til å kommentere utførleg kvar dei skal, og kva stadene heiter: «Nous voici au Congo, Milou. Nous allons encore faire escale à Boma avant d'arriver à Matadi» («No er vi komne til Kongo, Terry. Vi skal enno stanse ved Boma før vi kjem til Matadi» (1930: 14)). Boma hadde fram til 1926 vore hovudstaden i kolonien, og Matadi var (da som no) den viktigaste hamnebyen i Kongo, der ein kunne ta tog til den nye hovudstaden Léopoldville (som i dag heiter Kinshasa). Her kjem tydeleg den pedagogiske sida av den originale publiseringa til syne: Belgiske barn fekk større kunnskapar om korleis reisa og framkomsten til Kongo gjekk føre seg, og kva stadene undervegs heitte.

Eit siste bilete viser ein far og ein son som står ved vatnet og ser på medan båten fer opp Kongofloden. Faren seier til sonen (som heiter «Snøball»), på svært dårleg fransk: «Ti vois, Boule di Neige, ça y en a 'Thysville'; et sur ce bateau, y en a Tintin et Milou, ti sais bien, li reporter di Petit 'Vingtième'.» («Du ser, Snøball, det er 'Thysville'; og på den båten er Tintin og Terry, du veit, reporteren i *Le Petit Vingtième*» (1930: 14)). Medan han seier dette, står sonen og les i eit eksemplar av *Le Petit Vingtième*. Her får vi altså på nytt namnet «Thysville» og litt usjenert reklame for avisa.

Desse stadspesifikke elementa er tona ned i 1946-utgåva. I tillegg er scenen korta ned frå fire ruter til to. Dei mange geografiske opplysingane om Kanariøyene, Boma og Matadi er alle blitt fjerna til fordel for det vage omgrepet «Afrika». «Der ligg Afrika, min kjære Terry», seier Tintin da dei nærmar seg (2003: 9). I 1946 heiter sonen til kongolesaren framleis Snøball (sjølv om namnet på norsk er blitt omsett til «Istapp», (2012: 9)), men han les ikkje lenger i *Le Petit Vingtième*, og namnet på båten blir heller ikkje nemnd. Faren seier berre at Tintin og Milou er på «den store båten», utan at han klargjer kven dei er, eller kva båten heiter.

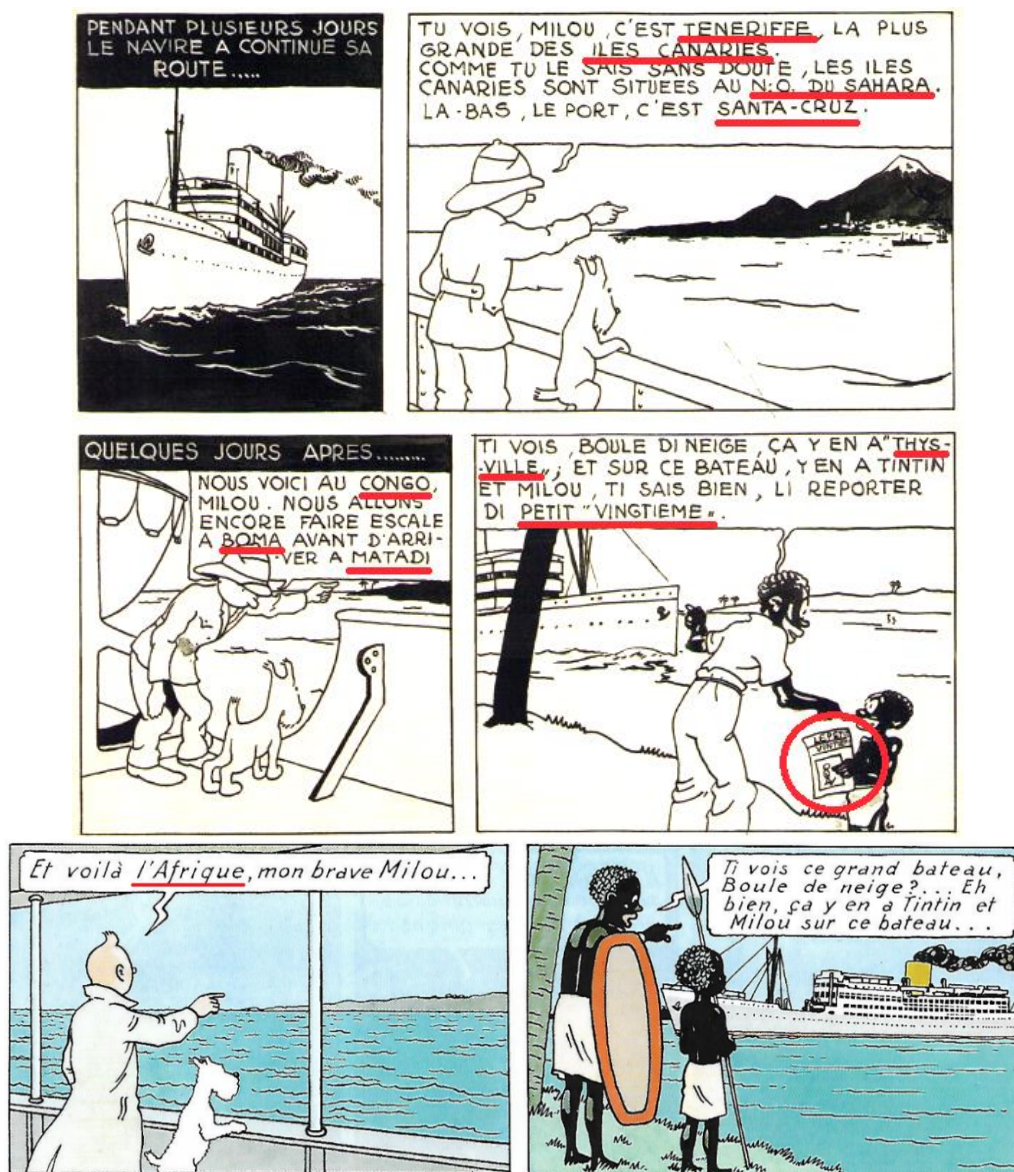
Dette dømet viser òg korleis Hergé har tilpassa belgiske element på ein meir implisitt måte, gjennom kleda karakterane har på seg. La meg først sjå på kleda til Tintin i 1930-

utgåva. Medan han drar frå Brussel i dei vanlege journalistklede sine, og ber dei på heile båtreisa, har han på den fjortande plansjen plutsleg tatt på seg ein tropehjelm. Tropehjelen er for det første eit kjent symbol for kolonialismen generelt, men vekker òg meir spesifikke assosiasjoner til Belgisk Kongo. Hjelmen har tidlegare vore kjend under namnet «stanleyhatt», etter Henry Morton Stanley, den britiske oppdagaren som først hadde kartlagt Kongo, og som samarbeidde med kong Léopold II i etableringa av Fristaten. Tropehjelen kan derfor bli rekna som eit symbol for det belgiske styret av Kongo. Når Tintin kjem til kolonien, vel han å byte ut journalistklede med koloniale klede. Dette valet kan bli tolka slik: Han reiser ikkje dit primært som journalist, men som kolonialist.

Av ein eller annan grunn har Hergé valt å fjerne tropehjelen frå plansje 14, og å introdusere dette plagget litt seinare, nemleg på side 11 i 1946-utgåva, der Tintin samtalar med Coco, ein lokal *boy* som han leiger til turen. Tintin har med andre ord først tatt hjelmen på seg når han er til stades i Kongo, og når han for første gong har direkte interaksjon med ein svart person (og, like etterpå, med dyrelivet). Frå da av dukkar tropehjelen opp mange gonger: Tintin har han som regel på seg når han er utandørs, og når han har å gjere med dei svarte, eller med dyr. Unntak frå regelen skjer når Tintin mistar hjelmen etter å ha blitt angripen av nokon (til dømes på side 13–14 og i den lange sekvensen på side 43–51). Ei forklaring på bruken av tropehjelen kunne vere at han skulle skygge for sola, og at han derfor blir brukt når Tintin er utandørs. Men Tintin er ikkje konsekvent: Han ber ikkje hatten når han vitjar misjonsstasjonen, òg i scenane utandørs (sjølv om misjonæren har ein tropehjelm på seg da) (36–38). Dessutan har Tintin hjelmen på seg om natta, når han jaktar leopard (31). Impliserer dette at hjelmen ikkje er naudsynt når ein har å gjere med kvite folk i Kongo, men berre når ein møter dei svarte eller dyra?

Det er enda meir påfallande kva dei svarte på elvebredden har på seg i dei ulike utgåvene. I 1930 har faren på seg lange bukser og ei skjorte med korte ermar – vestlege klede, altså. I 1946-utgåva derimot, har han på seg primitive klede: Overkroppen er naken, og han har eit skjørt på seg, og dessutan ber han eit tradisjonelt skjold. Barnet som i 1930 hadde eit eksemplar av *Le Petit Vingtième* i handa, ber no ein lanse. I denne ekspurgerte utgåva framstår dei som meir primitive enn i den opphavlege utgåva: Kva har skjedd? Kanskje det kan tenkest at dei vestlege klede vekte fleire assosiasjonar til kolonialismen enn dei primitive gjer, og at Hergé derfor har teikna dei om. Av same grunnar bannlyste jo den seinare presidenten Joseph-Désiré Mobutu vestlege klede (og namn) etter å ha gripe makta over det sjølvstendige Kongo i 1965 (Van Reybrouck 2010: 372): Alt som var vestleg, minte om den koloniale tida og måtte bli viska vekk. Likevel er det påfallande at Hergé valde å endre klede

til dei svarte nettopp i ei tid da fleire svarte var blitt vestleggjorde enn før, og gruppa av dei såkalla «*évolués*»¹⁰ var jamt veksande. Mens barnet i 1930 las i ei avis, verkar han i 1946 ha blitt analfabet att. At dei svarte framstår som meir primitive enn før, vitnar etter mi meining meir om Hergés manglande kunnskapar om den faktiske situasjonen i Kongo i 1946, enn om det postkoloniale ønsket om å fjerne alt som ikkje var «autentisk».



1930: 14 (øyst); 1946: 9 (nedst).

Ein annan velkjend scene som er blitt ekspurgert for belgiske element i 1946-utgåva, er scenen der Tintin vitjar misjonsstasjonen, og gir ei forelesing til skolebarna der. I 1931 er dette ei forelesing i geografi som handlar om «det fjerne fedrelandet» Belgia, medan det i

¹⁰ «Évolué» var ein offisiell statutt i Belgisk Kongo som ein svart person kunne få viss han (dette var berre menn) hadde fått vestleg utdanning, bar vestlege klede og levde eit tilnærma vestleg liv (Van Reybrouck 2010: 232). Gruppa voks stadig i etterkrigstida og kom til å bli avgjerande under frigjeringa av Kongo i 1960.

1946 er blitt ein time i matematikk. I den første ruta av denne scenen i 1931-utgåva får vi to konkrete referansar: Til *Le Petit Vingtième* (også her er barna trufaste lesarar av ungdomsbladet) og til «notre lointaine Belgique» – «vårt fjerntliggande Belgia» (Hergé 1931: 64). I 1946 er teksten blitt endra: Tintin vert berre omtalt om «reporter» – eller, i den norske omsetjinga, «den lille journalisten» (Hergé 1990: 36). Misjonæren seier i staden: «Voilà vos élèves, mon cher ami! J'espère que vous en serez content...» («Her er elevane dine, min kjære ven. Eg håpar at du vil vere nøgd med dei») (Hergé 1946: 36)). Dette er den bokstavelege omsetjinga, men i den norske omsetjinga vert dette: «Her er elevene! Jeg håper du vil like dem» (Hergé 1990: 36). Den norske omsetjaren har altså valt ein litt «snillare» ordlegging: Mens misjonæren på fransk håpar at Tintin vil vere «nøgd» med barna (ansvaret ligg hos barna), håpar han på norsk at Tintin vil like dei (ansvaret ligg hos Tintin). Slike nyanseskildaner finst det fleire av i den norske omsetjinga, og eg vil komme tilbake til dei i ein seinare bolk.



1931: 64 (øvt); 1946: 36 (nedst)

Den neste ruta på same side er truleg ei av dei meste kjende frå *Tintin au Congo*. Den viser Tintin ved tavla foran klassen. Denne scenen er blitt sitert i mange publikasjonar om dette verket (som Farr 2001, Strömberg 2010, Andersen 2016), så eg inkluderer ikkje teikninga her.

I 1931 seier Tintin til barna: «Mes chers amis, je vais vous parler aujourd’hui de votre patrie: la Belgique!...» (Hergé 1931: 64). I den engelske omsetjinga av svart-kvittutgåva frå 1990 er dette nøyaktig omsett til: «My dear friends, today I’m going to talk to you about your country: Belgium!» (Hergé 1990: 34). I 1946-utgåva, og i alle dei seinare fargeutgåvene og omsetjingane, spør Tintin dei i staden kor mykje to pluss to blir. Dette verkar ta sin tid: «Hvem kan si meg hvor mye to pluss to blir? Ingen? Kom igjen, da... To plus to blir...? [...] Nå? Hvem kan svare? To pluss to blir...» (Hergé 1990: 36). Skolebarna er ikkje dei smartaste, i fargeutgåvene. (Eller dei gidd ikkje svare på eit så dumt spørsmål.)

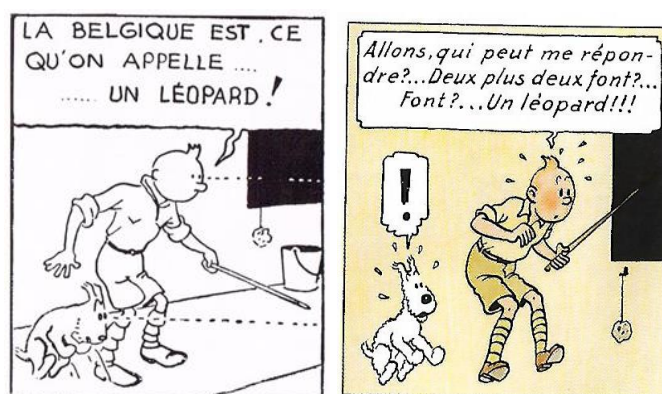
Så vert forelesinga plutselig avbroten av ein leopard som kjem inn klasserommet. Tintin blir tvungen til å stanse midt i ei setning, og dette fører i 1931-versjonen til eit interessant sitat: «La Belgique est ce qu’on appelle ... un léopard!» «Belgia er det vi kallar ... ein leopard!» (1931: 64). Tintin klarar å få bort leoparden ved å kaste ein svamp til han (som leoparden et) og å helle ut vatn over golvet (som leoparden drikk). Leoparden får dermed vondt i magen, og er uskadeleggjort. Tintin prøver å halde fram med forelesinga: «Nous parlions donc de la Belgique!... La Belgique est...» «Vi snakka altså om Belgia!... Belgia er...» (1931: 66), men også no blir han avbroten. Denne gongen står det ein svart mann i døropninga (i fargeutgåva er dette blitt ein kvit mann), som spør sint kvifor Tintin har mishandla den tamme leoparden hans. Mannen heiter Jimmy MacDuff, og er direktør for eit amerikansk sirkus som tilfeldevis held til i den same misjonsstasjonen. Tintin forklarar at leoparden må spise ei tavle for å bli kvitt magepinen: Svampen vil vere opptatt med å vaske tavla, og problema vil forsvinne. Så prøver Tintin for tredje gong å forklare barna kva Belgia er for noko. Men han vert atter ein gong avbroten: No er misjonæren kommen tilbake. Han seier at lunsj blir servert, og takkar Tintin for å ha gitt barna eit godt inntrykk av Belgia (1931: 67).

Frits Andersen, litteraturforskar ved Aarhus Universitet, har i boka *The Dark Continent?* (2016) gitt ei interessant ny lesing av akkurat denne scenen. Ifølgje han kan klassescenen, som tradisjonelt er blitt oppfatta som eit av dei mest tydelege eksempla på kolonialt tankegods i *Tintin au Congo*, tvert om bli tolka som subtil kritikk av det koloniale systemet:

What this sequence contains is not fascism or colonial ideology; it is a sophisticated deconstruction of a series of colonial stereotypes, begun with the first interruption. “Belgium is what is called — — — a leopard!” The lesson, which the missionary believes to have given a “good idea of our far-away country”, is actually about Belgium as a greedy leopard that turns out to belong to an American circus. [...] A one-sided tutoring in colonial values is thus caricatured and turned on its head, and the leopard/King

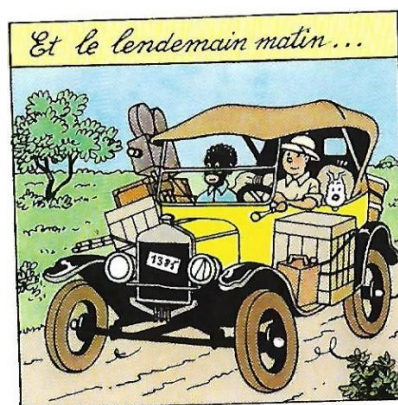
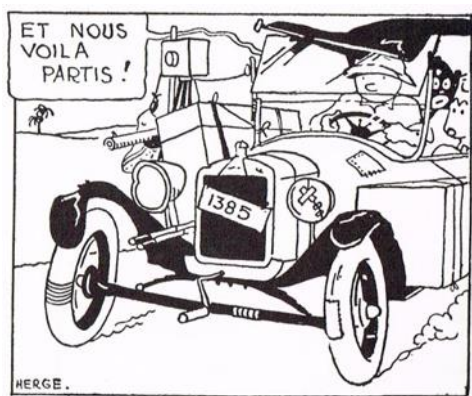
Léopold/Belgium is ordered onto a surreal diet that recommends that they swallow their own paternalistic attributes. (Andersen 2016: 570–571)

Og i tillegg vert Tintin gjort narr av som lærar, kan ein føye til. Belgia som ein grådig leopard (*Léopold* allitererer jo med *léopard*) som eigentleg er eigd av eit amerikansk sirkus: Her driv Hergé med sofistikert satire, ifølgje Andersen. Og dette aspektet er gått tapt i den ekspurgerte utgåva frå 1946, der scenen berre framstår som «harmless slapstick» (Andersen 2016: 572). I den norske utgåva frå 1990 seier Tintin, som i den franske 1946-utgåva: «Nå? Hvem kan svare? To pluss to blir... en leopard!» (2012: 38).



Andersen si lesing er original fordi han tolkar ein scene på ein heilt annan måte enn nesten alle andre kommentatorar har gjort før han. Likevel kan ein godt argumentere mot han, for når ein ser på heilskapen, framstår ikkje *Tintin au Congo* som særleg kritisk mot belgiarane. Denne lesinga verkar med andre ord ikkje ta omsyn til konteksten og heilskapen. Likevel kan ein, dersom ein godtar premissane til Andersen si lesing, finne nokre får andre scenar der Hergé verkar hinte om ei meir kritisk haldning. Eit slikt hint får vi til dømes i scenen med legen, som eg har skrivne om tidlegare i oppgåva: Kvifor vere redd for den svarte snakkaren, medan den kvite legen ser minst like skremmande ut? Men også denne scenen kan berre tolkast kritisk i 1930-varianten, ikkje i seinare utgåver. Eit anna eksempel er bilete av avisoverskriftene på plansje 92 (gjengitt tidlegare i denne oppgåva), der ein mellom anna kan lese: «Vert Kongo ein koloni av Chicago?». Tintin-forskarane Oliver Dunnett og B. Denis meiner at Hergé her peiker på Belgias og Europas vaklande maktposisjon: «Hergé demonstrates his awareness of a Europe in decline, losing control of its colonies to the benefit of a rising power, represented by the United States» (Denis, i Dunnett 2009: 588). I 1946-utgåva er «Congo» bytta ut med «Afrika». Lesinga til Denis er her vanskeleggjort, men framleis mogeleg.

Ein annan augeblink som kan tolkast som kritikk av belgiarane, kjem da Tintin leiger bilen som han skal ut på tur i. Den kvite seljaren, som òg har ein trofepjelm på, seier: «Une auto? ... J'ai là un modèle transsaharien excellent. Je vous le recommande!» («Ein bil? Eg har her ein eksellent trans-sahara modell. Han vil eg tilrå deg» (Hergé 1930: 18)). Lesarane får i den neste ruta sjå at dette er ein svært skrøpeleg bil; det er nesten forbausande at Tintin klarar å køyre i han. Det var med andre ord feil å stole blindt på bilseljaren, sjølv om han var kvit. Dette biletet, der vi ser Tintin, Milou og Coco køyre i bilen for første gong, er i 1946-utgåva blitt endra, og nytta på omslaget for albumet. Her ser bilen slett ikkje så skrøpeleg ut som i originalen, sjølv om det også her er nokre feil å spore: Det venstre lyset ser ut til å vere øydelagt, og nummerskiltet er tydeleg skrive for hand. Men tendensen er også her synleg: 1946-varianten eignar seg dårlegare til ei belgisk-kritisk tolking enn 1930-varianten.



Ei anna påfallande endring i sekvensen i misjonsstasjonen, er den amerikanske sirkuseigaren Jimmy MacDuff som skjeller ut Tintin for å ha mishandla den tamma leoparden sin. I 1931-varianten er MacDuff teikna som ein svart mann, og han introduserer seg sjølv som «directeur du 'Grand Cirque Américain'», «direktør i 'Det store amerikanske sirkuset'» (Hergé 1931: 66). Han er dermed den einaste svarte personen i heile *Tintin au Congo* som er tilsett i ei høg stilling i eit kommersielt selskap, og den einaste som har ein prestisjefylt maktsposisjon utanfor stammestrukturane.¹¹ Alle andre svarte som lesaren møter i boka, er anten barn eller tenarar av forskjellige slag, eller dei høyrer til ei primitiv stamme. Det er heller ikkje uviktig at Jimmy MacDuff er amerikanar. Var dette Hergé sin måte å hinte om at det finst andre

¹¹ Det finst svarte (og ikkje-tribale) soldatar i *Tintin au Congo*, men dei er underordna ein kvit kommandant. Når Tintin vender seg til styresmaktene etter å ha avslørt diamantkomplottet, snakkar han berre til den kvite kommandanten, i originalutgåva så vel som i dei seinare utgåvene (Hergé 1946: 52). Og à propos reklame: I 1931-varianten tar kommandanten imot Tintin ved å seie: «Tintin, le reporter du Petit Vingtième!» (Hergé 1931: 90). Her finn vi altså enda eit eksempel på sjølv-reklame som er blitt fjerna i 1946-utgåva.

tenkelege system (til dømes i USA) der svarte kan ha ei viss makt, prestisje og høge stillingar – i motsetnad til det rasistiske koloniale systemet i Belgisk Kongo? Det er uansett påfallande at Jimmy MacDuff i 1946-utgåva er blitt teikna om til ein kvit mann. Han vert heller ikkje lenger presentert som amerikansk direktør, men som «fournisseur des plus grands zoos d'Europe»: «leverandør til dei største dyrehagene i Europa» (Hergé 1946: 38). Såleis har Hergé også her gjort ei subversiv lesing umogeleg i den ekspurgerte fargeutgåva. Like eins har forskarar forsvart ekspurgeringa slik ho er blitt gjennomført: Michael Farr meiner for eksempel at den kvite Jimmy MacDuff er mykje meir «plausibel» enn den svarte (Farr 2001: 25).

To siste døme på scenar der stadnamn og liknande er blitt fjerna frå fargeutgåva, finn ein i slutten av albumet. Idet pilotane reddar Tintin og Milou frå bøflane, seier dei: «Nous sommes à votre recherche, afin de vous ramener en Belgique» («Vi er på leiting etter deg, for å fly deg tilbake til Belgia» (Hergé 1931: 106)). I 1946 er Belgia blitt bytt med Europa (60–61). Her er òg «Congo» blitt bytt med «Afrique» (61). Også på den siste plansjen, der bygdefolket sit og pratar om kor leit det er at Tintin er dratt, er ein liknande ekspurgering blitt gjort. Ein svart mann sit i eit kafé, og seier oppgitt: «Dire qu'en Belgique, tous les pitits blancs sont comme Tintin», («Tenk deg at alle dei små kvite i Belgia er som Tintin» (Hergé 1931: 110)). I 1946-utgåva seier den svarte mannen, på markert dårlegare fransk: «Dire qu'en Europe, tous les petits Blancs y en a être comme Tintin...» (Hergé 1946: 62, mi framheving).

Det finst ein annan referanse til Belgia i teksten som Hergé kunne ha fjerna, men som han ikkje har ekspurgert i 1946-utgåva: kallenavnet «boula-matari» som dei svarte gir til Tintin. Oliver Dunnnett har peikt på at dette namnet refererer til namnet «bula-matadi» som Henry Morton Stanley fekk da han kartla det indre av Kongo. Det betyr «steinbrytar» på swahili, og refererer til dynamitten som han hadde med seg (Dunnnett 2009: 590). Dei svarte (eller rettare sagt: Hergé) samanliknar Tintin med Stanley, altså, som var ein sentral figur i den belgisk-kongolesiske kolonialismen. Parallellen vert jamvel forsterka fordi Tintin har ein tropehjelm (eller «stanleyhatt») på seg. «Boula-matari» finst i alle fargeutgåvene på fransk som eg har undersøkt, i begge dei engelske utgåvene, og i alle dei tre norske frå 1990, 2003 og 2012. Men i den danske utgåva frå 1975 er namnet tatt vekk. Oldingen på den siste sida seier: «Nu har I en hel masse, som I engang kan fortælle jeres børnebørn!» (Hergé 1975: 62). Den danske utgåva frå 1975 var altså grundigare ekspurgert enn dei seinare omsetjingane til norsk og engelsk. Ein kan òg legge merke til at den danske versjonen er den einaste der oldingen snakkar grammatisk korrekt.



Den danske utgåva frå 1975, den norske frå 2012 og den engelske frå 2016.

I fargeutgåva frå 1946 har Hergé nokså systematisk fjerna belgiske og stadspesifikke element. Ekspurgeringa har vore mest gjennomgåande i sjølve teksten, medan eit par meir subtile referansar finst att, som kallenamnet «boula-matari» og tropehjelm (som begge refererer til Henry Morton Stanley). Eksplisitte referansar til Belgia eller Kongo er blitt fjerna: «Belgia» er blitt bytt med «Europa», og «Kongo» med «Afrika», mens meir spesifikke stadnamn som Antwerpen, Boma og Matadi er blitt fjerna heilt. Såleis er 1946-utgåva av *Tintin au Congo* blitt ein tekst der «Kongo» ikkje vert nemnd ein einaste gong, bortsett frå i tittelen. Dette er på fleire måter merkeleg, og valet som dei nederlandskspråklege, finske og portugisiske omsetjarane har tatt – å omsetje tittelen til «Tintin i Afrika» – er iallfall meir konsekvent. Likevel har dei aller fleste utgivarane valt å halde på «Kongo» i tittelen. Denne inkonsekvensen mellom tittel og innhald har oppstått i 1946-utgåva, og var ikkje til stades i den første versjonen.

Ekspurgeringa av belgiske og kongolesiske element er òg av andre grunnar problematisk. I den tidlege utgåva vert eit rasistisk kolonialt system skildra som eksplisitt kopla til Belgia. I 1946-utgåva får lesarane framleis skildra eit problematisk kolonialistisk system, men denne gongen er det ikkje tydeleg kven overherren er. Dermed har ein vesentleg del av konteksten gått tapt. Enda meir problematisk, vil eg påstå, er det at referansane til Kongo er blitt erstatta med «Afrika». Afrika er stort, og det biletet som Hergé skildrar i *Tintin au Congo* er sjølv sagt ei grov generalisering dersom det skal representere heile kontinentet. Ifølgje Loïc Loykie Lominé var det eit positivt aspekt ved boka at ho handla spesifikt om kolonialismen i Kongo: «[It] is true that its racist overtones remain an important weakness of Tintin's cultural geography, but at least one can appreciate the fact that his cartoon strips tackled genuine contemporary issues, such as the impacts of colonialism in *Tintin in the Congo*» (2003: 66). Skildringa av det belgiske koloniale systemet i Kongo blir mindre

effektivt viss forteljinga vert flytta til «Afrika».¹² Dessutan finst det fleire scenar i 1930–1931-versjonen som kan bli tolka som subtil kritikk mot belgiarane og det koloniale styret i Kongo, som eg har diskutert. Slike lesingar vert vanskeleg- eller tilmed umogeleggjort i 1946-utgåva, der dei naudsynte referansane ikkje lenger er med.

I det heile tatt utgjer slike generaliseringar av «landet Afrika» eit vedvarande problem i den offentlege samtalen i Vesten i dag, meiner eg. Dette har til dømes den norske organisasjonen SAIH (Studentenes of Akademikernes Internasjonale Hjelpesfond) skrive om i artikkelen «Nei, Afrika er ikke et land» (Rafaelsen 2014). Generalisering og stereotypering har sjølvstøtt og vore sentrale problemstillingar i den postkoloniale kulturkritikken. Det er derfor problematisk at fargeutgåvene av *Tintin au Congo* er mindre spesifikke enn den opphavlege versjonen. Ei slik ekspurgering gir sikkert meining i ein kommersiell samanheng: Teksten er utan tvil blitt meir tilgjengeleg for eit internasjonalt publikum etter at den spesifikke belgiske konteksten blei tona ned. Men verket er ikkje blitt mindre problematisk av det, tvert om.

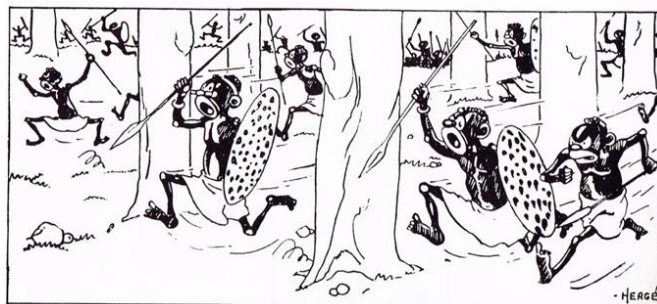
c. Utsjånaden til kongolesarane

Eit av dei mest problematiske aspekta ved *Tintin au Congo* er måten Hergé har framstilt kongolesarane på. Dette gjeld først og fremst korleis han har teikna dei: Andleta deira er teikna som *blackface*, dei er ofte små og dei liknar generelt meir på apar enn på menneske. Denne grafiske framstillinga er kan hende så opplagt problematisk at påfallande få forskarar har skrive om henne. Philippe Desisle høyrer til blant dei få, og han skriv: «Hergé gir alle dei svarte svært store munnar, teikna som ei kvit oval. Ved å bruke same simplistiske teknikk for å teikne hovuda til apane, dannar han openbare ufordelaktige parallellar her» (Desisle 2009: 271, mi omsetjing).¹³ Hergé har ikkje gått inn for noka form for tilpassing av denne stereotypiske teikneteknikken i 1946-utgåva. Sjå til dømes skolescenen som eg har diskutert i det forrige kapitlet: Barna er teikna på nett den same måten i begge utgåvene. Kanskje enda meir påfallande er teikninga der Tintin vert angripen av ein gjeng pygméar, som for resten òg viser seg å vere trufaste lesarar av *Le Petit Vingtième* (Hergé 1931: 85). Teikninga av åtakket ser heilt likt ut i 1946, sjølv om det finst mange problematiske element som Hergé kunne ha

¹² Det går sjølvstøtt ikkje an å hevde at den originale utgåva av *Tintin au Congo* skildra eit representativt og velinformert bilete av Kongo og kongolesarane. Men ho inneheldt likevel meir kontekst enn dei ekspurgerte utgåvene, og tydelegare koplingar til kolonialstyret.

¹³ «Hergé affuble tous les Noirs d'une très large bouche, figurée par un ovale blanc. En utilisant la même technique simplificatrice pour représenter la tête des singes, il favorise évidemment des rapprochements peu avantageux» (Desisle 2009: 271).

tatt tak i her (49). Det er berre auga til pygméen ytst til høgre på teikninga som er blitt endra, og som ser mindre dyriske og vondsinna ut enn dei store auga han har i 1931. Kort sagt: Den grafiske framstillinga av dei svarte er truleg det mest openbert rasistiske elementet i heile verket, men det er ikkje blitt ekspurgert av Hergé.¹⁴ For seinare utgivarar har det forståeleg nok vore umogeleg å endre teikningane på eiga hand: Eit slikt arbeid hadde vore ulovleg etter opphavsretten, og dessutan altfor omfattande.



Hergé har altså ikkje endra den afrikanske «kroppen» i den fargelagde utgåva. Men korleis er det stilt med andre element i utsjånaden deira, for eksempel med kleda dei har på seg? Ved å ta utgangspunkt i kleda som dei (vaksne) svarte har på seg, kan ein dele dei inn i tre kategoriar: Dei som ber vestlege klede, dei som imiterer vestlege klede utan heilt å få det til, og dei som har tradisjonelle eller «primitive» klede på seg. Av pragmatiske grunnar tar eg berre for meg det dei vaksne har på seg, fordi det er vanskelegare å dømme om kleda til barna.¹⁵

¹⁴ Bruken av *blackface* er framleis til stades i Belgia i dag. Eg tenkjer spesielt på den populære Sankt Nikolas-feiringa som Belgia har felles med Nederland, der den stereotypiske svarte figuren «Zwarte Piet» eller Svartepetter, inntar ein sentral (og i dei siste åra, heftig omdiskutert) plass. Denne vedvarande dominansen av *blackface* i Belgia kan nok tyde på at teikningane til Hergé ikkje blei oppfatta som spesielt provoserande i hans levetid.

¹⁵ Til dømes: Nokre av barna i klassen i misjonsstasjonen har t-skjortar på, mens andre sit i bar overkropp (Hergé 1946: 36). Sjølv om ein kan seie at barn i Europa ikkje pla sitje i bar overkropp i klassen, meiner eg at det vil vere omsynsløst å skilje mellom korrekte og ukorrekte plagg her. Coco har tilsynelatande «ordentlege» barneklede på, men han går berrføtt, akkurat som dei fleste andre svarte (Hergé 1946: 11).

Den første gruppa er, kanskje ikkje forbausande, den minste. Til denne gruppa høyrer mellom anna dei svarte tilsette på båten: Matrosen som prøver å redde Milou frå havet har ei ordentleg uniform på (1930: 10), og det har òg den tilsette som viser Tintin til lugaren (1), og snekkaren som Milou held for å vere legen om bord (5). Dei svarte soldatane som lesaren møter ved slutten av historia, har uniforma på seg på ein korrekt måte (91) – *fessen* som dei har på hovudet, viser at dei høyrer til den såkalla *Force Publique*, den koloniale hæren i Belgisk Kongo. Med andre ord: Dei svarte som er direkte tilsette av belgiarar, dei har «ordentlege» klede på. Hergé har ikkje endra desse kleda i 1946-utgåva.

Eg har tidlegare diskutert eit bilete som kjem tidleg i historia, av ein far og ein son som står på bredden av Kongofloden og ser båten «Thysville» gli forbi (1930: 14). Mens faren i den originale utgåva hadde vestlege klede på, har Hergé i 1946 gitt han primitive klede att (Hergé 1946: 9). Dette er det einaste dømet på ein person som har gått frå kategori 1 til kategori 3.

Den andre kategorien omfattar dei svarte som etterapar vestlege klede men som endar opp med å bere dei på ein latterleg måte. Desse finst det mange av. Det mest slåande dømet er kanskje passasjerane på toget som sporar av: Påkledninga deira er like hybrid som språket dei talar.



Viss vi studerer personane frå høgre til venstre, ser vi først ein eller annan major med ein skalk, korte bukser og ein øydela sabel. Så har vi ein person (ei dame?) som har naken overkropp bortsett frå eit slips, og eit langt skjørt og ein hatt. Så har vi eit barn med altfor store sko og ei «overklassedame» i pels, med nakne føter. Togføraren har òg nakne føter, den sinte mannen ved sida av han har ein øydela hatt, og den siste mannen går i berr overkropp, men har likevel fjonge kvite handskar på, og han held i ein paraply. Dei framstår som latterlege: Dei har ikkje skjont at det ikkje gir mening å bere på ein paraply når det ikkje regnar, og at pels ikkje gir mening i tropevarmen. Eit anna døme får vi da Tintin møter

kongen av «Babaoro'm»-stammen. Kongen har europeiske damesko på, ein krage med blonder som minner om moten på 1700-talet i det kalvinistiske Holland, han røyker ei vestleg pipe, og held i eit kjevle (Hergé 1930: 35). Livvakten som står ved sida, av har ein napoleonshatt på og går i berr overkropp, bortsett frå epålettane på skuldrene (35). Trollkaren i bygda går med ein kasserolle på hovudet som han har limt ein barberkost på (40).

Det finst få skilnader mellom den første utgåva og fargeutgåva når det gjeld klede, og dei få endringane finst ofte berre på detaljnivå. Til dømes har dei to soldatane frå «m'Hatouvou»-stammen som fyrer av «kanonen» berre primitive klede på seg i 1931-utgåva, medan dei i 1946 har gått over til kategori 2: Den eine har ein prøyssisk hjelm på og den andre ein russisk pelslue (1946: 29). Ei anna teikning som er blitt endra, er frå scenen om framkomsten til Kongo, der Tintin og Milou vert borte til hotellet (som eg har inkludert tidlegare). I 1930-varianten av teikninga ser vi ein svart mann med berr overkropp, bukseselar og hatt. I teikninga i 1946-utgåva er ikkje denne mannen lenger synleg, og dei andre svarte verkar anten ha på seg vestlege klede, eller heilt tradisjonelle klede. Dette er eit eksempel der element frå kategori 2 har blitt flytta til kategori 1 eller 3.

At Hergé framstiller dei svarte som halvdårlege imitasjonar av vestlege folk, er sjølvstundt problematisk. Philippe Met har omtalt dette som grotesk og «ludicrous»: «The grotesque in these examples is generated by a particularly ludicrous type of mimicry resulting from the fragmentary appropriation and decontextualized reproduction of bits and pieces from Western consumer society» (Met 1996: 6). Han skriv at dei svarte vert framstilte som deformerte refleksjonar av kvite europearar: Dei forstår seg rett og slett ikkje heilt på «sivilisasjonen». Met siterer Homi Bhabha: «If colonialism takes power in the name of history, it repeatedly exercises its authority through the figures of farce» (Bhabha sitert i Met 1996: 7). Denne farse-liknande framstillinga av dei svarte er ein måte å utøve makt over dei koloniale subjekta på.

Flertalet av dei svarte som lesaren møter i *Tintin au Congo*, høyrer til den tredje kategorien: Dei går i «tradisjonelle», primitive klede. I praksis inneber dette at dei er nakne bortsett frå korte skjørt, og eventuelt nokre gylne arm- og halsband eller øyresmykke. Berre eit fåtal av dei vart teikna om i 1946 (som soldaten som får ein preussisk hjelm), men ingen av dei vert flytta til kategori 1.

Dei aller fleste svarte i *Tintin au Congo* går altså anten i primitive klede eller i dårleg imiterte vestlege klede. Det er berre nokre få av kongolesarane som har skjønt korleis ein eigentleg skal kle på seg. Hergé framstiller dei som latterlege, og dette er noko som notidige utgivarar truleg aldri kan endre noko på: Teikningene går det ikkje an å endre utan samtykkje

frå (den avlidne) forfattaren. Sjølv om denne visuelle framstillinga utgjer noko av det mest problematiske i heile albumet, ligg ho utanfor ekspurgeringens grenser. I dei neste bolkane vil eg derfor sjå på eit utval av reint tekstlege element, og diskutere korleis dei er blitt endra ikkje berre i dei franske utgåvene, men òg i fleire omsetjingar.

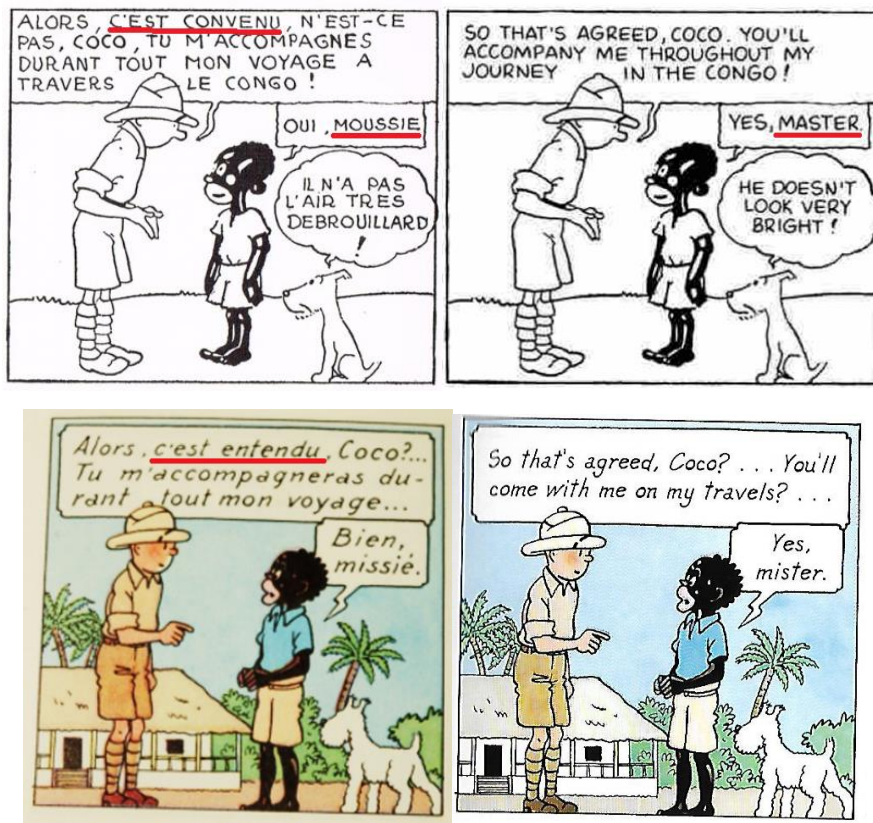
d. Nedlatande haldning

Rasistiske haldningar kjem ikkje berre til uttrykk i måten Hergé har teikna dei svarte på i *Tintin au Congo*, men òg i dialogen. Her har seinare utgivarar hatt høve til å endre teksten der det var ønskeleg.

Scenen der Tintin leiger Coco som *boy* for å hjelpe han på reisa, er eit godt eksempel på ein relativt venskapeleg samtale som likevel gir uttrykk for ei nedlatande haldning frå Tintin si side. I den franske originalen seier Tintin (mi omsetjing): «Altså, da er vi samde, ikkje sant Coco, du skal bli med meg på reisa mi rundt Congo!» (Hergé 1930: 18). Coco svarar: «Oui, moussie». «*Moussie*» skal her bli forstått som ein sosiolektal variant av «monsieur». Mest interessant er i mellomtida det som Milou seier nedst: «Il n'a pas l'air très débrouillard» («Han ser ikkje veldig smart ut» (1930: 18)).

I den engelske omsetjinga av svart-kvittutgåva frå 1991 har omsetjarane valt å omsetje «moussie» til «master» (1991: 18). Dermed har dei endra tonen i Coco sitt svar: «monsieur» høyrerst høfleg ut, mens «master» er eksplisitt underdanig. Omsetjarane har altså valt å forsterke den underlegne posisjonen som Coco har her, sjølv om dette ikkje var naudsynt.

I 1946-utgåva ser ruta litt annleis ut. Den største skilnaden er nok at Milou ikkje seier noko her, slik at den stygge kommentaren om at Coco ikkje ser smart ut, er sletta. Også teksten til Tintin er endra. Han seier ikkje lenger «Alors, c'est convenu, n'est-ce pas, Coco» («Altså, da er vi samde, ikkje sant, Coco»), men «Alors, c'est *entendu*, Coco?» («Altså, er det forstått, Coco?» (Hergé 1946: 11, mi framheving)). Hergé har altså gjort Tintin markert meir autoritær i 1946 enn han var i 1930: Her er det ikkje lenger snakk om semje, men om at Coco skal ha «forstått» det Tintin ønsker. Coco sitt svar er det same som før, men har klart å uttale «monsieur» litt betre denne gongen: «missié».

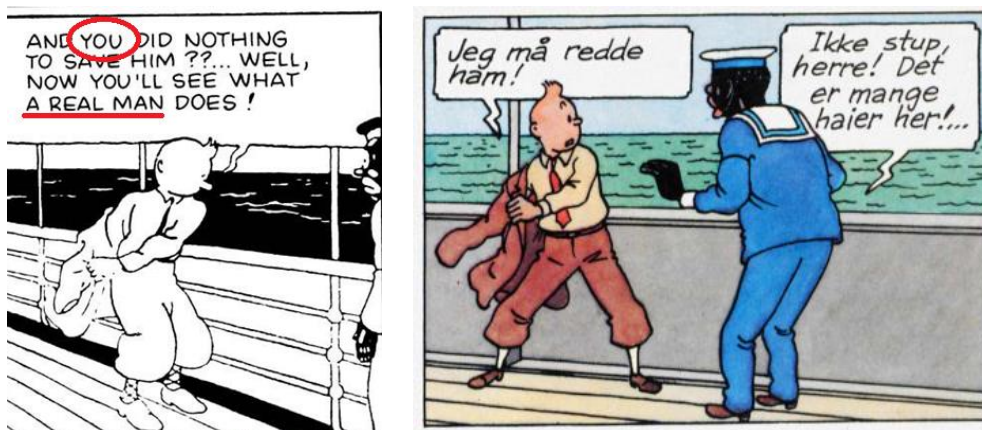


1930: 18; 1991: 18 (øvt); 1946: 11; 2016: 11 (nedst)

Denne meir autoritære varianten i 1946-utgåva er ikkje blitt følgt i omsetjingane eg har sett på. På engelsk seier Tintin, akkurat som i svart-kvittutgåva: «So that's agreed, Coco?» (Hergé 2016: 11). Ei liknande formulering er valt i dei norske og danske omsetjingane. Coco sitt svar er i mellomtida blitt omsett forskjellig på norsk og dansk. På norsk seier Coco: «Det er greit!» (Hergé 2012: 13), og på dansk: «Ja, Massa» (1975: 11). Det er truleg at «Massa», som omsetjarane for resten skreiv med stor bokstav, skal forståast som ein variant av «master». Ifølgje *Oxford English Dictionary* er «massa» vanleg afro-amerikansk, karibisk og australsk *slang* for «master». Dermed verkar danskane vekke assosiasjonar med den afro-amerikanske «negerslaven» som vi kjenner frå verk som *Onkel Toms hytte*. Den danske utgåva har med andre ord gjort Coco meir audmjuk og underlegen enn han var i den franske utgåva.

Ein annan interessant dialog kjem tidlegare i boka, på båtreisa til Kongo. Etter at Milou har falt i vatnet, prøver ein svart matros å redde han, men klarer det ikkje. Når Tintin finn ut av kva som har skjedd, seier han i 1930-utgåva: «Et vous n'avez rien fait pour le sauver?? ... Vous allez voir comment on fait losqu'on est un homme!» («Og du har ikkje gjort noko for å redde han?? ... No skal du få sjå kva ein mann gjer» (Hergé 1930: 11)). Denne tydeleg nedlatande utsegna, der trykket ligg på «vous» (dú), er blitt endra i 1946-utgåva. Der seier Tintin: «Il faut le sauver, à tout prix!» («Han må reddast, til einkvar pris!» (1946: 7)). Den

upersonlege forma «il faut» viser ikkje direkte til korkje matrosen eller Tintin. På dansk har omsetjarane valt å halde på denne nyansen: «Den må reddes, koste hvad det vil!» (1975: 7). I dei norske omsetjingane og i den engelske fargeutgåva har omsetjarane valt å legge ansvaret meir eksplisitt hos Tintin: «Jeg må redde ham!», «I must save him at all costs!» (2016: 7). Tintin er med andre ord blitt mindre nedlatande i nyare utgåver av denne scenen, og tar ansvaret sjølv.



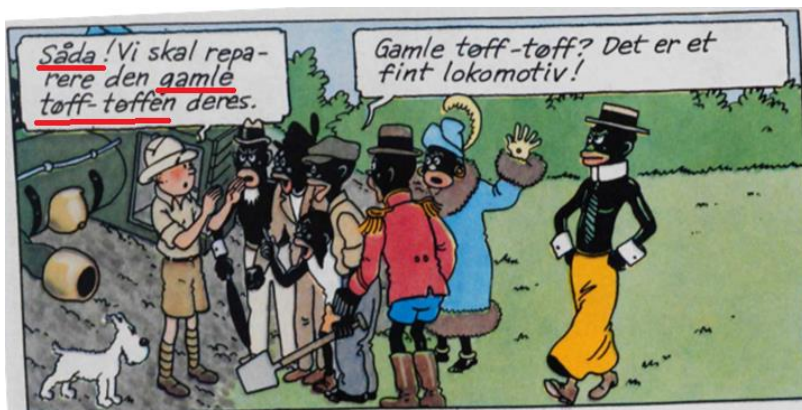
Togscenen, som eg òg refererte til i den førre bolken, er kan hende den mest problematiske scenen i heile verket. Scenen kjem ganske tidleg i historia: Tintin og Coco køyrer bil over savannen, da dei plutselig kjem til ein umarkert jernbaneovergang. Bilen set seg fast, og nett da kjem det eit tog. I samanstøyten er det forunderleg nok ikkje bilen som vert mest skada, men toget, som sporar av. Ein halv dårleg bil leigd av ein belgiar er framleis sterkare enn eit kongolesisk tog, altså. Passasjerane på toget, tidlegare omtalt på grunn av den hybride påkleddnaden deira, vert sinna på Tintin og kallar han for «méchant blanc» som har velta toget deira («slemme kvite» (1930: 32)). Tintin ber om orsaking: «Croyez que je suis désolé». I den neste ruta har Tintin alt tapt tolmodet, og ber dei irritert om stille: «Silence! ... On va vous la reparer, votre sale petite machine!» («Stille! ... Vi skal reparere den skitne lille maskinen dykkar!» (1930: 33)). Milou gjentar: «Oui, votre sale petit truc» («Ja, den skitne lille tingen dykkar»). Tintin ber alle om å hjelpe til, men i praksis er det dei svarte som får gjere alt arbeidet, medan Tintin står og gir ordrar. Ein av dei svarte vil ikkje jobbe og seier: «Eg er sliten!». Her kjem klisjéen om den late afrikanaren inn.

Milou har i mellomtida komme i gang med å dytte mot toget. Tintin prøver enno ein gong å få dei svarte til å bli med: «Skammar de ikkje dykk? Lar de hunden gjere alt arbeidet?» (1930: 33). Milou legg til: «Kom igjen, latingar, til arbeidet!». Til slutt er det berre den androgyne personen med hatten og det lange skjørtet som ikkje vil hjelpe, ho/han seier at

ho/han fryktar å bli skitten av arbeidet. Dette har Tintin ingen sympati for. Til slutt har alle svarte dytta toget på skjenene att, mens Tintin berre har stått og skjelt dei ut. Alle klatrar om bord i toget att, og ein av dei svarte seier til ein annan: «Li missié blanc malin» («Den kvite herren [er] slem» (1930: 34)). Det har han nok rett i: Tintin har sjølv skapt ulykka, men lar dei svarte rydde opp etter han. Da alle er på plass att, og toget byrjar køyre, hoppar Coco fram frå ein busk som han hadde skjult seg bak i mellomtida: «No da dei ikkje er sinte lenger, kjem Coco att» (1930:34). Dette er for resten ikkje første gong Coco vert skildra som ein feiging: Da bilen til Tintin blei stolen av blindpassasjerer, hadde Coco òg skjult seg bak ein busk, og da Tintin hadde kledd seg ut som ape, blei Coco vettskremd. Til dette sa Milou: «Hvordan kan man være redd for en stakkars ape?» (1990: 18). Coco vert med andre ord systematisk skildra som feig og redd.

Togscenen er problematisk fordi Tintin tvingar dei svarte til å løyse eit problem som han sjølv har skapt. Dessutan synest han ikkje å ha forståing for dei materielle skadane (han kallar toget for ein «skitten liten maskin»), eller sympati med passasjerane på toget: Den lille guten som skada seg i hovudet, vert tvungen til å jobbe som alle dei andre. Scenen er i tillegg ekstra problematisk fordi han vekker assosiasjonar til bygginga av toglinja mellom Matadi og Léopoldville (seinare Kinshasa), mellom 1890 og 1898. Bygginga, som blei leda av belgiaren Albert Thys (som fekk Thysville oppkalla etter seg), gjekk føre seg under harde vilkår, og forskarar trur at meir enn to tusen arbeidarar miste livet (Van Reybrouck 2010: 98). Prosjektet var eit av dei blodigaste i den tidlege kolonialismen under Leopold II. Det er derfor slåande at Tintin nett på denne toglinja tvingar dei svarte til ufrivillig arbeid på nytt – det einaste som manglar, er pishen.

I denne scenen er det ikkje så mykje som har blitt endra i 1946-utgåva: Den grunnleggande forteljinga er den same, likeeins størsteparten av dialogane. Men ruta der Tintin taper tolmodet og skjeller ut dei svarte, er blitt tilpassa både på fransk og i omsetjingane. På fransk seier Tintin no: «Silence!... On va la réparer, votre vieille tchouk-tchouk!» («Stille! Vi skal reparere den gamle tchouk-tchouk'en dykkar» (1946: 20)). Her er «skitten lille maskin» blitt erstatta med «gamle tchouk-tchouk». Ytringa framstår dermed meir barnleg enn før: Tintin talar til dei svarte som om dei var barn. Denne lydherminga er blitt brukt i omsetjingane. På engelsk: «Quiet! ... We will mend your old chuff-chuff» (2016: 20). Dei norske og danske omsetjarane har samstundes valt å nedtone det aggressive «Silence!» i utgåvene deira. På norsk seier Tintin: «Såda! Vi skal reparere den gamle tøff-tøffen deres» (1990: 20), og på dansk: «Et øjeblik! Vi reparerer jeres gamle fut-fut!» (1975: 20).



I den neste ruta byr Tintin dei svarte til å jobbe ved å seie, på fransk: «Au travail, vite!» (1946: 20), og på engelsk: «To work! Move!» (2016: 20). Også her er den aggressive tonen dempa på dansk og norsk. På norsk seier Tintin: «Kom igjen, nå!» (1990: 20) og på dansk: «Til arbejdet, venner!» (1975: 20). Her har omsetjarane jamvel prøvd å få til ein meir «venskapeleg» tone. I det heile tatt er den danske utgåva den «snillaste». Også i den neste ruta, der den androgyne personen klagar over at ho/han fryktar å bli skitten, er blitt endra i den danske omsetjinga. Der sier personen: «Jamen, eg har mit nye tøj på» (1975:20). Danskane har valt eit grammatisk korrekt alternativ, der nordmennene er nærare den franske originalen: «Men... jeg... blir skitten...» (1990: 20).

Den norske omsetjinga skil seg ut i den neste ruta. Medan folk klatrar om bord på toget att, seier ein svart til ein annan: «Li missié blanc très malin!» (1946: 20). På engelsk er dette omsett til «Wicked, wicked white mister!» (2016: 20), og på dansk til: «Han er en OND hvid mand!» (1975: 20). Men på norsk seier han: «Den hvite herren er veldig sint!» (1990: 20). Her har omsetjarane endra tonen: Dei svarte klagar ikkje lenger på kor slem eller vond Tintin er, men verkar derimot redde fordi han er sint. Dei har med andre ord gjort dei svarte meir underdanige enn dei var i originalen.

Korleis kan vi samanfatte dei tekstlege endringane som eg har skildra her? Av dei tre scenane som i originalen tydeleg gav uttrykk for ei nedlatande haldning frå Tintin si side, er

det berre éin som er ikkje er problematisk lenger etter Hergé sitt inngrep: scenen på båten. I éin scene har endringane ført til blanda resultat (samtalen med Coco), og i éin scene har endringane ikkje ført til betring i det heile tatt (togscenen). I dei to siste eksempla har omsetjarane prøvd å gjere ytterlegare endringar, også her med blanda resultat. I samtalen med Coco har engelskmennene gjort Coco meir audmjuk enn i originalen, medan danskane har skapt ein ny assosiasjon til dei afro-amerikanske slavane. I togscenen har dei danske og norske omsetjarane gått lengst i å endre den nedlatande tonen i dialogen, men scenen verkar framleis problematisk – ikkje minst på grunn av teikningane.

Av dei omsetjingane eg har sett på, har den danske gått lengst i å ekspurgere dialogen, for å få til ein meir venskapeleg tone mellom Tintin og dei svarte. Dette har den norske òg prøvd, men den har faktisk nokre stader halde seg nærare til den franske originalen enn den danske. Dei engelske omsetjingane verkar derimot ha forsterka den nedlatande haldninga frå originalen. Til dømes: I svart-kvittomsetjinga seier Coco «master» istedenfor «mister». Eit anna døme er når Tintin kallar ein gamal pygmé for «silly fellow» i fargeutgåva (2016: 49), noko som han ikkje gjer i den franske originalen. Det er med andre ord vanskeleg å finne ein felles raud tråd mellom omsetjingane på norsk, dansk og engelsk.

e. Språk

Avstanden mellom dei kvite og dei svarte i *Tintin au Congo* vert ikkje berre etablert gjennom utsjånad, klede og åtferd, men òg gjennom språk. Når dei svarte talar, talar dei som regel grammatisk og fonologisk ukorrekt. Dette er eit iaugefallande og gjennomgåande trekk i teksten, og fleire forskarar har nemnt det. Ifølgje Eudes Girard er dette ein måte å umenneskeleggjere og infantilisere dei svarte på (2012: 76). Fransken som dei talar, er ein dårleg imitasjon av normert fransk, nett som dei hybride klede dei ber, er dårlege imitasjonar av vestlege klede. Michael Farr har òg nemnt språket, men han feller ein mykje mildare dom over Hergé: «The French used by Hergé's native characters is Africanised into a grammatically imperfect pidgin based on Swahili roots. This is reflected in the English and other translations» (2001: 27). Han meiner med andre ord at den språklege variasjonen botnar i at Hergé har gjort *research*, og har prøvd å skape ein slags *pidgin* med røter i swahili: «Hergé made an effort to brush up his Swahili» (2001: 27). Som argument nemner Farr to namn som vert brukte i verket: «boula-matari», eit namn som Tintin får, og «Muganga», namnet til trollkaren som betyr «han som lækjer» på swahili.

Det spørst om vi må ta Farr sin påstand alvorleg, for bortsett frå desse to namna er det lite som peiker på at det ligg grundig lingvistisk forskning til grunn for språkbruken her, og Farr kjem ikkje med ytterligare prov. Han gløymer dessutan å nemne at folk ikkje talar swahili i det området av Kongo som Tintin reiser til, men lingala og kikongo, og at bruken av swahili derfor ikkje gir mykje mening. Om Tintin hadde reist til Noreg og nordmennene i boka talte med markert russisk aksent, ville ein heller kritisert enn heidra den eventuelle researchen som låg til grunn. Det finst éin stad i boka der Hergé har inkludert ein kort tekst på lingala: Når dei svarte fer i ein kano på elva, synger dei «uélé uélé uélé maliba makasi» (1931: 62). Dette er ein tradisjonell song på lingala frå Kinshasa-området (Wikipedia).

Det finst to gjennomgåande trekk ved språkbruken til dei svarte i dei franske utgåvene. Det første er at absolutt *alle* svarte talar ein type fransk som vik sterkt av frå (den europeiske) normen: Ingen av dei talar normert. Det andre er at desse avvika gjeld tre aspekt: grammatikk (både syntaks og morfologi), uttale og (i færre tilfelle) vokabular. For forskaren finst det ei problemstilling her, for kva skal ein kalle desse avvika? Kan ein seie at dei svarte talar «ukorrekt» eller «feil», eller skal ein heller betrakte språket som ein frankofon sosiolekt, og la vere å dømme talemålet normativt? Bør vi oppfatte språket som ei systematisk infantilisering av dei svarte (som Girard meiner), eller snarare som ein uproblematisk representasjon av den franske språkvarianten som vert talt i det frankofone Afrika? Eg har i denne delen lagt meg nærare Girard si lesing: Sett i heilskapen, kjem det tydeleg fram at språkbruken er meint å vere morosam og annleis. Nett som dei svarte ikkje klarer å bere vestlege klede på ein korrekt måte, klarer dei ikkje å bruke det franske språket korrekt heller. Eg vil her diskutere tre døme, som eg meiner er representative for heilskapen.

I det første dømet, der Tintin er på misjonsstasjonen, finn vi avvik som gjeld alle dei tre kategoriane. Idet misjonæren viser Tintin rundt på området, kjem det ein elev og seier: «Fader! Fader Sébastien er sjuk! Han har ikkje høve til å gi oss forelesinga i geografi!» (1931: 63, mi omsetjing). I denne tabellen viser eg korleis denne replikken ser ut i ulike utgåver og omsetjingar, og kva slaga språklege avvik vi finn.

Fransk (1931: 63)	Mon pé! ... Ça y en a li pé Sébastien li malade! Li y en a pas savoir apprendre à nous li liçon di giographie!	Grammatikk + uttale + vokabular
Fransk (1946: 36)	Mon Père, ça y en a Père Sébastien li malade... Li y en a pas pouvoir nous donner notre leçon de calcul...	Grammatikk + uttale
Engelsk (1991: 63)	Papa! Papa Sebastian, him sick! ... He not know how to give us lesson in geography!	Grammatikk + vokabular

Engelsk (2016: 36)	Papa! Papa Sebastian, him sick! ... He not able to give us our lesson in arithmetic...	Grammatikk + vokabular
Dansk (1975: 36)	Fader, lærer Sebastian er syg... han spørger, hvem der skal overtage regnetimen.	[korrekt]
Norsk (1990: 36)	Fader... Fader Sebastian er syk... Han kan ikke undervise i regning! ...	[korrekt]

Dette dømet er representativt av fleire grunnar. I den franske originalen er nesten alt feil: Det er berre nokre få ord som ikkje er ugrammatiske, feiluttalte eller prega av sosiolekten. I 1946-utgåva er vokabularet endra, men det finst framleis mange grammatiske og fonologiske avvik. Den engelske omsetjinga har heldt seg ganske nær originalen, bortsett frå at den sære uttalen ikkje er imitert. Dei danske og norske omsetjingane har normert teksten heilt.

I denne replikken er det særleg to typar av grammatiske avvik frå norma: Uvanlege konstruksjoner som «ça y en a» i staden for «c'est», og stader der naudsynte verb er tatt vekk: «li malade» («han sjuk») i staden for «il est malade». I dei engelske omsetjingane finst berre grammatiske feil av denne andre typen, mens dei på dansk og norsk er heilt fråverande.

Avvik i uttalen ligg oftast i at den franske *schwa*-lyden (det vil seie, trykklette «e» som uttalest /ə/) vert erstatta med /i/ eller /u/. Den trykksterke varianten som uttalest /ø/, vert som regel erstatta med /e:/. Ordet «monsieur» til dømes, som har både trykklett /ə/ i den første stavinga og trykksterk /ø/ i den andre, vert derfor anten «moussie» (med /u/ og /i/) eller «missié» (med /i/ og /e:/). Afrikanarane kan med andre ord ikkje uttale lydane /ə/ og /ø/, men erstattar dei med /i/, /u/ eller /e:/. Som dette sitatet viser, var Hergé i 1946-utgåva mindre konsekvent med erstatninga av *schwa*: Her får vi til dømes «leçon» i staden for «liçon». Eit anna avvik i uttalen ligg i at bokstavar har bytt plass, til dømes «li» i staden for «il». Det er påfallande at avvik i uttalen berre finst på fransk, og at dei aldri blir imiterte i omsetjingane til engelsk, dansk eller norsk.

Avvik i vokabular finst derimot på både fransk og engelsk, og gjeld i dette tilfellet tiltaleforma til prestane. Normert språkbruk hadde vore «père» på fransk og «father» på engelsk, men i staden er «pé» og «papa» blitt nytta. Desse avvika finst ikkje i den franske 1946-utgåva eller i dei skandinaviske omsetjingane.

Eit anna døme som eg vil sjå på, er når Tintin vitjar den tradisjonelle bygda, og stikk hovudet inn i ei hytte utan å ha spurt om lov eller å ha banka på døra. I hytta ligg det ein sjuk mann og kona hans, og Tintin spør korleis det står til med han. Kona svarar at han er veldig dårleg, at han kjem til å døy, og at det bur vonde ånder i han.

Fransk (1931: 48)	Li malade! ... hi...hi!... li mouri! ... li plus rester chez nous ... li mauvais esprits y en habitent chez lui! ...	Grammatikk + uttale
Fransk (1946: 28)	Li malade, missié! ... Hi! hi! hi! ... Li mouri! ... Li mauvais esprits y en a habiter dans son corps! ... Hi! hi! hi!	Grammatikk + uttale
Engelsk (1991: 48)	Him sick! ... Boo hoo! ... Him dying! ... Him no longer stay with us ... Bad juju living in him!	Grammatikk + vokabular
Engelsk (2016: 28)	My husband sick, mister ... Boo hoo! Him dying! ... Bad juju come to live inside him ... Boo hoo!	Grammatikk + vokabular
Dansk (1975: 28)	Meget syg! Meget (Hulk-hulk) ... Han dør – Onde ånder bor i hans krop! (Hulk-Hulk).	[korrekt]
Norsk (1990: 28)	Mannen min syk! Bu-huuh! Han dør! ... Onde ånder bor i hans kropp... Hulk!	Grammatikk

Påfallande i dette dømet er at dei to franske variantene har omtrent like mange avvik. Det er òg påfallande at engelskmennene har funne på eit vokabular-avvik på eiga hand, «juju», som ikkje finst i originalen. Her får vi òg sjå at den norske omsetjinga ikkje er fritt for avvik: Omsetjarane har ikkje vore konsekvente i normeringa av dialogen, sjølv om dei mange andre stader har normert teksten i større grad enn dei engelske har gjort.

Eit tredje døme tar eg frå tidlegare i boka. Når Tintin kjem att frå krokodillejakt, ser han at bilen hans er blitt stolen. Coco, som skulle passe på bilen, kjem til syne bak ein busk, og fortel at det var ein kvit mann som stal bilen.

Fransk (1931: 23)	Hi! hi! ... Ca y en a missié blanc venir et battre petit noir... Alors, Coco li avoir peur et cache li ... Et missié blanc parti avec teuf-teuf ...	Grammatikk + uttale + vokabular
Fransk (1946: 14)	Hi! hi! hi! ... Ca y en a missié blanc venir et battre petit noir... Coco li avoir peur ... Et missié blanc parti avec tomobile.	Grammatikk + uttale
Engelsk (1991: 23)	Boo hoo! ... This white master come and beat little black boy... Then Coco is frightened and is hiding... Then this white master is going away with chug-chug...	Grammatikk + vokabular
Engelsk (2016: 14)	Boo hoo! ... White mister come and beat little black boy ... Coco, he afraid ... And white mister, he going away with car ...	Grammatikk
Dansk (1975: 14)	Uh-huh! ... Hvid mand kom og slog Coco ... Coco meget bange ... bagefter tog hvid mand din bil og kørte...	Grammatikk
Norsk (1990: 14)	Buh-huu! ... En slem, hvit herre kom ... han slo lille Coco! Coco ble så redd! ... Den hvite herren tok bilen...	Grammatikk

Dette dømet viser tydeleg at omsetjarane særleg har skapt grammatiske avvik for å gi replikken eit meir «afrikansk» preg, og at dei er konsekvente i aldri å rekonstruere uttalefeil. Dømet viser òg at tilmed danskane har valt å omsetje replikken på ugrammatisk vis i dette tilfellet: Både på dansk og engelsk har omsetjarane fjerna den ubestemde artikkelen, og lar Coco tale i tredje person om seg sjølv. Det siste gjer han òg på norsk, sjølv om utsegnen elles er grammatisk korrekt, og artiklane inkluderte.

Når ein samanliknar dei forskjellige utgåvene og omsetjingane, får ein auge på eit par tydelege tendensar. I den franske originalen frå 1930–1931 tar Hergé i bruk grammatiske, fonologiske og vokabularmessige avvik for liksom å «farge» språket til dei svarte – resultatet er dialogar og replikkar der nesten alt vik av frå norma. I 1946-utgåva er særleg det sære vokabularet blitt nedtona, slik at teksten har færre lydhermingar («teuf-teuf») og afrikansk *slang* («mon pé»), men orda frå swahili (som «boula-matari») er bevarte. Uttalen har Hergé òg nedtona ein smule, men attgivinga av den avvikande grammatikken verkar han derimot å ha gjennomført meir konsekvent. Det inneber at nokre replikkar framstår som meir avvikande enn dei hadde vore i førelegget. Eitt døme er ein replikk på den siste sida i boka, der ein svart seier til ein annan: «Tenk at alle kvite i Belgia er som Tintin». I originalen seier han: «Dire qu'en Belgique, tous les pitits Blancs¹⁶ sont comme Tintin», og han bøyer verbet i fleirtalsforma «sont» (1931: 110). I 1946 seier han: «Dire qu'en Europe, tous les petits Blancs y en a être comme Tintin» (1946: 62). Her får vi den merkelege konstruksjonen «y en a être» i staden for det korrekte «sont».

Ein kan gjere ein «positiv» observasjon når ein ser på bruken av ordet *nègre* i 1946-utgåva. Dette ordet svarar jo til det norske «neger» eller det engelske «nigger», og er altså eit høgst betent ord i vår tid. Medan ordet dukkar opp i originalen (jf. 1930: 6), er ordet blitt fjerna i 1946. I staden vert «Noir» brukt, med stor bokstav, eller ei anna omformulering. Ordet «neger» vert heller ikkje brukt i omsetjingane som eg har sett på, og heller ikkje i den engelske svart-kvittomsetjinga. Dette er i alle fall éi symbolsak som denne boka ikkje lenger vert plaga av.

Ein kan gjere nokre merkelege observasjonar når ein samanliknar dei franske versjonane. Til dømes, når ein ser på korleis apane snakkar. Medan alle svarte talar unormert

¹⁶ I originalen er dialogane skrivne med store bokstavar, og først frå 1946-utgåva nyttar Hergé ein kursivstil der han skil mellom store og små bokstavar. Det lar seg med andre ord ikkje gjere å seie om Hergé her skriv «Blancs» med stor eller liten bokstav. På fransk er det vanleg å skrive «Blanc» og «Noir» med stor bokstav dersom dei vert nytta som substantiv, og med liten bokstav når dei fungerer som adjektiv. Slik er det òg i 1946-utgåva. Derfor har eg vald å skrive «Blancs» her.

fransk, talar apen som bortfører Milou, heilt korrekt: «Tu possèdes un bien beau fusil. Donne-le moi, et je te rends ton chapeau» (1946: 18). Apen klarar med andre ord noko som dei svarte ikkje klarar: å tale korrekt fransk. Han er i tillegg frekk nok til å tiltale Tintin med «tu» i staden for «vous», noko som dei underdanige svarte aldri nokonsinne gjer. Interessant nok har engelskmennene, som dei einaste i utvalet mitt, valt å omsetje replikken til apen feil: «Give it me, and I'll give you your hat» (2016: 18). Kanskje dette er eit forsøk på å oppheve den merkelege situasjonen der apen taler betre enn dei svarte? Leoparden, derimot, talar korrekt både på fransk og engelsk.

Ein annan observasjon ein kan gjere, er at sjølv om dei svarte ikkje talar korrekt, kan dei *skrive* korrekt. Når trollkaren skriv eit trugselbrev til ein rivaliserande høvding, er brevet skrevet på korrekt fransk, sjølv om han sjølv talar unormert. Påfallande nok er også her engelskmennene dei einaste som har valt å omsette brevet feil. Trollkaren skriv: «Great white chief» og gløymer artikkelen, mens han på fransk skriv: «Le grand Chef blanc», artikkel inkludert (2016: 28; 1946: 28). I det heile tatt har dei engelske omsetjarane vore meir «ekstreme» i atgivinga av språklege avvik enn dei norske og danske, og ofte tilmed meir enn den franske 1946-versjonen. Som vi har sett, har dei av og til funne på nye avvik, som bruken av det eksotiske ordet «juju» i staden for «spirit» eller «ghost». Kva eg trur kan vere grunnen til dette, vil eg diskutere i det neste kapitlet.

Dei danske omsetjarane har i motsetnad til dei engelske gått nokså langt i å normere språket til dei svarte, og fjerne avvika. Flertalet av replikkane framstår i omsetjinga som korrekt dansk. Likevel finst det fem unntak. To av dei har eg alt skrive om: Omsetjarane har dratt inn eit nytt ord, «massa», der det ikkje fantest på fransk (1975: 11), og dei har inkludert grammatiske feil i Cocos replikk etter bilranet (1975: 14). I to andre døme er artiklane blitt gløymde: «Hvid mand meget retfærdig...» (1975: 27), og: «Hvid mand er stor heksedoktor!» (28). I det siste dømet har dei svarte skapt eitt langt ord for å beskrive Tintin: «hvid-mand-som-pile-ikke-kan-ramme er deres konge!» (1975: 30).

Denne observasjonen gjeld òg den norske omsetjinga. Nordmennene har nett som danskane gått langt i å fjerne språklege avvik, men også her finst det eit par unntak: seks, for å vere nøyaktig. Fire av dei er dei same som i den danske omsetjinga. Dette er: replikken til Coco etter bilranet, replikken til dei kringlande svarte («Hvite mann er rettferdig!», 1990: 27), replikken til kona til den sjuke mannen, og skildringa av den sigrande Tintin i ett ord. To andre døme er ein til replikk som kona til den sjuke får (i den norske versjonen finst det avvik i to av replikkane hennar, i den danske berre ein), og nok ein replikk der artikkelen manglar:

«Du er stor trollmann» (1990: 30). Med eitt poeng forskjell vinn den danske utgåva språknormeringtevlinga, skulle ei slik tevling bli organisert.

f. Dyreplageri

Dermed står det att eit sentralt og problematisk trekk i *Tintin au Congo*: Tintin sine haldningar overfor det lokale dyrelivet. Jaktscenane utgjer eit tilbakevendande motiv i boka, og i desse vert mange dyr drepne. Tintin går fleire gonger på jakt og viser ein brutalitet overfor dyra som kan tenkjast vere høgst problematisk for ein notidig lesar. I alt vert fem krokodillar, tolv antiloper, ein ape, ein slange, ein elefant, ein bøffel og eit nashorn drepne. Eit fåtal av dei vert drepne på grunn av sjølvforsvar, dei fleste berre for moro skuld. Berre mot slutten av boka får lesaren ein safariscene som ikkje endar med eit drap: Tintin nøyer seg med å fotografere giraffane som han treffer (Hergé 1946: 55).

Mange forskarar har vore inne på problemstillinga. Philippe Met spør til dømes: «[Why] are many animals abused, tortured and killed? What is the hidden motivation subtending this seemingly gratuitous and incongruous slaughter?» (Met 1996: 3). Også Girard og Farr stiller det same spørsmålet (2012: 78; 2001: 22). Dyreplageriet kan utan tvil bli oppfatta som ein integrert del av den koloniale diskursen.

Det er påfallande at Hergé ikkje endra desse scenane da han teikna om albumet i 1946: Dei framstår som like dyrefiendtelege som dei var i 1931. Etter som safariscenane er del av den visuelle strukturen av verket, har det vore mykje vanskelegare for andre enn forfattaren å ekspurgere desse passasjane enn det har vore å tilpasse tekstane. Likevel har dyreplageriet ført til ei påfallande endring: På initiativ av dei danske utgivarane på 1970-talet, teikna Hergé om ei heil side der eit nashorn blir sprengt i lufta med dynamitt (Farr 2001: 22). I den nye versjonen vert ikkje nashornet drepe, men rollene vert nesten snudde på hovudet. Medan Tintin ligg og søv, kjem nashornet nysgjerrig nærare. Børsa til Tintin, som heng på ei grein på treet han ligg under, fastnar rundt hornet på dyret. Børsa fell på bakken og går av, og skotet treff Tintin nesten i hovudet. I staden går kula gjennom stanleyhatten han ber. Kanskje dette kan bli lest som eit symbolsk oppgjær med Stanley? Kongo hadde vore eit sjølvstendig land sidan 1960, og det kan tenkest at Hergé i 1975, da den danske utgåva kom ut, ville nytte høvet til å ta symbolsk avstand frå den belgiske kolonialismen. I alle fall viser denne scenen ei vellukka ekspurgering av dyreplageriet: Nashornet vert skremd av skotet han sjølv har fyrt av, flyktar, og bergar livet (1975: 56).

Denne endringa er den einaste gongen at seinare utgivarar har klart å sette i verk ei visuell endring i *Tintin au Congo*. Det er interessant at det nettopp var danske utgivarar som spurde om ei slik endring, medan boka var publisert på andre språk utan at utgivarane syntest visuelle endringar var naudsynte. Hergé gjekk med på å teikne om ei heil side, på initiativ av ein relativt liten bokmarknad som Skandinavia – liten i samanlikning med dei spansk- og portugisisktalande bokmarknadene til dømes, som fekk verket omsett omtrent samtidig med danskane, i høvesvis 1968 og 1975. Kan det tenkjast at Hergé, viss utgivarane i desse store bokmarknadane hadde spurt han, hadde vore villig til å setje enda større endringar i verk?

Det er òg påfallande at dei danske utgivarane valde å be forfattaren om ein revidert versjon av akkurat denne scenen, medan det finst mange andre døme på brutalt dyreplageri i boka som han òg kunne ha endra: Kvifor akkurat denne scenen, og ikkje dei andre? Dette dømet viser òg at utgivarane må ha meint at dyreplageriet var meir støytande enn framstillinga av dei svarte, for dei bad faktisk ikkje om ytterlegare endringar som vedkjem rasismen i boka.

Denne reviderte scenen er interessant nok blitt brukt relativt få gonger i seinare utgivingar og omsetjingar. I utvalet mitt vert scenen nytta i den danske utgåva frå 1975, i den engelske frå 2016, og i den norske frå 1990. Dette betyr at i to av dei tre norske utgåvene som finst (2003 og 2012), er den originale varianten vald framfor den ekspurgerte nordiske varianten. Dette valet er merkeleg, og vert ikkje grunnsett. I den norske 2012-utgåva har utgivarane vidd ei setning til dette valet: «Herværende versjon er med den opprinnelige siden med nashornet som eksplodere[r], ikke den «snillere» som ble tegnet til for skandinavisk utgivelse i 1970-årene» (Hergé 2012: 2). Utgivarane er med andre ord medvitne om at det finst ein «snillare» skandinavisk variant, men har valt å ikkje ta den med likevel. Heller ikkje i nyare franske utgåver vert denne ekspurgerte varianten brukt. Med andre ord: Sjølv om bruken av denne nyare varianten er eit relativt lett grep for å gjere i alle fall éin scene mindre dyrefiendtleg, er det framleis mange som ikkje vel den. Ettersom den ekspurgerte varianten er teikna av forfattaren sjølv, ser eg ingen grunn til at varianten ikkje kunne bli nytta på fransk eller andre språk.

V. Konklusjonar

a. Vurdering

Rasismen i *Tintin au Congo* har vore sterkt kritisert i den akademiske så vel som den journalistiske omtalen av verket. Dei scenane og elementa som har vore mest omtalte, kjem òg til syne i analysen min av dei mest påfallande tekstlege endringane som er blitt gjennomførte i fleire utgåver og omsetjingar: belgiske element, ei nedlatande haldning, språket, utsjånaden til dei svarte og dyreplageriet. Ekspurgeringa har med andre ord vore i tråd med omtalen av verket, og dei akademiske analysane som ligg føre. Men har ekspurgeringa vore vellukka?

Som vi har sett, framstår store delar av verket enno som svært problematiske, trass alt revisjonsarbeidet. Boka er kanskje blitt mindre rasistisk på overflata, men det finst framleis mange kontroversielle passasjar. «Djupstrukturen» er blitt bevart, og plottet er uendra. Det finst dessutan store skilnader mellom dei nasjonale utgåvene: Dei skandinaviske utgivarane har gått lengst i ekspurgeringa, medan franske og engelske utgåver enno ligg nær originalen. Forteljinga, i alle utgåvene som eg har sett på, har enno mykje til felles med den rasistiske myten «Bichon hos negrane» som Roland Barthes analyserer i *Mythologies* (1957): «I bunn og grunn har ikke negeren noe egenliv: han er en besynderlig gjenstand; han er redusert til en parasittfunksjon, han er til for å underholde de hvite med sin vagt truende merkverdighet: Afrika er et dukketeater som er *litt* farlig» (Barthes 1991: 58). Tintin reiser framleis til Kongo som erobrar, og dei svarte vert enno skildra som merkelege semi-menneske. Boka kunne gjerne ha vore kalla «Tintin hos negrane», sjølv om ordet *neger* for lengst er fjerna frå dialogen.

Med andre ord: Viss ekspurgeringa hadde som mål å gjere *Tintin au Congo* uproblematisk, har ho slett ikkje vore vellukka. Ein kunne argumentere for at utgivarane ikkje har gått langt nok i ekspurgeringa, og at det enno finst moglegheiter til ytterlegare endringar i teksten. Særleg med omsyn til språket kunne utgivarane gått enda lenger, og latt dei svarte tale normert. Dette hadde vore eit relativt enkelt grep, som likevel ingen av utgåvene som eg har sett på har gjort gjennomgåande. Også den nedlatande haldninga til Tintin overfor dei svarte kunne utgivarane ha endra, så lenge denne haldninga kjem til uttrykk gjennom teksten. Som vi har sett, kjem mykje av det problematiske innhaldet i boka til uttrykk i rutene, og dei kan utgivaren ikkje endre. Kor mykje ein enn endrar teksten, vil verket enno vere rasistisk,

fordi så mykje av problematikken ligg i sjølve teikningane. Samtidig må utgivarane òg ta omsyn til forfattarintensjonen.

b. Felt-interne og felt-eksterne løysingar

Ekspurgering framstår utan tvil som eit utilstrekkeleg tiltak mot rasismen i *Tintin au Congo*. Ønsket om å verne barn mot rasismen i boka er dermed enno ikkje oppfylt. Så kva slags andre grep har forlaga tatt i utgivinga av denne problematiske boka?

Av dei ni utgåvene eg har sett på, har seks inkludert ei historiserande innleiing: den nyare franske utgåva (Hergé 1988), dei to engelske utgåvene (1991; 2016), to norske utgåver (1990; 2003) og ei dansk (1975). I desse innleiingane, som varierer i lengda frå eit lite avsnitt (som i den norske utgåva frå 2003) til ein relativt lang tekst på fem sider (den franske utgåva frå 1988), skriv utgivarane som regel kortfatta om den historiske konteksten, om tilblivinga av verket, og dei åtvarar lesarane om at det finst rasistisk innhald i boka. I det korte forordet til den engelske fargeutgåva, skriv omsetjarane til dømes om paternalistiske stereotypiar:

In his portrayal of the Belgian Congo, the young Hergé reflects the colonial attitudes of the time. He himself admitted that he depicted the African people according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period – an interpretation that some of today’s readers may find offensive. The same could be said of his treatment of big-game hunting. (Hergé 2016)

Felles for desse innleiingane er at dei ordlegg seg relativt forsiktig: Nokre lesarar kan eventuelt bli provoserte, skriv den engelske utgivaren (2016). Den danske utgivaren slår fast at ei etisk lesing ikkje eignar seg her: «At vurdere bogen ud fra en politisk eller moralsk synsvinkel vil være ganske ufrugtbart» (Hergé 1975). Ufrugtbart for kven, kan ein lure på. For forlaget? Innleiingane er òg trykte i ein nokså diskre font, og lesaren finn dei ein stad før sjølve verket byrjar. Spesielt i den norske utgåva frå 2003 er det ved første augekast vanskeleg å sjå skilnaden mellom åtvaringa og kolofonen.

Sjølv om desse innleiingane gir ei naudsynt kontekstualisering og åtvaring, spørst det om dei er effektive nok. Korleis kan vi vere sikre på at barna les dei? Ville det i det heile ha blitt noka rettssak dersom Casterman hadde vore meir prinsipiell og konsekvent i bruken av desse innleiingane, og integrert dei betre i forteljinga, og gjord dei meir synlege?

Dei engelske utgivarane har gått enda lenger enn dei andre i å åtvere lesarane. Dei har nytta parateksten og utstyrt boka med eit påfallande raudt band med påskrifta «COLLECTOR’S EDITION», og ei åtvaring mot rasismen i boka. I tillegg har, som vi har

sett, to av dei største bokhandlarkjedene i Storbritannia fjerna boka frå barneavdelingane etter kontroversen i 2007.

Både ekspurtering og bruk av paratekstar er det eg vil kalle felt-interne løysingar på rasisme-spørsmålet. Det vil seie, dei er mekanismar som utgivarane på eige initiativ kan nytte for å verne det litterære feltet mot spreiring av ideologisk uønskte budskapar. Det spørst likevel om det held med slike felt-interne løysingar i dette tilfellet. Da boka blei stemna i Brussel i 2007, meinte klagaren nettopp at dei resultata som var oppnådde ved hjelp av ekspurtering, *ikkje* var tilstrekkelege. Felt-interne mekanismar hadde ikkje makta å hindre spreiring av rasisme, ifølgje klagaren. Denne påstanden rimar med analysen min. Klagaren etterlyste derfor eit felt-*eksternt* inngrep, sensur pålagd av ein offentleg, statleg instans. Alternativt bad han om eit statleg pålegg om merking, der lesarane skulle bli åtvara mot rasismen i boka, som i Storbritannia.

Domstolen i Brussel gjekk ikkje med på desse krava og frikjende forlaget. Rettsinstansen synest dermed å stadfeste synspunktet at litteraturen skal regulerast felt-internt, ikkje eksternt. Men ettersom denne *interne* tilnæringsmåten ikkje er tilstrekkeleg, og ein *ekstern* tilnæringsmåte ikkje er juridisk rettkommen, held *Tintin au Congo* fram med å vere eit brydsomt verk som det er opp til dei enkelte forlaga, bokhandlane og biblioteka å åtvare lesarane mot. *Tintin au Congo* er ikkje aleine om å vere brydsom: Bokhistoria er full av brydsomme verk, og *Tintin* går inn i ein veletablert kategori av problematiske bøker. Spørsmålet om ytringsfridommens avgrensing er i dette tilfellet ikkje ei juridisk problemstilling, men ei etisk problemstilling, som litteraturfeltet sjølv må prøve å løyse.

Dette kunne kanskje gjerast ved å implementere ein sjølvvald praksis administrert av Forleggjarforeininga, som kunne gjere historiserande innleiingar obligatoriske og meir synlege og integrerte i heilskapen av boka, som kunne komme med retningslinjer for bruken av paratekstar, og i tillegg ta opp plassering og promotering i bokhandlane. Ein slik frivillig praksis ville ikkje ha som formål å sensurere verka, på same måte som presseetikken ikkje er til for å sensurere journalistikken. Ein generell og konsekvent yrkesetikk finst ikkje i litteraturbransjen i dag, men er kan hende noko som bransjen hadde hatt godt av å ha.

Litteratur

Primærlitteratur

- Hergé. 1930/1931. «Tintin au Congo» i *Le Petit Vingtième* 05/06/1930–18/06/1931 [tilgang: < <http://www.bellier.org/tintin%20au%20congo%20petit%20vingtieme/vue1.htm>>, besøkt 15/05/2018]
- 1946. *Tintin au Congo*. Tournai: Casterman.
- 1975. *Tintin i Congo* [omsett av Jørgen Sonnergaard]. København: Carlsen.
- 1984. «Tintin au Congo» i *L'œuvre intégrale de Hergé*. Tournai: Rombaldi Editeur.
- 1990. *Tintin i Kongo* [omsett av Øystein Marmøy]. Oslo: SEMIC/Nordisk forlag.
- 1991. *The Adventures of Tintin, reporter for «Le Petit Vingtième», in the Congo* [omsett av Leslie Lonsdale-Cooper og Michael Turner]. London: Egmont.
- 2003. «Tintin i Kongo» i *Tintin opplevelser 1* [omsetjar ukjend]. Oslo: Egmont Serieforlaget.
- 2012. «Tintin i Kongo» i *På eventy med Tintin* [omsetjar ukjend]. Oslo: Egmont Serieforlaget.
- 2016. *Tintin in the Congo* [omsett av Leslie Lonsdale-Cooper og Michael Turner]. Tournai: Casterman.

Sekundærlitteratur

- Andersen, Frits. 2016. «The Congo in Popular Literature: Bizarre Truths in Bizarre Stories» i *The Dark Continent? Images of Africa in European Narratives about the Congo*. Aarhus University Press, s. 553–87.
- Assouline, Pierre. 2009. *Hergé. The man who created Tintin* [fransk orig. 1996, omsett av Charles Ruas]. Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1991. «Bichon hos negrene» [fransk orig. 1957, omsett av Einar Eggen] i *Mytologier*. Oslo: Gyldendal, s. 56–58.
- Bertens, Hans. 2014. *Literary Theory. The Basics*. London: Routledge.
- Boisacq, Marie-Jeanne. 1995. «Le Congo de Tintin» i *Literator. Tydskrif vir Besondere en Vergelykende Taal- en Literatuurstudie* 16(1), s. 151–61.
- Booth, Wayne C. 1988. «Ethical Criticism, a Banned Discipline?» i *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press, s. 3–22.

- Bryant, John. 2002. «Readers and Revision» i *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. University of Michigan Press, s. 88–111.
- Couvreur, Daniel; De Kuysseche, Alain. *Tintin au Congo de Papa*. Bruxelles: Éditions Moulinsart.
- Delisle, Philippe. 2009. «Le reporter, le missionnaire et l'«homme-léopard». Réflexions sur les stéréotypes coloniaux dans l'œuvre d'Hergé» i *Outre-mers* 93(362–63), s. 267–81.
- Dunnett, Oliver. 2009. «Identity and geopolitics in Hergé's *Adventures of Tintin*» i *Social and Cultural Geography* 10(5), s. 583–98.
- Farr, Michael. 2001. *Tintin. The Complete Companion*. London: John Murray Publishers.
- Girard, Eudes. 2012. «Une relecture de *Tintin au Congo*» i *Études* 2012(7), s. 75–85.
- Goddin, Philippe. 2007. *Hergés liv og værk. 1907–1937* [omsett av Søren Vinterberg]. København: Carlsen.
- Keane, David. 2015. «Cartoons, Comics and Human Rights after the *Charlie-Hebdo* Massacre» i *Religion and Human Rights* 10, s. 229–43.
- Kondrup, Johnny. 2011. «Kommentering» i *Editionsfilologi*. København: Museum Tusulanums Forlag, s. 369–420.
- Langford, Rachael. 2008. «Photography, Belgian Colonialism and Hergé's *Tintin au Congo*» i *Journal of Romance Studies* 8(1), s. 77–89.
- Lominé, Loïc Loykie. 2003. «The Adventures of a Cartoon Strip Character with a Quiff and a Dog: Tintin's Journeys as an Original Form of Travel Writing» i *Journeys* 4(2), s. 58–73.
- McCarthy, Tom. 2007. *Tintin and the Secret of Literature*. London: Granta Books.
- McGann, Jerome J. 1991 «The Socialization of Texts» i *The Textual Condition*. Princeton University Press, s. 69–87.
- Met, Philippe. 1996. «Of men and animals. Hergé's *Tintin au Congo*, a study of primitivism» i *The Romantic Review* 87(1), s. 131–44.
- Peeters, Benoît. 1983. *Hergé. Bogen om Tintin og hans skaber* [fransk orig. 1983, omsett av Ole Steen Hansen]. København: Carlsen.
- Ravitch, Diane. 2003. «Literature: Forgetting the Tradition» i *The Language Police. How Pressure Groups Restrict what Students Learn*. New York: Alfred A. Knopf, s. 112–32.
- Sadoul, Numa. 1975. *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*. Tournai: Casterman.
- Strömberg, Fredrik. 2010. *Comic Art Propaganda. A Graphic History*. Lewes: Ilex Press.
- Vaclavik, Kiera. 2009. «Damaging Goods? Francophone Children's Books in a Postcolonial World» i *International Research in Children's Literature* 2(2), s. 228–42.

- Van Reybrouck, David. 2010. *Congo. Een geschiedenis*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Vespa, Vincent. 2013. «*Tintin au Congo* devant les prétoires: Que peut signifier l'interdiction d'un héros de bande-dessinée belge?» i *Cahiers Mémoire et Politique* 20/12/2013, s. 64–72.
- Vrieling, Jogchum. 2012. «Judging the past: Discrimination law, hate speech legislation and the colonial imagination» i *International Journal of Discrimination and Law* 12(2), s. 99–108.

Avisartiklar o.l.

- Durkin, Erin; Weichselbaum, Simone. 2009. «*Tintin au Congo* book banned from Brooklyn libraries for depicting Africans as monkeys» i *Daily News* 21/08/2009 [tilgang: <<http://beta.nydailynews.com/new-york/brooklyn/tintin-au-congo-book-banned-brooklyn-libraries-depicting-africans-monkeys-article-1.398017>>, besøkt 15/05/2018]
- Eriksen, Daniel. 2012. «Svenskene fjerner Tintin» på *NRK* 25/09/2012 [tilgang: <<https://www.nrk.no/kultur/tintin-fjernes-fra-bokhyllene-1.8334723>>, besøkt 15/05/2018]
- Malkin, Bonnie. 2007. «Race row Tintin is best-seller» i *The Telegraph* 14/07/2007 [tilgang: <<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1557419/Race-row-Tintin-is-best-seller.html>>, besøkt 15/05/2018]
- Rafaelsen, Lise; Skjetne, Oda Leraan. 2014. «Nei, Afrika er ikke et land...» i *Dagbladet* 07/11/2014 [tilgang: <<https://www.dagbladet.no/nyheter/nei-afrika-er-ikke-et-land/60862956>>, besøkt 15/05/2018]
- Stakston, Britt. 2012. «Tintin-gate var en välregisserad DN-kupp» på *SVT Nyheter* 28/09/2012 [tilgang: <<https://www.svt.se/opinion/tintin-gate-var-en-valregisserad-dn-kupp>>, besøkt 15/05/2018]