

Hvit barnemakt

Safaribøker for barn i lys av de gamle oppdagelsesreisendes beretninger

Kristin Ørjasæter

Sammendrag

Denne artikkelen undersøker fire fotografiske safaribøker for barn i lys av den koloniale reiselitteraturen fra Afrika – den som skapte "Afrika", det mørke kontinent, et litterært sted hvor den hvite kunne utforske sine egne grenser og utvikle sin selvbeherskelse ved å takle vill og farlig natur. Artikkelen diskuterer hvorvidt "Afrika" fremdeles fungerer som litterært stoff i dokumentariske reisebeskrivelser, men nå for barn, og hvordan barnelitteratur arbeider med å unndra seg den vestlige maktdiskursen.

Afrika – et sted for selvrealisering, en metafor for opplevelse

Det er ikke spesielt originalt å starte en artikkel med å konstatere at Afrika fungerer som en metafor i vestlig litteratur. Den polske journalist og reisebokforfatter Ryszard Kapúscinski er kjent for å ha sagt det. Men det er postkolonial teori som har beredt grunnen for de mange retorisk orienterte analysene av kolonitidens reisebeskrivelser og påpekningen av likheten mellom autentiske og fiktive Afrikabeskrivelser. Likevel vil også jeg ofre dette fenomenet oppmerksomhet idet jeg setter fokus på noen postkoloniale dokumentariske safaribøker for barn. Selv om de er opptatt av å vise respekt overfor den afrikanske villmarken, nærmer de seg både *adventure story*-genren og pastoralen. En kan spørre seg om Afrika er så belastet som

litterært stoff at det nærmest er umulig å unngå å videreføre det vestlig-hegemoniske perspektivet?

Helt siden eventyrlystne oppdagelsesreisende kjempet seg gjennom den afrikanske jungelen med døden i halsen og kartografiske oppmålings-redskaper for hånden er Afrika blitt omtalt som ugjennomtrengelig, barbarisk og vilt. Det mørke kontinent ble beskrevet omstrent på samme måte av oppdagelsesreisende som for eksempel Mungo Park (1771–1805), kaptein Tuckey (1776–1816) og professor Christen Smith (1785–1816), David Livingstone (1813–1873), og Henry Morton Stanley (1841–1904). Alle skrev de dagbok, reisebrev og reiseberetninger som ble gitt ut med støtte fra vitenskapelige selskaper og lest av et bredt sammensatt publikum på 1800-tallet. I og med at reisen er beretningens strukturerende prinsipp, situerer fortelleren seg som en fremmed som kartlegger og beskriver det han ser. *Mapping* kalles dette fenomenet i postkolonial reiselitteraturteori.¹ *Hjemliggjøring* kalles det fenomenet som består i at det fremmede beskrives gjennom å sammenligne det med det hjemlige. Derved vil leseren lettere kunne forstå, men fenomenet medfører at det fremmede blir sett som en negasjon av det kjente. Denne dikotomiske innstillingen hindret de reisende i å bli oppmerksomme på begrensningen i sine egne observasjoner og styrte lesernes oppfatning. Mens ”Afrika” ble konstruert som en fortelling om sanne opplevelser av det fremmede, fortalte fortelleren samtidig frem seg selv og sin egen kultur. Riktignok ble den fremmede kulturen gjenstand for vitenskapelige observasjoner, men troen på at de egne verdiene var de beste var sterkt fremtredende. Selv om de reisende opplevde mange kulturelle møter underveis, og ofte var ledsaget av lokale guider og bærere, beskrives dette ikke som reelle utvekslingsprosesser. Reisebeskrivelsene fremhever heller den hvite mannens overlegenhet.

Ifølge Edward Said er *Hvit Mann* et litterært fenomen som har fungert performativt. Begrepet rommer en vestlig, kulturell arroganse og en overbevisning om at den hvite selvfølgelig er best i kraft av sin kulturelle bakgrunn, og vet best, av samme grunn. Denne holdningen preger den vestlige verdens forhold til andre kulturer, og er nedfelt i alle de kulturelle uttrykk som handler om vestens møte med resten av verden, skriver Said i *Orientalism* (1976). Hvit Mann er den kulturelle selvforståelsens litterære stil. Said antyder sågar at litteraturen kom først, virkeligheten fulgte, dvs. at europeiske reisende leste seg til en holdning som de deretter realiserte. Når

¹ Se for eksempel Pratt 1992, Spurr 1993 og Phillips 1997. Melberg (2005) gjør oppmerksom på at i kognitiv psykologi benyttes *Mapping* som en term som forklarer det fenomen at forståelsesprosessen har et element av metaforisering (Melberg 2005:27).

de skrev sine egne reisebeskrivelser, videreførte de den litterære stilen: Reisebeskrivelsene demonstrerer hvordan den reisende realiserer seg selv etter litterær modell. Inspirert av Said kan man derfor konstatere at kartleggingen av Afrika ikke bare medførte nye bidrag til den vestlige kunnskapsutviklingen med hensyn til geografi og antropologi, men også gav grobunn for realiseringen av Hvit Mann som er en maktposisjon som inngår i befestningen av vestlig kulturell hegemoni.

Reiseberetningene fra Afrika kan betraktes som dramatiske selvrealiseringsprosjekter der hvite menn fikk anledning til å teste ut sine grenser og overlevelsessevner og bli Hvit Mann. Mungo Park dokumenterte at han hadde realisert seg som en eventyrlig kartlegger, han hadde egentlig ikke noen reell maktposisjon underveis for han reiste helt alene. David Livingstone fremstilte seg som den gode hvite mann, han hadde stor makt pga "sine" menns lojalitet. Henry Morton Stanley fremstilte seg som den dynamiske hvite mann. Hans makt skyldes i stor grad hans militære fremferd overfor "sine" menn. Disse er bare noen av mange oppdagelsesreisende som skrev dagbok, brev og reiseberetninger, og nådde store lezerskarer. De ble alle etterfulgt av en lang rekke fiktive helter, blant annet Joseph Conrad's Marlowe (i *Heart of Darkness* fra 1899), som har fått ry som en sjokkert hvit mann (sjokkert over kolonialismens brutalitet), og Edgar Rice Burroughs Tarzan-figur. I *Tarzan of the Apes* (1912) får den engelske lordens oppvekst blant apene ham til å bli en sterkt sivilisasjonskritisk hvit supermann.

Til tross for den vitenskapelige og i noen tilfeller også humanistiske legitimeringen av de autentiske reisene, understreker reisebeskrivelsene det eventyrlige preget ved ekspedisjonen. De har gitt stoff til en stor mengde fiktive *adventure stories* foruten Tarzan-serien. Det finnes ikke et godt norsk ord for *adventure story*. Eventyrlige fortellinger sier for lite, verken triviallitteratur eller populærlitteratur dekker helt, for *adventure* involverer uventet fare, stor risikovilje og overlevelse, ifølge Mawuena Kossi Logan i *Narrating Africa* (1999). I *adventure story*-genren er helten kjennetegnet ved at han har usedvanlige overlevelses- og lederegenskaper, så som utholdenhet, snarrådighet, styrke, og vidd, ikke ulikt reiseberettere som Park, Livingstone og Stanley, ifølge dem selv. Dessuten er *adventure story*-helten plassert i en uvanlig setting, akkurat som de autentiske reiseberetterne.

Reisen viser seg å være *adventure storyens* dominerende komposisjonsprinsipp. Skattejakt, som også er et velbrukt motiv, er enten motivert av kolonial handel med elfenben og mineraler, eller av gamle myter om

hemmelige skatter. Og ikke sjelden handler det også om å gjenfinne en forsvunnet hvit mann, inspirert av Stanleys beretninger om hvordan han fant Livingstone og Emin Pasja. I tillegg til de mer dokumentariske beretningene skrev Stanley også fiktive fortellinger fra Afrika, for eksempel *My Kalulu, Prince, King and Slave* (1874). Et par år senere fulgte Henry Rider Haggard opp med den populære *King Solomon's Mines* (1874). Og en rekke ex-soldater fra kong Leopold IIs hær i Kongo skrev halv-fiktive helteberetninger etter hjemkomsten. Andre forfattere benyttet soldatenes erfaringer, eller leste seg opp på Livingstone og Stanley. Edgar Rice Burroughs hørte til de sistnevnte.

Afrika er altså ikke bare en litterær metafor. Selv om vitenskapelige selskaper finansierte oppdagelsesreiser og publiserte resultatene førte de vitenskapelige ambisjonene i like høy grad til spredningen av en kollektiv forestilling om et kontinent der europeere hadde en rekke eventyrlige opplevelser og ble Hvit Mann. Selv om Said nok har rett i at Hvit Mann er en litterær stil som er blitt forvandlet til virkelig liv, så har det nære slektskapet mellom autentiske reiseberetninger og *adventure stories* gjort det mulig å videreutvikle denne maktposisjonen til å bli en litterær karakter med superhelte kvaliteter.

For å oppsummere så langt: I spennet mellom dokumentarisme og fiksjon har det under kolonialismen åpnet seg et imaginært rom der Afrika fungerer som et litterært sted for opplevelse og selvrealisering, også av kulturell overlegenhet. Dette gjelder uansett om det er snakk om fiktive eller dokumentariske fremstillinger. Spørsmålet er så om dette fenomenet hører kolonialismen til, eller om den litterære maktposisjonen Hvit Mann forsvinner med postkolonialismen?

På 1800-tallet var de autentiske heltene voksne, barn opptrådte utelukkende i fiktive fortellinger. Samtidig med overgangen til postkolonialismen oppstod barnelitterære autentiske reiseberetninger. Barn har ikke makt på samme måte som voksne menn. Spørsmålet er derfor også om alt som skal til for å unnsnippe den koloniale fremstillingen av Afrika er at Hvit Mann byttes ut med et hvitt barn, eller blir det hvite barnet likevel fremstilt som Hvitt Barn, dvs. blir barnet tillagt en tilsvarende suveren maktposisjon? Situeres hvite barn i dokumentariske reiseberetninger innenfor den litterære Afrika-forestillingen, der hvite har makt i kraft av sin kulturelle bakgrunn, eller er barnets maktesløshet tilstrekkelig til at reisebeskrivelsene med barn i sentrum unnslipper de kulturelle stereotypene?

Barnelitterær makt

Barn har ikke makt i seg selv, men i barnelitteraturen *kan* de ha utstrakt makt til å bestemme. Professor i barnelitteratur Maria Nikolajeva omtaler litterær barnemakt som karnevaleske øyeblikk. Med det mener hun at boka setter opp noen rammer som fungerer på samme måte som middelalderens karneval. Innenfor en avgrenset periode er alle maktstrukturer snudd på hodet, den lave får makt, den høyes makt gjelder ikke. Men karnevalet er begrenset i tid. Når det er over, er alt igjen ved det gamle. Det er den russiske litteraturforskeren Bakhtins (1965) arbeider om den franske middelalderforfatteren Rabelais, som har brakt bevisstheten om litterær karnevalisme inn i litteraturforskningen. Nikolajeva overfører Bakhtins analyse til barnelitteraturen. I et litterært univers kan normale maktstrukturer inverteres. Men litterær barnemakt gjelder nesten alltid bare for en avgrenset periode, voksenmakten gjenopprettes vanligvis før boka er slutt (Nikolajeva 2006:33).

I Bakhtins analyse av karnevalet fungerer det ikke subversivt fordi maktbyttet kun er temporært. Det er heller snakk om at de undertrykte massene får anledning til å slippe ut oppmagasinert frustrasjon, lik en ventil som blir luftet for oppsamlet høytrykk innenfor regulære former, slik at den tradisjonelle maktbalansen kan gjenopprettes etterpå. Ifølge Bakhtin fungerer karnevalet ikke bare konserverende, men som en nødvendig bestanddel i maktutøvelsen. På grunn av karnevalet kan status quo fortsette i det uendelige. Nikolajeva derimot, trekker en annen konklusjon. Hun hevder at inverteringen av makten i barnelitteraturen lærer leserne "at de voksnes normer og regler ikke er absolutte" (Nikolajeva 2006:43). Derfor fungerer den litterære barnemakten subversivt, selv om voksenmakten gjenopprettes.

Ett av de miljøer som Nikolajeva peker på som en betingelse for at barn skal kunne plasseres i en maktsituasjon er det fjerne og eksotiske. Afrika er, som jeg allerede har understreket, ikke bare et reelt kontinent, men fungerer i vestlige kulturer som en litterær forestilling underlagt maktfaktoren Hvit Mann. Har en eventuell hvit barnemakt mulighet til å fungere subversivt i forhold til dette fenomenet? Og hvis den har, vil maktinverteringen bryte med de kulturelle stereotypiene slik at det hvite barnets møte med lokalbefolkningen ikke fremstilles som vestlig definisjonsmakt?

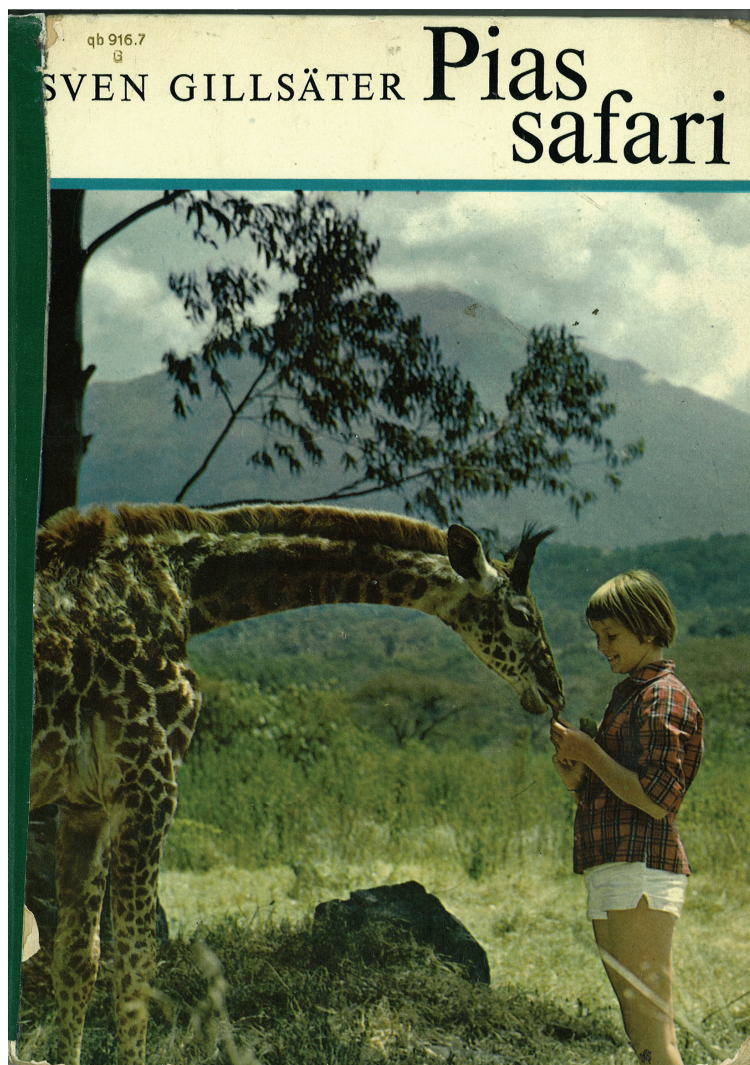
For å studere dette vil jeg se nærmere på fire safaribøker for barn. Én fra overgangen mellom kolonialisme og postkolonialisme, Sven Gillsäters *Pias safari* (1964). Og tre ganske ferske eksempler, dvs. fra en periode da

postkolonialismen er trygt befestet: I Valérie Péronnet, Sylvie Robert og Alain Degrés *Tippi. Mon livre d'Afrique* (2000), som kom på norsk i 2003, etterfulgt av *Tippi og de ville dyrene* (2004), og Bjørn P. Kaltenborns *Eivind i Afrika. Møte med Serengeti* (2005). I alle tilfellene er det foreldrene som har fotografert sine barns møte med ville dyr i afrikanske nasjonalparker, Pia og Eivind hovedsakelig i Serengeti, som ligger i Tanzania i Øst-Afrika, i nærheten av Victoriasjøen, ikke langt fra grensen til Kenya. Tippi er fotografert i Namibia i det sørvestlige Afrika. Det disse bøkene har felles er at de dokumenterer at Pia, Tippi og Eivind har vært på safari. Spørsmålet er hvorvidt disse tre hovedfigurene har makt og på hvilken måte en eventuell dokumentarisk barnemakt fungerer. Angår den kun forholdet mellom barn og foreldre, eller kan den også handle om en bredere form for makt, som nærmest kan kalles kulturell?

Ambivalent videreføring av en forestilling

Sven Gillsäters dokumentariske reiseberetning for barn, *Pias safari*, er utgitt i 1964 – akkurat i overgangen mellom kolonialisme og postkolonialisme. Og det er nettopp den politiske situasjonen som er drivkraften for den reisen som dokumenteres. Dvs. det er tilsynelatende ikke Pia, men hennes far, forfatter og fotograf Gillsäter, som har et ærend i Serengeti og i andre dyrerike områder i Øst-Afrika. Han vil studere ”de farene som truet det afrikanske dyrelivet og hvordan de nye statene i landet der nede så på problemet” (fra parateksten). Pia er bare med. Men hun situeres likevel ikke som et maktesløst barn. I parateksten heter det at grunnen til at hun er med på ekspedisjonen, er at faren trenger en sjåfør. Selv om det ikke er en likestilt posisjon, så er det like fullt i en voksen rolle, ikke helt ulik *adventure*-heltene fra barnelitteraturen. Og, kan man legge til, i lys av bokas utgivelsesår: en mannsrolle. Derved er Pia tillagt en annen posisjon enn et vanlig skolebarn. Dessuten markeres det at far har snakket henne fri fra skolen, hvis hun bare ”lovte å sitte med skoleboka i hånden mens hun holdt øye med løver og elefanter, neshorn og krokodiller” (samme sted). Her er det fars stemme som har all makt over fremstillingen, og dessuten litt makt over skolevesenet også. Det er ingen grunn til å tro at han ikke har ordinær foreldremakt over Pia. Men det er hun som har gitt navn til ekspedisjonen. *Pias safari* dokumenterer Pias safari, en ekspedisjon hvis formål det er å studere det faren interesserer seg for. I tekstens nest siste avsnitt oppsummeres ekspedisjonens resultater: ”[É]n ting er sikker: De

svarte kommer ikke til å utrydde de ville dyrene i samme hensynsløse tempo som de hvite har gjort i de nærmere hundre år de har sittet som herrer over det afrikanske kontinentet, og det er alltid en trøst.” Boka er velvillig innstilt til koloniens frigjøring og ønsker å fremstå som en dokumentarisk beretning fra afrikanske steder, ikke som en innskriving i en kolonial litterær myte.



Sven Gillsäter: *Pias safari* – omslagets forside

Forsatsen viser et kart over Øst-Afrika, med reisen tegnet inn, i tillegg til alle de vannene som tidligere reisende undersøkte: Lake Nyasa, Lake Tanganyika, Lake Albert, Lake Victoria, og en rekke mindre innsjøer som ikke er navngitt. Alle spilte en rolle i utforskningen av Nilens kilde, som samtidig førte til at Kongoflodens østlige avleggere ble avklart og vannveiene fra vest til øst tilgjengelige for europeisk handel. *Pias safari* gjør

med denne henvisningen en tributt til de første oppdagelsesreisene, men vel og merke via kart, som betraktes som den objektive kunnskap som ble utviklet. *Mapping* foregår her først og fremst ved en rekke leksikalske opplysninger i tilknytning til bildene, og avslører ambisjonen om å formidle ”ren” kunnskap. *Hjemliggjøring* er egentlig ikke et spesielt fremtredende element i boka. I stedet utvises en stor vilje til å se det fremmede som det er og beskrive det på en objektiv måte.

I *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* (2005) innfører Arne Melberg termen *interaksjon* for å beskrive den moderne reiselitterære strategi som har en ikke-imperialistisk ambisjon, uansett om den likevel eventuelt skulle fungere imperialt (se Melberg 2005:29). Far og Pia har en ambisjon om å agere som observatører, men interagerer med ville dyr og lokale kulturer på en måte som fremstiller begge deler som like eksotiske fordi det for dem er nye opplevelser.

Forsiden viser Pia som mater en giraff på savannen. En ekstra forsats viser en staselig hannløve ved flodbredden. Tittelbladet gjengir en solnedgang over savannen med konturene av akasietrær både i forgrunnen og i horisonten. Deretter begynner dokumentasjonen i en passe kombinasjon av tekst og fotografier. Begge medier forteller det samme – at Pia står tidlig opp og vasker seg, at det ligger et par neshorn i sanden, at far og datter kjører Land Rover og hvilke dyr og folk de får se: En leopard som sover i trærne, en sebraflokk, impalaantiloper og elefanter, masaier og deres kveg. Gaseller, gnuer og bøfler. Struts, hyener, og løver. Massevis av fugler, karamajonger pyntet med glassperler, flodhest, hegre og krokodiller. Stork og flamingo, ender og giraffer, flere elefanter og neshorn, og en marekatt. Enda flere bøfler og en flokk oryxantiloper. Derved har ekspedisjonen forflyttet seg fra flyplassen i Nairobi i Kenya, gjennom Tanzania og Uganda. Pia har møtt to folkegrupper, masaier og karamajonger, og en rekke ville dyr. Hun har kjørt Land-Rover og sovet i telt. Pia har vært på eventyr i Afrika – akkurat som en rekke andre europeiske reisende før henne. Forskjellen er at hun er et barn (og ikke et fiktivt barn), og av hunkjønn. Men hun blir ikke Hvitt Barn, for hun situeres ikke som bærer av en hvit makt i møte med andre kulturer.

De første europeerne i Afrika hadde for vane å skrive dagbok underveis, og utgi dem etterpå som dokumentariske reiseskildringer. Pia skriver også dagbok, og fortelleren hevder at den utgjør noe av grunnlaget for teksten. Men mer enn hennes stemme er det farens som preger skildringen. Pia har bare den makt som hennes far gir henne til å kjøre bil og få fri fra skolen. Men hun opptrer ikke alene, ifølge teksten. Selv om fotografiene

fokuserer på henne og dyrene, eller bare på dyrene som hun ser, og dermed dokumenterer at dette er Pias erfaringer, så blir hun ikke tillagt muligheten til å handle på egen hånd. Litterært sett er Pia resultat av farens fremstilling, selv om hun har skrevet dagbok underveis.

Ekspedisjonen studerte forvaltningen av dyrelivet, boka handler både om dyrene i Afrika, menneskene der (masaiene og karamanjongene, som blir omtalt i samme hånd vending som dyrene), Pia selv, faren, og safarien. En slik mangfoldig handlingstråd er egentlig ganske vanlig i reiseberetningene fra Afrika. Selve reisen er legitimert i et mer eller mindre betydningsfullt oppdrag, men det er opplevelsene underveis som dokumenteres i den etterfølgende beretningen: "[V]i befant oss i et hjørne av Edens hage" (side 4, upaginert) forteller far. Metaforen fjerner savannen og dyrelivet fra virkeligheten og plasserer det som dokumenteres i en forgangen, bibelsk tid, som en litterær utopi.

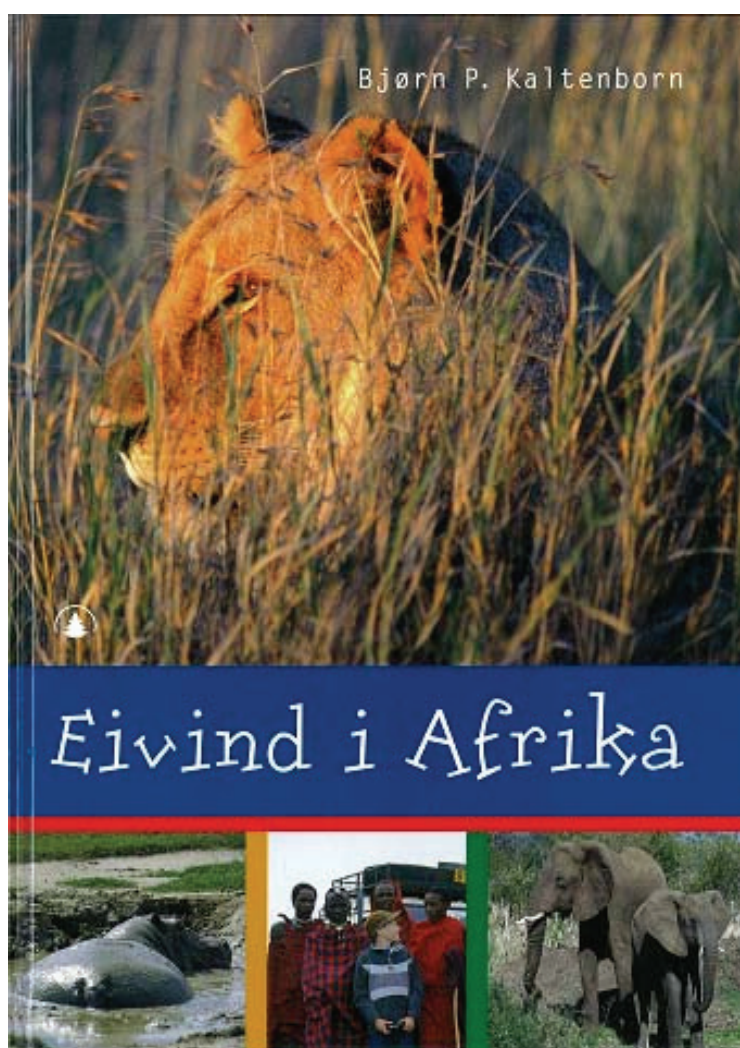
Som i det meste av den sakprosa som utgis for barn er flere fremstillingsmåter aktivert i *Pias safari*: 1) Hovedteksten gjengir en voksen stemme som med litterære virkemidler fremstiller barnets erfaring. 2) Faktatekstblokker gir leksikalske opplysninger. 3) Fotografier dokumenterer erfaringen så vel som opplysningene. Men det er fotografiene som dominerer, fargesterke fotografier av ville dyr – farlige og ufarlige om hverandre. I tillegg til den metaforiserende teksten, bidrar paradoksalt nok også fotografiene, som vanligvis er et tydelig dokumentarisme-element, til å fremheve det litterære pastorale-motivet.

Pias safari har en ambivalent relasjon til den litterære Afrikaforestillingen. Fremstillingen benytter myten, i og med at Afrika fremstilles som et litterært sted for opplevelse. Men det hvite barnet skrives ikke inn i en kulturell maktstruktur overfor lokalbefolkningen. Pias makt er begrenset. Hun har muligens en subversiv kraft overfor maktstrukturene i sin egen kultur. Kan hun kjøre bil i Afrika, bør hun kunne kjøre bil hjemme også. Men det har liten betydning for hennes posisjon i det kulturelle møtet med afrikanere. Pia blir ikke situert som Hvitt Barn.

Det mest bemerkelsesverdige med *Eivind i Afrika* er at boka er så lik *Pias safari*, selv om den er gitt ut nesten 40 år senere. Den samme omsorgen for den postkoloniale forvaltningen av de ville dyrene gjør seg gjeldende i begge. Også i *Eivind i Afrika* er det faren som har et prosjekt: "Far er forsker og jobben hans er å studere menneskene og dyrene som bor ute på den store savannen." (side 2, upaginert). Far og Eivind er stasjonert på en forskningsstasjon, derfor opplever Eivind både å se villdyrene og bivåne at de blir reddet fra forskjellige farer. Elefanten som er blitt skadet av

en stålwire, løven som skal radiomerkes for å bli forsket på og masaiene som lærer ham hoppedansen utgjør alle episoder i Eivinds Afrika-opphold. Eivind fremstilles i ærbødig avstand til dyrene, men i entusiastisk nærhet til den lokalbefolkningen som far forsker på. Han er yngre enn Pia, og han opptrer ikke alene, derfor blir han ikke tillagt makt på noe felt.

Eivind i Afrika er skildret gjennom tre stemmer: en fortellende hovedtekst, der far ved hjelp av litterære virkemidler gjengir Eivinds erfaringer, faktatekstbolker om dyrene, og fotografier som dokumenterer hva far og Eivind har vært med på og hvilke dyr de har sett. Som i *Pias safari* er det fotografiene av afrikanske dyr som ”bærer” boka, den er et spin-off-produkt av fars forskning. Som reiseberetninger er de to bøkene så like som reiseberetninger fra Afrika pleier å være. Eivind treffer flere apekatter enn Pia, og flere slanger, men han ser de samme akasietrærne, giraffene, bøflene, løvene, sebraene og masaiene.



Bjørn P. Kaltenborn: *Eivind i Afrika* – forsiden

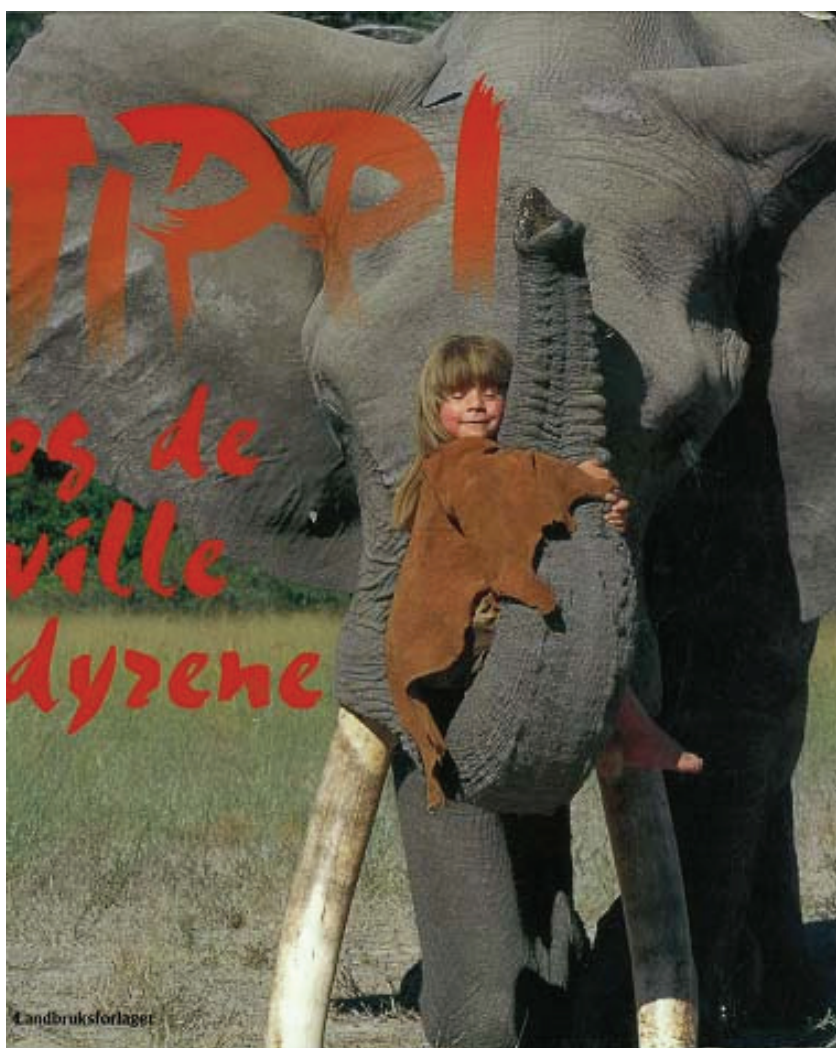
Bokutgivelsen er drevet frem av en fascinasjon over den afrikanske naturen og de ville dyrene der. I *Det lyse kammer* (1980, norsk utg. 2001) skriver Roland Barthes at fotografiet er en dokumentarisk genre (Barthes 2001:105). Et fotografi forteller at det som er avbildet en gang må ha vært til stede på det avbildede sted for at fotografiet skulle bli tatt (ibid.). Fotografiet er et spor etter en situasjon og etter de menneskene som er på bildet. ”Det er som om fotografiet bærer sin egen referent med seg.” (side 14). Poenget er at fotografiet produserer troverdighet fordi det har en pålitelig referanse. Pia og Eivind har vært sammen med de ville dyrene i Afrika. Et øyeblikk av kontakt mellom barn og dyr er blitt fanget inn og frosset fast av en fotograf som har betraktet øyeblikket som en spektakulær hendelse. Det er derfor det er blitt en bok. Hendelsen fortjener ikke bare å bli foreviget, men repetert. Fotografiet inviterer betrakteren til å innta fotografens posisjon som den som betrakter og reproducerer øyeblikket. Begge bøkene skriver seg dermed inn i den litterære forestillingen om Afrika som et sted for opplevelse. De unnslipper ikke den litterære Afrikaforestillingen, men opplevelsen fører ikke til selvrealisering av en litterær figur. En kan derfor konkludere at det her verken er snakk om karnevalistisk eller imperialistisk barnemakt, bare ”vanlig” hvit og voksen definisjonsmakt.

Realiseringen av Hvitt Barn

Annerledes er det med Tippi, som inverterer maktstrukturen barn-voksen og inngår i reelle møter med afrikanske dyr og folk. *Tippi. Mon livre d’Afrique* heter *Tippi fra Afrika* på norsk. Fotografiene er tatt av hennes foreldre, Sylvie Robert og Alain Degré, som presenteres som naturfotografer. Teksten er skrevet Valérie Péronnet, som ifølge parateksten har motatt Tippis betroelser og historier. Originalen ble utgitt i 2000, den norske oversettelsen i 2003. Året etter utkom en separat norsk utgave, basert på noen av fotografiene, tilført en nyskrevet norsk tekst. I denne versjonen er verken tekstforfatteren eller fotografene kreditert. Barnet selv, Tippi Degré, står oppført som bokas opphavskvinne.

Der Pias makt er begrenset, er Tippis makt total i *Tippi og de ville dyrene*, som i formen ser ut som en bok for små barn. Materialet er kartong. Omslagets forside, som viser Tippi i elefantsnabelens trygge havn, gir assosiasjoner til Kiplings *Jungle Book* (1894). Mowgli vokste opp i en ulveflokk. Da han fant tilbake til menneskene kjente han seg ikke hjemme hos

dem, resten av livet ble han rastløst dratt mellom dyrenes og menneskenes verden. Men Tippi ser ut til å trives. Kontrasten mellom den store, sterke elefanten og den lille, svake jenta er bemerkelsesverdig. Der Hvit Mann måtte benytte all sin list, styrke og makt for å overleve i møte med de ville dyrene, viser Tippi kjærlighet.



Tippi Degré: *Tippi og de ville dyrene* – forsiden

Boka består av 15 oppslag. Hvert oppslag består av et fotografi på venstresiden og en tekst på en tegning av det samme dyret på høyresiden. På hvert fotografi ses Tippi sammen med et vilt dyr (bortsett fra i ett tilfelle hvor illustrasjonen er en liten svart gutt). Hver tekstsider gjengir hennes tanker om dyret. ”Denne gutten er det morsomt å leke med. Jeg skjønner ikke hva han sier, men vi har det fint likevel” (side 3). Homi Bhabhas (1994) begrep *Mimicry* står for Nesten likt. Poenget er at nesten likt betyr ikke helt likt, altså forskjellig. Bhabha forklarer at kulturelle møter fører til en dynamisk

interaksjon der begge parter tilpasser seg hverandre, men opprettholder og skaper forskjell. Tippi har her med stor glede tilpasset seg gutten, men oppslaget fremstiller situasjonen fra hennes perspektiv. Han blir ikke gitt sin egen stemme. På fotografiet fremstår Tippi som handlekraftig og beskyttende i forhold til den lille gutten.



Tippi Degré: *Tippi og de ville dyrene* – Tippi og strutsen

På neste oppslag er hun sammen med en struts: ”Dette er strutsen Linda, og det er kjempemorsomt å ri på henne! Jeg vil at hun skal løpe i full fart, men det gjør hun aldri. Kanskje hun er redd for at jeg skal falle av?” (side 5) Tippis tiltro til dyrets omsorg for henne er gjennomgående i hele boka. Det en god ting å respektere dyret, men ved å fremstille det som menneskelig, indikeres det også at gutten på forrige bilde er litt som et dyr. Like

slående som Tippis suverene beherskelse av kulturmøtet er hennes glede over å være nesten lik strutsen. Det er ikke bare teksten, men også fotografiets komposisjon som signaliserer Mimicry. 1800-tallets oppdagelsesreiser ble beskrevet som erobring av vill natur. Tippi behøver ikke å kjempe, hennes overlegenhet er basert på at hun kommuniserer med dyrene, ikke så ulikt Mowgli og Tarzan.

På neste oppslag vises hun sammen med en leopard, hun klapper den på hodet. Den ledsagende teksten understreker hennes sindige omgang med dyr: ”Leoparder er veldig farlige dyr. Jeg leker mye med leoparden på bildet. Den lukter at jeg ikke er redd, så den gjør meg ikke noe vondt” (side 7). På fotografiet er Tippi tilsynelatende både maktesløs og sterk. Hun er nesten naken, har bare på seg en liten shorts. Halve shortsene er i leopardskinn, den andre halvdelen i noe brunt jersey- eller cordfløyel- eller bomullstøy. Leoparden har strukket frem den ene poten og holder Tippi rundt det ene, bare kneet, mens hun holder armen bydende frem med hånden på leopardens hode. Lik Tarzan er Tippi stand til å kommunisere med dyrene på deres nivå. Hun er nesten en leopard selv, men det er hun som er situasjonens sjef.

Der Pia hadde begrenset makt, er Tippis makt total. Hun opptrer på egen hånd. Ordene fremstår som hennes egne, ingen voksne er i bildene. Hun har totalkontroll, og er den som vet best i enhver sammenheng. De gamle oppdagelsesreisende fremstod som helter gjennom sin styrke, snarrådighet og våpen. De risikerte sine liv og overvant farene. Tippi er dem langt overlegen. Med en omskriving av Instamatic-kameraenes slagord er det fristende å si: ”Så enkelt at selv et barn kan gjøre det”, barbert og på egen hånd. Gjennom interaksjon og mimicry blir Tippi fremstilt som Hvitt Barn, men den kultur hun representerer er ikke europeisk sivilisasjon og kultur, men respekt for det fremmede, og dyrenes likhet med mennesker. Tippis makt er altså ikke nødvendigvis makten til å bestemme over seg selv eller de voksne, men makten til å føre en dialog med dyr. Tippi blir fremstilt som en ”animal charmer”, dvs at hun har evnen til å roe ned dyr og gi dem tillit til henne. Dette gir henne en makt over dyrene som hun er alene om å ha. Og denne makten er desto mer bemerkelsesverdig ettersom tidligere reiseberetninger har fokusert på den livsfare som rovdyrene utgjør. Mungo Park fortalte at han måtte overnatte i trærne for ikke å bli spist av løver, og David Livingstone forkynner heroisk at han har overlevd en kamp mot en løve som gikk til angrep. Tippi kan det som ikke en gang voksne hvite menn har kunnet før henne: sove med løver og være nesten naken sammen med leoparder.



Tippi Degré: *Tippi og de ville dyrene* – Tippi og leoparden

Hvitt Barn i bildet

Når Barthes understreker dokumentarfotografiets troverdighet unnlater han så vidt jeg kan se å diskutere forbindelsen til kunstfotografiet. Bildene av Tippi er så gjennomkomponerte at de må være arrangerte. Selv om fotografiene av Tippi dokumenterer et øyeblikk fra virkeligheten, røper de ikke nødvendigvis hvordan øyeblikket ble arrangert. Hun fremstår som en modell, nøyaktig arrangert for å fullføre en visuell komposisjon.

I den franske originalutgaven, som ble oversatt til norsk i 2003, er det både mange flere fotografier og en mye mer utførlig tekst, som foregir å være Tippi's betroelser og historier til en voksen nedskriver. Der tilsvarende reiseberetninger fra de oppdagelsesreisende bar på en ambisjon om å bringe lys over Det mørke kontinent, avslører den fotografiske fokuseringen og arrangementen av natur og dyr og hovedperson at den afrikanske naturen er en lekeplass for eventyrlystne eksentrikere som er fascinert av de utfordringene som den ville naturen byr på.

Tarzan's mor var en ape, Tippi's bror er en elefant. Han kommer fra USA, så han fungerer som en symbolsk invertering av slavetrafikken når han blir sendt fra sirkuset i vest til elefantleiren i sør, der han jobber som filmskuespiller. Tippi kommenterer: "Disse bildene ser ut som om de er fra en film. Det er ikke så rart, for Abu er skuespiller, og jeg skal kanskje også bli skuespiller. Så vi later som, begge to. Han spiller rollen som vill elefant som går til angrep. Og jeg later som om jeg er den lille jenta fra villmarka som stopper den ved å strekke ut armene." (side 124) Det bemerkelsesverdige med denne fordoblingen, jenta som spiller jente, elefanten som spiller elefant, er at virkeligheten blir gjort artifisiell. Derved avsløres det at Hvitt Barn ikke er fullt så maktfull som Tippi og de ville dyrene har gitt inntrykk av. Det er noen som står bak og regisserer og produserer både film og bok. I filmen kommer Tippi til å fremstå som en Tarzan-figur. Boka fremstår som en dokumentasjon av produksjonen.

I denne postkoloniale fremstillingen er naturen ikke lenger vill, men temmet. Selv om teksten fremfører betydningen av å være forsiktig og respektfull, fremstår naturen like fullt som en pastorale. Det er stor forskjell på Hvit Manns koloniale angst for Afrika og Hvitt Barns postkoloniale pastorale holdning, men begge figurer gjør Afrika til en metafor for opplevelse og det sted der den litterære figuren Hvit Mann vs. Hvitt Barn kan realiseres in natura. Forskjellen er at Hvit Mann realiserte seg selv, mens Hvitt Barn blir produsert av foreldre og film- og bokprodusenter.

Tippi fra Afrika er en fotografisk dokumentarbok for barn. Boka demonstrerer at den lille hvite piken mestrer enorme elefanter og sover søtt sammen med løver. Mediet er det klassiske fotografiet, derfor tror leseren det hun ser, akkurat som Stanleys lesere trodde hans ord. Mediet er troverdig, derfor blir leseren invitert til å betrakte en frossen scene om menneskets makt over dyrene. Men i *Tippi fra Afrika* blir leseren forklart at scenen er et spill.

"Afrika" gir Hvitt Barn muligheten til å utvide barnets makt innenfor en gitt struktur, men ikke så lenge som et karneval varer, ikke lenger tid

enn det tar å skyte en filmscene eller et fotoopptak. Maria Nikolajevas poeng var at litterær barnemakt fungerer subversivt fordi den viser barneleseren at det kan gå an. *Tippi fra Afrika* dokumenterer at "Afrika" er forblitt en metafor for opplevelse, men at denne selvrealiseringen er et spill.

Fra vitenskapelige observasjoner til opplevelsesturisme

Fascinasjonen for afrikansk natur har lenge vært en drivkraft i den dokumentariske reiselitteraturen. Og ikke sjelden ble afrikansk natur fremstilt gjennom seksualiserte metaforer som fremhever forfatterens maskulinitet. Når barn og natur blir sammenkoblet, fremstilles det i stedet som uskyld, jamfør uttrykk som "Edens hage" i *Pias safari*. En overveiende stor del av deltakerne på de gamle oppdagelsesekspedisjonene døde underveis. Ofte var det vannet som gjorde dem syke, eller insekter som gav dem feber. Men i reisebeskrivelsene skildres like gjerne angrep fra ville dyr. Derfor får fremstillingen av de tre barna Pia, Eivind og Tippi en sterk symbolfunksjon: Den faren som naturen tidligere har utgjort, er nå overvunnet, og det av de mest uskyldige. I *Pias safari* er riktignok fareaspektet nedtonet, men hos Tippi er seieren fullkommen: det nakne barnet sover trygt sammen med villdyr som voksne hvite menn før henne har fryktet. *Eivind i Afrika* handler om hvordan de hvite mennene på forskningsstasjonen i Serengeti hjelper de dyrene som deres forgjengere fryktet. Europeerne har ikke bare seiret over naturen, men er nå så fullstendig overlegne at de tar vare på det som de gamle vitenskapsmennene fryktet.

Genremessig er Pia, Tippi og Eivind i slekt med alle de tidlige, autentiske reisende som har oppsøkt Afrika og skrevet den ene spennende reiseberetningen etter den andre om sitt møte med det eksotiske landskapet, dyre- og folkelivet. De første oppdagelsesekspedisjonene bestod av reisende som var utstyrt med oppmålingsapparater, prosjektet var å kartlegge det afrikanske kontinentet - også kulturelt og antropologisk. Men kartleggerne ble raskt etterfulgt av handelsmenn på jakt etter nye vannveier for transport av mineraler ut, og varer inn. Og så fulgte misjonærene. De fleste skrev reiseberetninger, og reiseberetningene ligner så mye på hverandre at det er tydelig at de følger det samme mønsteret, dvs at mønsteret blir bestemmende for fortellingen. Det som kjennetegner dem alle, er at de byr på et opplevelsesregister som er *adventure storyen* verdig.

I tillegg til Edward Said, var Toni Morrison en av de første som satte hvithet på det akademiske tapetet. I *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992) argumenterte hun for at det å være hvit, littært sett er å fungere som et blankt ark som hva som helst kan projiseres over på – mens det å være sort er å være bærer av visse definerte egenskaper. Ruth Frankenberg undersøkte hvite kvinners konstruksjoner av sin egen identitet som hvite i *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness* (1993). Hun argumenterte for at hvithet ble konstituert som et kulturelt usynlig fenomen. Slike ”hvithets-studier” har bidratt til å flytte fokus fra de eksotiske svarte til de maktfulle hvite. Den koloniale reiselitteraturen fra Afrika handler om hvordan den hvite definerer sin hvithet både som kulturelt overlegent og som en minoritet. I to av de omtalte safaribøkene for barn blir hvitheten en markering av forskjell uten å medføre kulturelt hegemoni. Det er bare Tippi som blir Hvitt Barn, men da viser det seg at denne figuren slår tilbake på den europeiske kulturens redsel for Det mørke kontinentet.

I den postkoloniale safaridokumentasjonen får Hvitt Barn en opplevelse for livet i møtet med den natur og det dyreliv som engang var dødelig, men som nå er temmet. Pia, Tippi og Eivind har vunnet over de voksne. Samtidig realiseres de som opplevelsesturister. Pia riktignok beskyttet bak rattet på en jeep, og Eivind i selskap med folke- og dyrelivsforskerne på forskningsstasjonen i Serengeti, men Tippi er alene sammen med dyrene. Foruten opplagte likheter som fargesterke fotografier av dyr, svarte mennesker og hvite barn, har disse bøkene det felles at de fremstiller et paradys der barn og afrikanske rovdyr kan omgås på mer eller mindre tett hold. Pia og Eivind opptrer som fars reisefølge, mens Tippi er den desiderte hovedpersonen i sine bøker, derfor har hun mest makt. Pia og Eivind er beskyttet av en bil, eller en bedøvelsespil. Tippi trenger ikke beskyttelse. De dyrene som alle de tidlige reisende fryktet og jaktet på, de passer nå på Tippi. Det gir henne en makt som ingen hvite reisende har hatt før henne. Like viktig er det at hun deler denne makten med bokleseren, som pga fotografiets egenskaper får anledning til å gjenoppleve hendelsen og innta posisjonen som den som betrakter barnets makt over de ville rovdyrene i Afrika som et pastorale-spill.

”Afrika”, eller det mørke kontinent, var en litterær forestilling om et sted hvor den hvite kunne utforske sine egne grenser og utvikle sin egen selvbeherskelse gjennom og hankses med vill og farlig natur. Afrika-forestillingene ble beskrevet av vitenskapsmenn, misjonærer, handelsmenn og andre som skildret sine egne opplevelser på reisen i det ukjente, rettet

mot dem hjemme. Derfor ble ”Afrika” konstruert som en fortelling om ”sanne” opplevelser av ”det andre”. I den postkoloniale barnelitteraturen blir forestillingen om Afrika ført videre fra litteraturen og over i virkeligheten som opplevelsesturisme.

Litteratur

- Babha, H. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bakhtin, M. (1965) 1984. *Rabelais and his World*. Oversatt av H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (1980) 2001. *Det lyse kammer*. Oversatt av K. S. Johansen. Oslo: Spartacus.
- Burroughs, E. R. [1912] 1996. *Tarzan of the Apes*. Raleigh, N.C.: Alex Catalogue. EBook på <http://www.netlibrary.com/Reader/>
- Conrad, J. [1899] 1974. *Heart of darkness*. I: J. Conrad. *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Degré, T. 2004. *Tippi og de ville dyrene*. Oslo: Landbruksforlaget. Tekst: C. Winger. Fotografier: S. & A. Degré.
- Degré, T. & V. Péronnet (tekst), S. Robert & A. Degré (fotografier) (2000) 2003. *Tippi fra Afrika. Jenta som snakker med dyrene*. Oversatt av A. Riis. Oslo: Landbruksforlaget.
- Frankenberg, R. 1993. *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Gillsäter, S. (1964) 1965. *Pias safari*. Oversatt av K. Monrad. Oslo: Gyldendal.
- Haggard, H. R. [1885] 1886. *King Solomon's Mines*. New York: Cassel & Company NB.
- Kaltenborn, B. P. 2005: *Eivind i Afrika. Møte med Serengeti*. Oslo: Gyldendal.
- Kipling, R. [1894] 1992. *The Jungle Book*. London: David Campbell.
- Logan, M. K. 1999. *Narrating Africa. George Henty and the Fiction of Empire*. New York: Routledge.
- Melberg, A. 2005. *Å lese og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Oversatt av T. Hauge. Oslo: Spartacus.
- Morrison, T. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nikolajeva, M. 2006. Børnelitteratur: kunst, pedagogik og magt. I: N. Christensen & A. Karlskov Skyggebjerg, red. *På opdagelse i børnelitteraturen. Festskrift til Torben Weinreich*. København: Høst & Søn.
- Péronnet, V. (tekst), S. Robert & A. Degré (fotografier) 2000. *Tippi. Mon livre d’Affrique*. Éditions Michel Lafon.
- Phillips, R. 1997. *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*. London: Routledge.
- Pratt, M. L. 1992: *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. New York: Routledge.
- Said, E. (1976) 1978. *Orientalism*. New York, Pantheon Books.
- Smith, C. 1818. The journal of Professor Smith. I: J. K. Tuckey. Narrative of an Expedition to Explore the River Zaire, Usually Called the Congo, in South Africa, in 1816 Under the Direction of Captain J. K. Tuckey. R.N. London: John Murray, Abenarle-Street.
- Spurr, D. 1993. *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham: Duke University Press.

Safaribøker for barn i lys av de gamle oppdagelsesreisendes beretninger
Kristin Ørjasæter

Stanley, H. M. [1874] 1969. *My Kalulu, Prince, King, and Slave. A Story of Central Africa.*
New York: Negro University Press.

Tuckey, J. K. 1818. *Narrative of an Expedition to explore the river Zaire, Usually called the Congo, in South Africa, in 1816 Under the direction of Captain J. K. Tuckey.* R.N.
London: John Murray, Abenarle-Street.

Kristin Ørjasæter
Norsk barnebokinstitut
Postboks 2674 Solli
NO-0203 Oslo, Norge
e-post: kristin.orjasater@barnebokinstituttet.no

R