



## I begynnelsen var treet. Økokritisk lesning av omformingen fra et stykke tre til gutt i Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio*. *Storia di un burattino* (1883)

Nina Goga

To cite this article: Nina Goga (2017) I begynnelsen var treet. Økokritisk lesning av omformingen fra et stykke tre til gutt i Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio*. *Storia di un burattino* (1883), *Barnelitterært Forskningstidsskrift*, 8:1, 1308750, DOI: [10.1080/20007493.2017.1308750](https://doi.org/10.1080/20007493.2017.1308750)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/20007493.2017.1308750>



© 2017 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.



Published online: 07 Jun 2017.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 305



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

ARTICLE



## I begynnelsen var treet. Økokritisk lesning av omformingen fra et stykke tre til gutt i Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883)

Nina Goga 

Høgskulen på Vestlandet, Bergen, Norge

### ABSTRACT

Med støtte i økokritikk, posthumanistisk teori og karakteristikker av 'det fremmede barnet', undersøker jeg i denne artikkelen hvordan ulike illustrasjoner til fortellingen om Pinocchio fremstiller overgangene fra et stykke tre (natur) til gutt (kultur og natur). Jeg spør også hvilke forestillinger om relasjonene mellom planter, dyr og mennesker de ulike fremstillingene oppmuntrer til.

Supported by ecocriticism, theories on the posthuman and characteristics of 'the strange child', this article examines how the illustrations in various editions of the Pinocchio story present the transformation from a piece of wood (nature) to boy (culture and nature). It also questions which conceptions of the relationships between plants, animals and humans the various representations may encourage.

### KEYWORDS

Pinocchio; Carlo Collodi; økokritikk; natur; danning

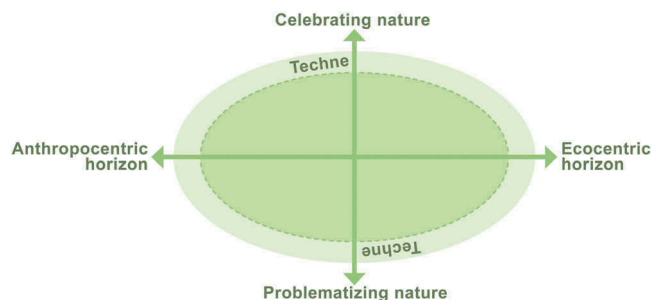
Svært mange kjenner til Pinocchio, enten som litterær figur, filmkarakter, leke eller suvenir. Når det gjelder det å forstå Pinocchio som litterær figur, finnes et tilsvarende register av lesemåter: Psykoanalytiske lesemåter vektlegger symbolverdien i Pinocchios nese (David 1985, referert i Kuznets 1994, 215), adaptasjonslesninger vektlegger karakterens transmediale holdbarhet (West 2006), og leketøylesninger vektlegger materialet og forholdet leketøy–menneske (Kuznets 1994; Jaques 2015; Panszczyk 2016).<sup>1</sup>

På et overordnet plan vil jeg hevde at det finnes to hovedlinjer fortellingen leses langs: Den ene leser fortellingen som et vitnesbyrd om en nasjonal og sosial situasjon der Carlo Collodi<sup>2</sup> viser fram den fattige, folkelige, italienske, eller mer presist, toskanske kulturen og tematiserer behovet for en mer moderne og barnevennlig pedagogikk (f.eks. Perella 1986). Den andre leser fortellingen som en transnasjonal og transkulturell dannelsesfortelling, det vil si om det ikke-formete barnets overgang(er) fra den rene naturtilstanden via et lavere, dyrisk driftsnivå, blant annet representert ved lek og løgn, til et foredlet og intellektuelt dannet menneskelig nivå som først og fremst innebærer tilpasning og skolegang (f.eks. Kuznets 1994; Panszczyk 2016). Lesemåtene synliggjør en iboende ambivalens mellom ønsket om frihet og behovet for orden i Collodis *Le avventure di Pinocchio*. Selv om fortellingen kan leses som et argument for nødvendigheten av skolegang, likner den ikke datidens moralske eksempeltekster. Og selv om den forteller om Pinocchios fantastiske eventyr, tilhører den ikke

folkekulturens eventyrtradisjon. Ifølge Nicolas Perella (1986) er det nettopp tekstens ambivalens som har gjort Pinocchio levedyktig og leselig utover Italias grenser og gjennom mange tiår.<sup>3</sup>

Jeg avviser ikke disse lesemåtene, det vil være spor av dem i min tilnærming til materialet - og ikke minst i materialet selv. Min tilnærming til materialet foregår først og fremst innenfor rammene av forskningsprosjektet *Nature in Children's Literature* ved Høgskulen på Vestlandet.<sup>4</sup> Forskningsprosjektet studerer ulike måter natur er representert på i barne- og ungdomslitteratur, og diskuterer om (og eventuelt hvordan) verbale og visuelle representasjoner av natur i litteraturen er formende for barn og unges naturoppmerksomhet. Ingen tidligere studier av *Le avventure di Pinocchio* har diskutert Pinocchios natur med støtte i perspektiver fra økokritikk og posthumanisme. Denne artikkelen vil derfor kunne bidra med ny kunnskap både innenfor Pinocchio-forskningen og økokritikken.

Prosjektet *Nature in Children's Literature* har utviklet en analytisk matrise som ulike tekster kan undersøkes mot (Fig. 1). Matrisen er utformet som et koordinatsystem der tekster kan diskuteres og plasseres vertikalt mellom en feirende eller problematiserende holdning til natur og horisontalt mellom et antroposentrisk og et økosentrisk perspektiv på natur. I tillegg til de to aksene er det i matrisen lagt inn en tredje dimensjon kalt *techne*. Betegnelsen *techne* knytter an til retorisk teori og er her forstått som det å forme, tilvirke, som "the intentional crafting of self, world, and society" (Boellstorff 2015, 55). I



Figur 1. Matrisen utviklet i prosjektet *Nature in Children's Literature* ved Høgskulen på Vestlandet.

forhold til barne- og ungdomslitteratur vil det si de litterære og visuelle håndverksmessige grep natur er uttrykt gjennom i denne litteraturen.

Den vertikale akse mellom en feirende og en problematiserende holdning til natur begrunnes med at både det barnelitterære forskningsfeltet og forskning innen grønn humaniora synes dominert av forestillingen om at det finnes en tett og positiv forbindelse mellom barn og natur. Denne posisjonen er i matrisen kalt naturfeirende og innebærer en Rousseau-forankret kulturforståelse av barnet som uskyldig og uberørt. Økende bevissthet om klimakrisen og et stigende engasjement for økologisk tenkning har ført til et økende antall barne- og ungdomslitterære tekster med et mer kritisk og problematiserende blikk på barn og natur. Denne posisjonen er i matrisen kalt naturproblematiserende.

Aksen fra et antroposentrisk til et økosentrisk perspektiv viser til en forskyvning mellom en menneskesentrert tenkemåte og en mer helhetlig tenkemåte om liv. I videste forstand rommer alle tekster kulturelt etablerte tankefigurer som påvirker og former vår forståelse av verden. Dette gjelder også vår forståelse av, og kunnskap om, natur, menneske og miljø. Et eksempel på en slik kulturelt etablert tankefigur er den jødisk-kristne forestillingen om menneskets forrang, gjerne omtalt som "human exceptionalism" (Meijer 2016, 73), framfor annet liv. Litteraturen kan enten opprettholde vår menneskesentrerte måte å forstå natur på, eller utfordre og endre den til en mer helhetlig måte å tenke liv på, det vil si å se dyr, planter og mennesker som likeverdige liv (Mortensen 2013, 285).

Det er viktig å understreke at matrisen ikke er en fiksert modell, men et organisk analyseverktøy som kontinuerlig utforskes og utvikles i dialog med prosjektets analyser av teksters ulike naturrepresentasjoner.

I denne artikkelen tar jeg for meg relasjonen plante-dyr-menneske i fire utgaver av Collodis *Le avventure di Pinocchio* og undersøker hvilken forståelse av Pinocchios natur de ulike utgavene formidler. For mens den verbalspråklige fortellingen om Pinocchio kanskje kan karakteriseres som overveiende antroposentrisk, ser det ut til å variere

hvorvidt illustrasjonene i de ulike utgavene formidler en feirende eller en økosentrisk og problematiserende holdning til natur. Jeg vil her først og fremst være opptatt av Pinocchios omforming fra et stykke tre til marionett, mens omformingen fra marionett til esel, som straff for å ha oppholdt seg i lekeland, og den endelige omformingen fra marionett til en gutt av kjøtt og blod, vil bli kommentert mer summarisk i artikkelens siste del.

Det er vanskelig, kanskje umulig, å ha oversikt over de mange illustrerte utgavene som finnes av fortellingen om Pinocchio. I anledning utstillingen *Infinito Pinocchio. Nel legno l'anima viva del burattino senza fili* i Milano høsten 2015 uttalte Pinocchio-samleren Rodolfo Biaggioni at ikke en gang han hadde full oversikt over alle de Pinocchio-utgaver, -oversettelser og -adaptasjoner som finnes (Langella og Sansone 2015, 11). For at undersøkelsen min skulle være gjennomførbar, har jeg gjort et utvalg på fire utgaver, der jeg har lagt vekt på å få representert sentrale illustratører og vist fram et spenn i materialet, fra originaltegningene fra 1883 til app-versjonen fra 2013.

Ulike stilperioder og format har gitt sine bidrag til samlingen, men Enrico Mazzantis illustrasjoner til den første utgaven av *Le avventure di Pinocchio* kan se ut til å ha påvirket flere senere illustratører i forhold til valg av scener og utformingen av Pinocchios fysiske framtoning. De fire utgavene som her utgjør materialet, er en italiensk utgave fra 1988 med Mazzantis illustrasjoner (Ill. 1), en italiensk utgave fra 2005 med illustrasjoner av Roberto Innocenti (Ill. 2), en engelsk utgave fra 2014 med illustrasjoner av Robert Ingpen (Ill. 3) og til slutt en engelsk-italiensk digital versjon fra 2013 der Lucia Conversi har stått for den visuelle utformingen (Ill. 4). Utgaven fra 1988 er valgt fordi den inneholder Mazzantis skoledannende originaltegninger. Innocenti og Ingpens illustrasjoner er valgt fordi Innocenti og Ingpen er to svært sentrale nålevende bildebokillustratører. Det er sannsynlig at deres posisjon, i likhet med Mazzantis, vil kunne påvirke samtidige og fremtidige leseres oppfatninger av Pinocchios karakter. App-versjonen er valgt fordi den representerer en ny, transmedial

formidling av fortellingen om Pinocchio der leseren/brukeren tillegges en aktiv rolle i fremstillingen av Pinocchio.

### Økokritikk: Hva vil det si, og er det et tilstrekkelig perspektiv?

Økokritikken har en “earth-centred” tilnærming til litteratur (Glotfelty 1996, xix), og en økokritisk lesning, slik Cheryl Glotfelty (1996) forklarer det i boken *The Ecocriticism Reader*, har som sitt hovedanliggende å undersøke hvilket syn på natur som formidles i tekst og bilder, og om mulig hvordan samspillet mellom disse, altså den estetiske helheten, påvirker leserens oppfatning av og holdning til natur. I min økokritiske lesning av *Le avventure di Pinocchio* orienterer jeg meg også mot Greg Garrards (2004) definisjon av økokritikken som “the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term ‘human’ itself” (5). Garrards definisjon innebærer altså en form for kulturkritikk som inntar en kritisk holdning til den konvensjonelle dikotomien natur-kultur (der det dannete mennesket er forstått som kultur). Min lesning er et bidrag til en slik forståelse av økokritikken fordi jeg ønsker å utforske forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige i fortellingen om Pinocchio og hvordan dette forholdet så å si “har røtter” i etablerte kulturelle forestillinger og tankefigurer.

Fortellingen om Pinocchio bygger på forestillinger om menneskets forrang framfor den vegetative naturen, om et naturens hierarki eller en “scala naturae” (Kutschera 2011), og på kulturelt forankrete og traderte forestillinger om opphav, foredling og fullkommen livsform, om det Clare Bradford et al. kaller “The Struggle to be Human” (Bradford, Mallan, McCallum og Stephens 2011, 154). Når jeg studerer fremstillingene av omformingene fra et stykke tre til gutt, er jeg interessert i hvilke sansekvaliteter og fysiske egenskaper som verbalt og visuelt antydes som latent i Pinocchios vegetative og animalske eksistensformer.

Økokritiske tilnærminger til litteratur er etter min mening tjent med å være i dialog med andre perspektiv. Økokritikken er ikke en autonom, analytisk og detaljert metode, den støtter seg gjerne på andre fagfelts teoretiske perspektiv, men som regel ved å inkludere disse etter en økokritisk vurdering og filtrering. Også jeg vil supplere den økokritiske tilnærming med andre perspektiv — nærmere bestemt det som har å gjøre med alle omformingene eller metamorfosene, det organiske ved Pinocchio-figuren — og det vil jeg gjøre ved å se på Pinocchio som en variant av “det fremmede barnet” og ved å forstå det fremmede barnet som en form for “engineered being” eller “tilvirket skapning”, et konstruert barn.<sup>5</sup> At dette er en fruktbar kobling, finner jeg støtte for hos blant

annet Maria Lassén-Seger (2006), som i sin avhandling om barnelitterære metamorfoser hevder at “[m]etamorphosis stories always negotiate what it is to be human” (1), og i Harald Bache-Wiigs (2001) og Bettina Kümmerling-Meibauers (1994) karakteristikker av det fremmede barnet som sårbart og avskåret fra sitt opphav, og som et barn som leker med motsetninger som natur og sivilisasjon, lek og skole, fantasi og fornuft.

I tillegg til at det å lese Pinocchio som en variant av det fremmede barnet samsvarer med den tidligere nevnte ambivalensen mellom frihet og orden, gir også leken med motsetninger gjenklang i et annet motsetningspar, det mellom komedien og tragedien. I artikkelen “The Comic Mode”<sup>6</sup> reflekterer Joseph W. Meeker (1996) over forskjellen mellom en komisk og en tragisk holdning til naturen. Ifølge Meeker (1996) har menneskets tragiske holdning, det vil si et syn på verden som et sted der mennesket stadig er i konflikt og må vise at “man is equal or superior to his conflict” (157), ført til “cultural and biological disasters, and it is time to look for alternatives which might encourage better the survival of our own and other species” (158). Verdt å merke seg i undersøkelsen av ambivalensen mellom frihet og innordning i *Le avventure di Pinocchio* er Meekers ideer om forskjellen mellom en tragisk og en komisk strategi i møte med verden: “Warfare is the basic metaphor of tragedy, and its strategy is a battle plan designed to eliminate the enemy. (...) Comic strategy, on the other hand, sees life as a game” (168). Jeg mener det er mulig å lese *Le avventure di Pinocchio* som en forhandling mellom tragedien og komedien, mellom et antroposentrisk krav om at Pinocchio skal vokse og utvikle seg slik at han kan bli en dannet gutt og en voksen mann, og et økosentrisk forsøk på å ikke overvinne det biologiske mangfoldet i Pinocchios natur, men ivareta Pinocchio som en plante-dyr-menneske-organisme.<sup>7</sup>

### Et stykke tre

Det er nok ikke tilfeldig at Collodi velger et stykke tre<sup>8</sup> som emne eller utgangspunkt for tilvirkingen av Pinocchio-figuren. Det kan forklares med samfunnsforholdene i Collodis Italia, det vil si med både brenselets verdi og betydning for husholdningen og med den italienske marionett-tradisjonen (Perella 1986). Men valget kan også forklares kulturelt med paralleller til andre skapelsesberetninger, og til treets status som symbol og tankefigur.<sup>9</sup>

I boken *Children’s Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg* (2015) interesserer Zoe Jaques seg for Pinocchio først og fremst som en leke av tre. Trær, skriver Jaques, “are both part of Chain-of-Being principles and also mystically independent of them” (94). Som materiale er tre både sårbart for

menneskers misbruk, men også varig og i stand til å leve lenger enn et menneske. Dette aspektet, at Pinocchio er et stykke tre, tar Jaques dessverre ikke med seg videre i kapittelet der hun skriver om nettopp trær i tekster for barn. Mange av perspektivene hennes i dette kapittelet har nemlig relevans også for lesningen av *Le avventure di Pinocchio*. Ikke bare er det interessant å peke på den metaforiske bruken av tre i omtaler av barn som planter, som vekster som skal vannes, pleies, kultiveres — dannes, men også treets kulturhistorie og det at planter, i et biosemiotisk perspektiv, har nerver, følelser og kan kommunisere. Ifølge Wendy Wheeler (2014) dreier biosemiotikk seg blant annet om å anerkjenne at “[a]ll living things are in constant creative semiotic interaction with their environments: each makes the other in a continual process” (122). Hun hevder også at en konsekvens av dette er at “what we understand by ‘mind’ and ‘knowledge’ must necessarily shake off its purely anthropocentric connotations” (122). I det følgende vil jeg argumentere for en sammenheng mellom fremstillingen av det fremmede barnet og et posthumanistisk og biosemiotisk perspektiv på forholdet menneske–ikke-menneske.

### Det fremmede og tilvirkete barnet

I kjølvannet av den økende industrialisering på 17- og 1800-tallet gjorde det seg gjeldende en erfaring av en voksende avstand mellom barn og voksne. Denne avstanden utfordret også grensene for mennesket som fortolkningskategori og åpnet for spørsmålet om barn skal forstås som mennesker eller skilles ut som en spesiell gruppe skapninger, en egen fortolkningskategori. Bache-Wiig (2001, 100) hevder at i mye av den klassiske barnelitteraturen, og herunder vil jeg regne *Le avventure di Pinocchio*, er det spor av en tapstematikk som dreier seg om å bli skilt ut fra en fortolkningskategori (barn) for å føres over til en annen (voksen/menneske).

Pinocchio er i bokstavelig forstand del av en større helhet. Fortelleren innleder hele historien med ordene “Det var en gang et stykke tre”<sup>10</sup> og forteller videre at det var et sånt trestykke som man om vinteren legger i peisen for å varme opp rommene, og at ingen vet hvor det kom fra.<sup>11</sup> Det at ingen vet hvor dette stykket med tre kommer fra, gjør det vanskelig å avgjøre om trestykket er revet løs og formet av naturkrefter som vind og vann, eller om det alt er kappet av og bearbeidet av mennesker. Men straks Ciliegia, og siden Gepetto, går i gang med å behandle trestykket, blir det utsatt for kulturens formende kraft, altså tilvirket, “crafted”, og skillet natur-kultur viskes ut. Det at Pinocchios opphav (stamtre) er uklart, det at Pinocchio bare dukker opp og griper inn i mester Ciliegias, og siden Gepettos, hverdag, er et første definerende trekk ved

Pinocchio som en variant av det fremmede barnet. At Pinocchios opphav er ukjent, gjør han, som andre fremmede barn, også sårbar, til en som må beskyttes (av Gepetto og feen med det blå håret) fordi han så lett kan utnyttes (reven og katten, de rampete guttene), og fordi han så lett kan bli ødelagt (først og fremst av ild).

Bache-Wiig (2001, 99) betoner at i den klassiske barnelitteraturen var fortolkningskategorien *barn* også utsatt for 1700-tallets doble blikk på barn som skapninger som måtte formes/frelses/temmes, og som skapninger med frelsende kraft og en “natur” mennesket (den voksne) burde søke tilbake til. Det første uttrykt og forfektet av Locke, det andre av Rousseau. Det interessante i vår sammenheng er at denne dobbeltheten regnes som et resultat av industrialiseringens økende avstand mellom barn og voksne. Også i posthumanistisk teori, som N. Katherine Hayles’ *How We Became Posthuman* (1999), blir utforskningen, men i noen tilfeller også utviskingen, av grenseoppgangen mellom kroppslige, biologiske skapninger og robot-, data- og kyberteknologiske skapninger forklart med et postindustrielt behov for “rethinking the articulation of humans” (287). Tilvirkete skapninger kan, ifølge Hayles, åpne “new ways of thinking about what being human means” (285). Posthumanisme behøver ikke nødvendigvis å bety slutten på menneskeheten, i stedet, skriver Hayles, signaliserer posthumanismen

the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice. (286)

Selv om brorparten av den barne- og ungdomslitteraturen som etter hvert kan sies å være et svar på den posthumanistiske dreiningen, på en eller annen måte er knyttet til en forestilling om dystopia, så finnes det eksempler, særlig de som dreier seg om roboter og kunstig intelligens, som har flere interessante fellestrekk både med fortellingen om Pinocchio og med forestillingen om det fremmede barnet. Ett av eksemplene Bradford et al. (2011) nevner i sin studie, Steven Spielbergs film *Artificial Intelligence* (2001), regnes som en moderne variant av fortellingen om Pinocchio. Filmens David er, i likhet med Pinocchio, “a mechanoid ‘child’” (161), hvis oppgave er å bli en ‘ekte gutt’. Slike litterære karakterer destabiliserer, ifølge Bradford et al., grensene mellom “self, other, and world, and hence raise questions about ‘humanity’ and human subjectivity” (163). Dette er noe også Jaques legger vekt på i sin omtale av *Le avventure di Pinocchio* når hun hevder at “Pinocchio in particular invites posthuman readings” (213), og at Pinocchio minner oss om at “posthumanism not only

functions to upset boundaries between the human and the rest of the world, (...) but also to expose and upset the artificial cultural binaries of humanity itself” (214). I Jaques' optikk både etterlikner og parodierer Pinocchio menneskets (livs)former.

### Fra et stykke tre til marionett

Et trekk ved det fremmede barnet er som nevnt at det leker med motsetninger, som natur og sivilisasjon, lek og skole, fantasi og fornuft. Et bærende trekk ved fortellingen om Pinocchio er vekslingen mellom Pinocchios lekne natur, hans tilbøyelighet til fantasifulle drømmer og forklaringer, og gresshoppen, feen og Gepettos ønske og innsats for at Pinocchio skal tilpasse seg samfunnets og skolens orden og rasjonalitet. Utfordringen med å omforme Pinocchio fra fri natur til deltaker i kulturen kan kanskje kobles til forskjellen på det Aristoteles forklarer som en første og en andre natur når han skriver at “ingen av de moralske dyder oppstår hos oss som naturgitt, for intet som er til av naturen kan forandres ved tilvenning” (Aristoteles 1999, 23).

Den lekne Pinocchio kan også knyttes til et siste definerende trekk ved det fremmede barnet; dets uvanlige utseende og kroppsbeherskelse. Som kjent har Pinocchio en høyst uvanlig nese, men hans uvanlige kropp og bevegelser er også fremhevet gjennom hele fortellingen. Stadig kan vi lese at han (oftest når han er på flukt fra et eller annet) løper, hopper og beveger seg på måter som nesten alltid er sammenlignet med et dyr (se Manganelli 1977). Det er også når han er på farten at Pinocchio møter mennesker og dyr som tester og utfordrer han på måter som medfører viktige erfaringer. Vi kan kanskje si at det er hendelsene ‘on the road’, det vil si “everything outside the security of home and school” (Perella 1986, 42), som former Pinocchio. Det vil si at det er på veien Pinocchios danning skjer (Campagnaro og Goga 2014).

La oss forfølge dette med leken, det lekne og det utemmete, fordi det er et trekk ved Pinocchio som viser seg før han er ferdig tilvirket, det vil si et trekk som finnes i trestykket selv. Utenom det at trestykket i illustrasjonene 1–4 i materialet ser ut til å være en nokså stor, trolig tilskåret trestokk som ikke umiddelbart egner seg som fyringsved, er kvisten som stikker ut fra stammen et annet fellestrekk ved illustrasjonene. Med støtte i senere tekstpassasjer kan leseren forestille seg at denne kvisten er emnet til Pinocchios berømte nese. Kvisten er med andre ord et slags bindeledd, en markør for sammenhengen, mellom Pinocchio som vegetativ tilstand og Pinocchio som mulig menneske. At denne nesen eller kvisten også er koblet til løgnen (eller Pinocchios lekne eller fantasifulle forklaringer), er også et uttrykk for at løgnen/leken/fantasien tilhører menneskets første natur. I tillegg til å visuelt antyde emnet for Pinocchios nese er tydeliggjøringen av Pinocchios

tre-het et annet fellestrekk ved de fire illustrasjonene. Denne materialiteten videreføres i de påfølgende illustrasjonene ved at marionettens ledd og boltene som holder delene sammen, er tydeliggjort. Denne måten å fremstille Pinocchio på understreker også at han er en tilvirket skapning, ikke et barn, en gutt eller et menneske.

Mens visuelle detaljer som kvisten som stikker ut fra stammen og det at trestokken i tre av illustrasjonene (se Ill. 1–3) nærmest er plassert i en ansikt-til-ansikt-posisjon i forhold til Ciliegia, gir trestykket preg av en menneskelig fysikk, fortelles det i teksten om en stemme. Stemmen beskrives som liten og spinkel, en lydstyrke som først gir inntrykk av noe sårbart, også fordi stemmen ber snekkermester Ciliegia om å ikke slå så hardt.<sup>12</sup> Snekkeren blir forskrekket og forstår ikke hvor stemmen kommer fra. Han fortsetter derfor arbeidet uten å ta hensyn til stemmens bønn. Etter et kraftig hugg roper stemmen at snekkeren har skadet han.<sup>13</sup> Denne gangen blir snekkeren skremt og sammenlikner lydene med et barns stemme.<sup>14</sup> Også gjennom teksten tillegges trestykket menneskelige trekk, først og fremst et barns menneskelige trekk — eller med biosemiotikken: Teksten insisterer på at planter også har følelser. Det betyr også at planter ikke skal ses som noe som utelukkende er til nytte eller glede for dyr og mennesker, men som skapninger som må omfattes av det samme vern, og de samme rettigheter som andre levende skapninger. Vi kan kanskje si at gjennom stemmen demonstrerer naturen sin rett og viser sin berettigelse. Koblingen mellom det vegetative og det menneskelige kan leseren ha med seg i møtet med de påfølgende illustrasjonene og lese det menneskelige inn i dem, ikke som stemme, men som nese, munn, øyne.

Ciliegias videre reaksjon på trestykkets stemme er å denge løs på veggene i rommet med det. Siden han ikke hører noe fra trestykket etter denne behandlingen, regner han med at stemmen bare var innbilning, og bestemmer seg for å gjøre et tredje forsøk med øksen. Da begynner trestykket å le. Koblingen til barnet, og til det fysisk følsomme barnet, forsterkes her ved at trestykket, når mester Ciliegia skal til å bearbeide det, reagerer med å le fordi det er kilent. Denne følsomheten er ikke lenger et uttrykk for sårbarhet, men for noe levende og lekent, noe sprell levende — marionetten som sprelledukke.

Ifølge Giorgio Manganelli viser denne episoden mellom Ciliegia og trestykket at sistnevnte, helt fra fortellingens begynnelse, er et fullt ut sansende vesen. Dette kommer til uttrykk gjennom stemmen, ved at trestykket kjenner smerte, er kilent, hører og ser (siden trestykket vet at Ciliegia tar øksen og gjør seg klar til å hugge). I andre kapitler, når Gepetto dukker opp hos snekkermesteren, viser det seg at trestykket også kan erte og provosere. Trestykket kjenner Gepettos økenavn. At trestykket bruker det for å tirre Gepetto, viser også at det inngår i en



**Illustrasjon 1.** Collodi, Carlo (1988). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: Mursia, 1988. Illustrasjoner av Enrico Mazzanti.



**Illustrasjon 2.** Collodi, Carlo. *Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: La Margherita Edizioni, 2005. Illustrasjoner av Roberto Innocenti.



**Illustrasjon 3.** Collodi, Carlo. *The Adventures of Pinocchio*. Surrey: Templar Publishing, 2014. Illustrasjoner av Robert Ingpen.

sosiokulturell sammenheng, er en del av en barnekultur — siden det er barna i nabolaget som erter Gepetto med økenavnet. Denne ertelysten blir enda tydeligere og kobler trestykket enda tettere til leken, barnekulturen og karnevalets antiautoritære livsholdning, når Gepetto, etter å ha fått trestykket av snekkeren, tar det med seg hjem, gir det navnet Pinocchio og begynner arbeidet med å skape en marionett. Underveis i arbeidet opplever han både at Pinocchio ler, rekker tunge, river av ham parykken, sparker ham i nesen og stikker av. Med dette er Pinochios karakter, eller natur, etablert. Gjennom sitt uttrykksregister viser han vilje til fri utfoldelse og motstand mot å bli formet. Det er også i denne navn- og formgivingsituasjonen at Gepetto kaller seg far og omtaler Pinocchio som sønnen sin og barnet sitt. Til foreldreansvaret hører det å sende barnet sitt på skolen, vår moderne kulturs kanskje mest effektive produksjonsapparat for å forme og danne barn til borgere, skape kultur av natur, eller dreie naturen inn i kulturen.

Leken med, eller utforskningen av, dikotomien naturkultur kommer i Mazzantis blyanttegninger til uttrykk gjennom en blanding av realisme og karikatur. Den realistiske streken bruker Mazzanti når han tegner mennesker og når han tegner trestykket. Det realistiske uttrykket vitner om et alvor, og kanskje en tragisk holdning i tråd med Meeker, i fremstillingen av mennesket versus natur. Med verktøy i hånden burde Ciliegia, og siden Gepetto, være trestykket overlegen. Etter hvert som trestykket bearbeides og blir til Pinocchio, får denne karakteren oftere karikatursens mer skisseaktige forenkling eller forstørrende trekk. Gjennom den karikerende fremstillingen bevarer Mazzanti noe av det lekne (komiske), utfordrende og uvørne ved Pinochios natur.

De fleste av Mazzantis illustrasjoner legger vekt på å fremstille karakterene, ofte isolert eller i møter eller

konfrontasjoner ansikt til ansikt. I liten grad presenteres miljøet der handlingene finner sted. Hos Innocenti er forholdet nærmest motsatt. Her er karakterene nesten alltid plassert i en italiensk (toskansk), tidsrealistisk sosial og gjerne politisk ramme. Samfunnet rundt Pinocchio er viktig. Her ligger normer og konvensjoner fast. Det er i dette bildet Pinocchio skal formes. Innocentis illustrasjoner vitner om hvordan menneskene, gjennom sosiale reguleringer, former og legger føringer for hva et menneske skal være. Vi kan kanskje si at Innocenti anlegger et antroposentrisk perspektiv og inntar en mellomposisjon mellom feirende og problematiserende holdning til natur. En hyllest til det italienske (Del Beccaro 1967), men også en påminning om mekanismene som undertrykker og ekskluderer mennesker eller andre livsformer fra retten til vern og verdi.

Mens samfunnet og kulturen tillegges formende kraft i Innocentis illustrasjoner, ser Ingpen i sine illustrasjoner ut til å legge vekt på den teknisk kompetente håndverkeren, den som kjenner sitt materiale, og som gir det form ut fra dets iboende kvaliteter. Dette uttrykkes særlig gjennom gjengivelsen av alle redskapene, verktøy for nyanser, men også verktøy som krever kompetanse. Verktøyet er tydelig til stede i Ciliegias verksted, men også hos Gepetto og siden som vignetter i samtlige av bokens kapitler. Vi kan kanskje antyde at Ingpens illustrasjoner tenderer mot et mer økokritisk perspektiv på forholdet trestykket-marionetten-barnet. Forholdet fremstår som organisk, som noe som må utvikles og formes utfra potensialet i materialet.

Det skapende er også sentralt i Pinocchio-appen, men her er det leseren/brukeren som skaper eller er medskapende (se Ill. 4). I app-versjonen mangler både Ciliegia og Gepetto som aktive karakterer i formgivningsprosessen, de er erstattet av app-brukeren, som kan kalle fram Pinocchio ved å berøre trestykket. Den interaktive





**Illustrasjon 4.** *Elastico. Pinocchio (for the Ipad).* Milano: Elastico srl, 2013. Illustrasjoner av Lucia Conversi.

brukeren hører Pinocchios latter og stemme og kan få fram Pinocchio kroppsdeler for kroppsdeler ved å berøre skjermen. Gjennom app-versjonens oppfordring til den lekende brukeren går muligens noe av originaltekstens ambivalens tapt fordi alt blir lek og spill uten at noe er på spill, uten at alvoret i møtet mellom mennesket og trestykket gir leken mening. I app-versjonen blir mennesket som forbruker viktig. App-en er feirende antroposentrisk. Den feirer menneskenaturen forstått som barnet som forbruker. Kanskje er det mediets brukergrensesnitt, med sine tilbud til brukeren om å utføre aktive handlinger, som legger opp til en slik feirende antroposentrisme. Denne forbruks- og underholdningstilnærmingen til fortellingen om Pinocchio er i app-versjonen kanskje enda mer åpenbar i forbindelse med Pinocchios opphold i Lekeland. Mens Mazzanti, Innocenti og Ingpen i sine illustrasjoner av Lekeland har lagt vekt på å vise hvordan landets beboere aktivt utfolder seg i fysisk lek, legger app-versjonen opp til at det er leseren som skal leke og la seg underholde. Aktivitetene som vises i app-en, er i hovedsak slike som ikke krever at barn involverer seg fysisk i lek, men at de er passive og kjøpekraftige deltakere (pariserhjul, salg av ballonger og slikkepinner) (Goga forthcoming).

#### **Fra marionett via esel til gutt (og menneske)**

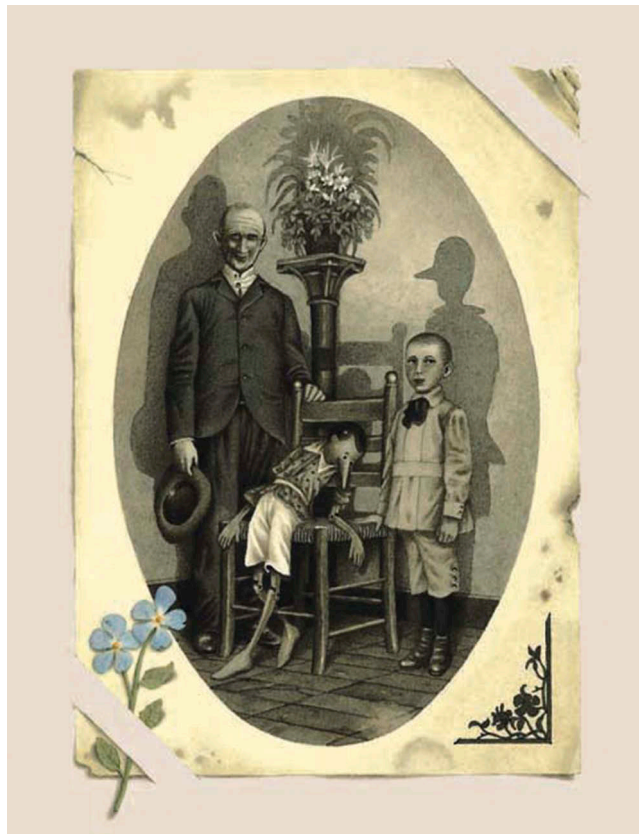
Oppholdet i Lekeland resulterer som kjent i den andre viktige omformingen av Pinocchio. Det vil si straffen for at han i stedet for å bli hos feen og feire at

han blir en ekte gutt, velger å bli med til Lekeland for der (igjen) å slippe seg løs i en verden-på-vrangen og gi skolen det glatte lag. Straffen for å ta dette skrittet tilbake, eller trinnet ned på “la scala naturae”, er å bli et esel, et dyr, til nytte for mennesker. Som esel opplever Pinocchio menneskenes brutalitet og vilje til å profitere på andre skapningers liv. Når Pinocchio tror han ikke lenger har livets rett, reddes han både av dyr han selv har hjulpet, og av sin egen vilje til å ta ansvar for andre. Etter oppholdet i fiskens buk, der Pinocchio også gjenforenes med Gepetto, bestemmer han seg for å jobbe for å ta seg av Gepetto. Jobben innebærer blant annet at han tar et esels plass i gårdsarbeidet. Jobben hindrer han også i å gå på skolen, men i ledige morgenstunder lærer han seg både å lese og skrive på egen hånd. Gjennom å jobbe som et dyr for å redde Gepetto, og gjennom selv å ta seg inn i kulturens grunnleggende ferdigheter, skjer så den siste omformingen til en ekte gutt av kjøtt og blod. Perella (1986) hevder at slutten er tilpasset Collodis middelklassepublikum, og at selv om den siste forvandlingen er i tråd med fortellingen som sådan, så er det noe “forced and contradictory” (20) ved den. Spor av denne selvmot-sigelsen finnes kanskje først og fremst i Innocentis siste illustrasjon til teksten (Ill. 5). Illustrasjonen viser Pinocchio som gutt, men antyder, gjennom skyggen som “den nye” Pinocchio kaster, at denne ennå har tredukkens ånd i seg. Også hos Ingpen er det tredukken som får det siste “ordet”, for når leseren blir om siden der verbalteksten slutter og illustrasjonen viser en glad gutt med bøker under armen, ser hen nok en illustrasjon med en sovende, eller utslitt, tredukke som støtter seg mot en pinnestol. Er det fortsatt liv i denne skapningen av tre, og finnes det håp om et liv som ivaretar denne livsformens kvaliteter?

#### **Konklusjon**

I denne artikkelen har jeg vist hvordan fortellingen om Pinocchio, og spesielt overgangene fra et stykke tre til marionett, esel og ekte gutt, berører og problematiserer grenseoppgangen mellom fortolkningskategoriene plante, dyr, barn og menneske. Fortellingen om Pinocchio kan leses som et argument for en nødvendig utvikling fra en utemmet natur til en dannet og tilpasset kultur, men den kan også leses som et forsvar for et mer organisk og osmotisk forhold mellom ulike livsformer og for ulike livsformers verdi og rettighet til livsutfoldelse på egne premisser.

Mange faktorer avgjør hvorvidt leseren oppfatter eller er åpen for dette motsetningsforholdet. Eksempler på slike faktorer kan være leserens sosiale og historiske kontekst, leserens alder og kognitive evner, og hvilken utforming teksten har, hvilken medieformat og illustrasjoner teksten er utstyrt med. Vi har sett hvordan illustrasjoner og medieformat i



**Illustrasjon 5.** Collodi, Carlo. *Pinocchio. Storia di un burattino*. Milano: La Margherita Edizioni, 2005. Illustrasjoner av Roberto Innocenti.

noen utvalgte utgaver av *Le avventure di Pinocchio*. *Storia di un burattino* bidrar til en forståelse av teksten som en feiring av mennesket, men en problematisering av naturen. Pinocchios streben etter å bli menneske, er kanskje like mye en streben etter å slå rot, etter igjen å bli tre. Kanskje fortellingen om Pinocchio ikke bare dreier seg om å gi trestykket menneskelige trekk, men også om å forstå mennesket i lys av den fysiske naturens væremåter, som vi jo gjør gjennom tremetaforer som “å slå rot” og “å finne tilbake til røttene”. Utfordringen i fortellingen om Pinocchio er sluttet. Sluttet kan gi inntrykk av at dannelsesprosessen er avsluttet, men en slik tenkemåte er imot danningens “natur”, danning er alltid en prosess. Treet fortsetter å vokse, røttene sprer seg, friske skudd kommer til.

Bache-Wiig (2001) foreslår at barnelitteraturen kan ha samme funksjon som det fremmede barnet har i møtet med verden, det vil si å hjelpe leseren å overkomme det destabiliserende tapet av definerende kategorier som barn og barndom. Hvis barnelitteraturen er et fremmed barn for leseren, kan det gi mening at boken om Pinocchio kan være en trøst for alle de barn som skal utholde skolegang, forming, temming, danning. Fortellingen om Pinocchio kan gi støtte for at det i “the struggle to be human” også må være plass til “vår første natur”, til den antiautoritære leken og den sansende kroppen. Det var Pinocchios mange

fantastiske, overraskende og lekne livserfaringer gjennom ulike livsformer som tiltrakk seg oppmerksomheten til datidens barnelesere. Fortellingen om Pinocchio er underholdende og gripende, en krysning av en komedie og en tragedie, et litterært økosystem der mennesket er forstått som en del av et biologisk mangfold (planter-dyr-mennesker). Tekstens ambivalens, eller tekstens kamp, kommer i tekst og illustrasjoner til uttrykk som en forhandling mellom et antroposentrisk krav om at Pinocchio skal vokse og utvikle seg som en tragisk helt med døden til følge (marionettens død), og et økosentrisk forsøk på å ivareta det biologiske mangfoldet i Pinocchios natur (som plante-dyr-menneske). Hvis leseren tar innover seg denne ambivalensen, åpner det seg også muligheter for en mer aksepterende, ikke-hierarkisk holdning overfor alt liv, og en mer kritisk stillingtagen til en forståelse av det kultiverte mennesket som den øverste eller ypperste livsform, som målet for danning og utvikling.

### Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

### Notes

1. Fortellingen om Pinocchio ble først utgitt som føljetongen *Storia di un burattino* i *Giornale per i*

- bambini*. Første del ble publisert 7. juli 1881, siste del 25. januar 1883. Samme år, i 1883, ble fortellingen utgitt som bok, men da med tittelen *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* og med illustrasjoner av Enrico Mazzanti. Siden er fortellingen gjenillustrert, oversatt og adaptert til nye medieformat og i nye visuelle stilideal (se Langella og Sansone 2015). I det følgende benytter jeg kortversjonen av tittelen: *Le avventure di Pinocchio*.
- Carlo Collodi er et pseudonym for Carlo Lorenzini (1826–90).
  - En tilsvarende levedyktighet har ikke den samtidige Edmondo De Amicis *Cuore* (1886) kunnet vise til selv om boken den gang var minst like populær som fortellingen om Pinocchio.
  - En lengre beskrivelse av forskningsprosjektet er tilgjengelig i databasen Cristin, se <https://www.cristin.no/app/projects/show.jsf?id=454795> og på prosjektets forskningsblogg, se <http://blogg.hvl.no/nachi/lit/>.
  - Betegnelsen 'det fremmede barnet' knytter an til E.T. A. Hoffmanns kunsteventyr "Das Fremde Kind", som stod på trykk for første gang i 1817.
  - Første gang publisert i 1972.
  - I artikkelen "The 'Becoming' of Pinocchio: The Liminal Nature of Collodi's Boy-Toy" er også Anna Panszczyk (2016) opptatt av overgangen fra et stykke tre til menneske i fortellingen om Pinocchio. Men mens jeg ser de ulike livsformene som organisk sammenvevde og overgangene som dialektiske, forstår hun overgangene som "a specific liminal space in between being an inanimated *object* and a living *subject*" (192, min kursivering). Jeg deler med andre ord ikke Panszczyks motsetning mellom trestykket og marionetten som objekt og gutten, mennesket, som subjekt.
  - "un pezzo di legno" (Collodi 1988, 9).
  - I Snorres *Edda* (ca. 1220) fortelles det at "Då Borsønene gjekk langs etter havstranda, fann dei to trestomnar; dei tok dei opp og laga menneske av dei. Den fyrste gav andedrag og liv, den andre vit og rørsle, den tredje andlet, mål, hørsle og syn. Så gav dei dei klede og namn; mannen heitte Ask og kvinna Embla. Og frå dei kom manneætta som fekk bu innanfor Midgard" (Sturlasson 1963, 19). I Første Mosebok (2, 9) heter det at "Herren Gud lot alle slags trær vokse opp av jorden, forlokkende å se på og gode å spise av, og midt i hagen livets tre og treet til kunnskap om godt og ondt". Uttrykket *livets tre* er av Darwin, og før han Lamarck, brukt som metafor for å forklare evolusjonsteorien (Kutschera 2011).
  - "C'era una volta un pezzo di legno" (Collodi 1988, 9).
  - "Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname (...)" (Collodi 1988, 9).
  - "Non mi picchiar tanto forte!" (Collodi 1988, 10).
  - "tu m'hai fatto male!" (Collodi 1988, 11).
  - "Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino?" (Collodi 1988, 11).

## Notes on contributor

**Nina Goga** er professor i barne- og ungdomslitteratur ved Høgskulen på Vestlandet. Hun har ph.d-graden fra Universitetet i Bergen (Humanistisk fakultet) på

avhandlingen *Kunnskap og kuriososa. Merkværdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge* (2008). Siste publikasjoner er *Kart i barnelitteraturen* (2015) og *Gå til mauren. Om maur og danning i barnelitteraturen* (2013). Hun har skrevet en rekke artikler i nordiske og internasjonale antologier og tidsskrift. Fra 2013 har hun ledet forskningsprosjektet *Nature in Children's Literature* ved Høgskulen på Vestlandet.

**Nina Goga** is Professor at Western Norway University of Applied Sciences. She received her PhD from the University of Bergen (Humanities Faculty), with her dissertation, *Kunnskap og kuriososa. Merkværdige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge* (2008) (*Knowledge and Curiosities. Notable readings of three Norwegian textual montages for children and youth*). Her most recent books are *Kart i barnelitteraturen* (2015, *Maps in Children's Literature*) and *Gå til mauren. Om maur og danning i barnelitteraturen* (2013, *Go to the Ant. On Ants and Bildung in Children's Literature*). She has written numerous articles, including in English and Italian. Currently she is the leader of the ongoing research project on *Nature in children's literature* at Western Norway University of Applied Sciences.

## ORCID

Nina Goga  <http://orcid.org/0000-0001-5658-5237>

## Primærlitteratur

- Collodi, C. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrasjoner av Enrico Mazzanti. Milano: Mursia, 1988.
- Collodi, C. *Pinocchio. Storia di un burattino*. Illustrasjoner av Roberto Innocenti. Milano: La Margherita Edizioni, 2005.
- Collodi, C. *The Adventures of Pinocchio*. Illustrasjoner av Robert Ingpen. Surrey: Templar Publishing, 2014.
- Elastico. *Pinocchio (for the Ipad)*. Illustrasjoner av Lucia Conversi. Milano: Elastico srl, 2013.

## Anvendt sekundærlitteratur

- Aristoteles. *Den nikomakiske etikk*. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker, 1999.
- Bache-Wiig, H. "Det fremmede barnet. En aktuell barn-domshistorie?" *Barn* 1 (2001): 95–105.
- Boellstorff, T. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.
- Bradford, C., K. Mallan, R. McCallum og J. Stephens. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. London: Palgrave, 2011.
- Campagnaro, M., og N. Goga. "Bambini 'in cammino' nella letteratura per l'infanzia. Forme e figure nei libri illustrate." I *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, red. av M. Campagnaro, 67–82. Roma: Donzelli, 2014.
- Del Beccaro, F. "Il paesaggio in Pinocchio." *Omaggio a Pinocchio, Quaderni della Fondazione nazionale Carlo Collodi* nr. 1 (1967): 67–85.
- Garrard, G. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.

- Glotfelty, C. "Introduction." I *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. av C. Glotfelty og H. Fromm, xv–xxxvii. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1996.
- Goga, N. "La natura del gioco ne *Le avventure di Pinocchio*." *Italica Wratislaviensia*. [Forthcoming](#).
- Jaques, Z. *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. New York og London: Routledge, 2015.
- Katherine, H. N. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cypernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Kümmerling-Meibauer, B. "Det främmande barnet. En intertextuell analyse av Peter Pohls *Janne, min vän*." *Barnboken* 17, nr. 2 (1994): 2–19.
- Kutschera, U. "From the Scala Naturae to the Symbiogenetic and Dynamic Tree of Life." *Biology Direct* 6 (2011): 33. doi:10.1186/1745-6150-6-33.
- Kuznets, L. R. *When Toys Come Alive. Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Langella, G., og S. Luigi. *Infinito Pinocchio. Nel legno l'anima viva del burattino senza fili*. Milano: Luni Editrice, 2015.
- Lassén-Seger, M. *Adventures into Otherness: Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Ph.d.-avhandling. Åbo Akademi University Press, 2006. Åbo.
- Manganelli, G. *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi, 1977.
- Meeker, J. W. "The Comic Mode." I *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. av C. Glotfelty og H. Fromm, 155–169. Athens: The University of Georgia Press, 1996.
- Meijer, E. "Speaking with Animals. Philosophical Interspecies investigations." I *Thinking About Animals in the Age of the Anthropocene*, red. av M. Tønnessen, K. A. Oma og S. Rattasepp, 73–88. London: Lexington Books, 2016.
- Mortensen, P. "Natur." I *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, red. av L. H. Kjældgaard, L. Møller, D. Ringgaard, L. M. Røsing, P. Simonsen og M. R. Thomsen, 279–289. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2013.
- Panszczyk, A. "The 'Becoming' of Pinocchio: The Liminal Nature of Collodi's Boy-Toy." *Children's Literature* 44 (2016): 192–218. doi:10.1353/chl.2016.0020.
- Perella, N. J. "An Essay on *Pinocchio*." *Italica* 63, nr. 1 (1986): 1–47. doi:10.2307/479125.
- Sturlasson, S. *Den yngre Edda*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1963.
- West, R. "The Persistent Puppet: Pinocchio's Afterlife in Twentieth-Century Fiction and Film." *Forum Italicum* 40 (2006): 103–117. doi:10.1177/001458580604000107.
- Wheeler, W. "'Tongues I'll Hang on Every Tree': Biosemiotics and the Book of nature." I *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, red. av L. Westling, 121–135. New York: Cambridge University Press, 2014.