

Menneskelige minnesmerker

af Jørgen Lund



Jørgen Lund
Museet for Samtidskunst
Oslo

Vår tid er opptatt av historien, av kulturarven. Alle er enige om at historieløshet må bekjempes, og "kulturminne" er blitt et moteord. Vi er tilbøyelige til å snakke om historien som "verdi", som et moralsk gode. Men hva er den egentlig godt for, og hva legger vi i det å minnes, som i "kulturminne"? Vi snakker om bevaring av identitet, men hvilken og hvaslags identitet er det vi finner verd å ta vare på?

Tema RUM FÖR KULTUR

Die Barbarei steckt im Begriff der Kultur selbst
Walter Benjamin

I.

EN AFORISME i den dypt pessimistiske og kulturkritiske boka *Opplysningens dialektikk*, sier Th. W. Adorno og Max Horkheimer at "humaniteten i det siste har hatt bedre grobunn i Frankrike enn på annet hold". Forfatterne skriver dette under den annen verdenskrig, som landflyktige tyske intellektuelle, tildels med jødisk bakgrunn. De var marxistisk innfluert og skeptiske til troen på moderne borgerlige idealer som opplysning og fremskritt. Krigen bekreftet mistanken om at den moderne fornuft, som skulle bety frihet fra materiell nød og tvang,

samtidig bringer med seg den absolutte terror og utslettelse. Fra deres synsvinkel fortonte nazismen og krigen seg som noe langt alvorligere enn en episode av historisk gjenkomst av uopplyst barbari eller et tilfeldig glipp i fremskrittets gang: "Over den fullstendig opplyste verden lyser samtidig katastrofens seierstegn"¹. Den industrialiserte menneskeutryddelsen på slagmarken og i konsentrasjonsleirene så ut til å avsløre det utviklede samfunn som barbarisk i selve sin kjerne. Denne erfaringen fikk Adorno og Horkheimer til å foreta en rekonstruksjon av opplysningens historie fra Odyssevs til kulturindustrien og den moderne antisemittismen, en historie der de påviser et skjebnesvangert element av blind tvang i fornuftens egen beskaffenhet. Selv i det klareste og mest logiske tankeapparat skinner herredømme og undertrykkelse

gjennom, i sine tilsynelatende mest raffinerte manifestasjoner er fornuften full av brutalitet som i bunn og grunn kan føres tilbake på selvoppholdelsesdriften.

Men samtidig med denne fortvilte erkjennelsen mener Adorno og Horkheimer å spore "menneskelige minnesmerker" i uventede deler av fransk kultur: Franske intellektuelle produkter fordømmer de som ideologi og dermed falske, men "Innunder dette har kvalitetene levd sitt eget, separate liv: i tonefall og talemåter, i en kunstferdig matkultur, i forekomsten av bordeller og støpejernspissoarer"².

Er denne aforismen i slutten av *Opplysningens dialektikk* rett og slett stedet der Adorno og Horkheimer er blitt litt skjøre? Er de i sitt amerikanske eksil blitt så knuget av å rekonstruere den europeiske katastrofens forhistorie at de på en litt rørende måte drømmer seg tilbake til ungdommens kanskje utsvevende reiser til 20-årenes Paris? Ikke umulig, men *Opplysningens Dialektikk* er ikke nettopp noen spøkefull bok, og det er all grunn til å se nærmere etter hva slags "menneskelige minnesmerker" det er snakk om her.

Ved nærmere ettertanke faller dessuten interessen for slike fortidslevninger inn i et viktig mønster hos Adorno og hans nære forgjengere. Tendensen til plutselig å vende blikket "nedover" mot det lave og tilsynelatende tilfeldige, og å bli trukket mot det franske, går igjen både hos Adorno, Walter Benjamin og Siegfried Kracauer. For Benjamin, den tyske jøden som holdt stand i Europa til selvmordet var eneste utvei i 1940, hadde 1800-tallets Paris en nesten besettende aktualitet og viktighet. Sentral i så måte var Baudelaire, men Benjamins arbeid med Baudelaires diktning utvidet seg til å gjelde stadig flere aspekter ved 1800-tallets Paris. I de siste årene av Benjamins liv munnet dette ut i et løst sammenføyd og ufullendt hovedverk der dikteren tas opp ved siden av en rekke ulike fenomener og særtrekk ved Paris' nære fortid. Prosjektet, som en tid gikk under navnet *Paris, 1800-tallets hovedstad*, tok blant annet for seg haussmanniseringen av byplanen, det borger-

lige interiør, gasslys, verdensutstillingene og flaneri, men først og fremst *handlepassasjene*, stormagasinenes forløpere. Man kan si at Benjamins passasje-verk er det største forsøket på å formidle slike menneskelige minnesmerker som Adorno og Horkheimer kort nevner.

Passasje-verket

Benjamins Passasje-verk ble i stadig større grad en opphopning av fragmenter og sitater. Benjamin gikk etter eget utsagn fram som en *samler*, som med sær nidkjærhet og begeistring griper fatt i det som hører hjemme i samlingen, ofte uforståelig for andre. Til tider formelig stuper Benjamin ned i det mest selsomme ved 1800-tallets Paris, og dveler særlig ved det støvete, gassbelyste indre av passasjenes bortgjemte butikker: "På disse huleveggene gror varen som en utenkelig flora", det dannes "En verden av hemmelige affiniteter: Palme og støvkost, fønnapparat og Venus fra Milo, protese og brevstativ finner her sammen som etter lang adskillelse."³ I sin jakt høyt og lavt i den tidligmoderne storbyen, finner Benjamins teft også grunn til å bemerke at "Først møtet mellom to ulike gatenavn utgjør hjørnets magi", og at det rundt 1848 et sted i Paris fantes en "Café du Gaz".

Benjamin ble værende i 30-årenes utrygge Europa fordi han mente det fremdeles var "mye å utrette" for den venstreorienterte intellektuelle, selv om både de tyske sosialdemokratene og Sovjetunionen ga etter for Hitler. Med ett var oppgaven den mest tilspissede som tenkes kunne: Finne politisk og kulturelt håp der den borgerlige og sosialistiske fremskrittstroen indirekte kunne legitimere Hitlers tusenårsrike-tanke, og der "det klasseløse samfunn" under Stalin ble naken imperialisme og terror. I denne situasjonen holdt Benjamin fast på nødvendigheten av revolusjon. Men det plutselig reddende omslaget han var ute etter også den siste tiden, Passasje-verk-tiden, var noe helt annet enn resultatet av historiens innebygde krefter som opplysning eller lovmessig klassekamp. Den "historiske oppvåkning" som Passasje-verket tok sikte på, var ikke et fremskyndet fremskritt som legger fas-

cismens barbari bak seg, men en reddende bevegelse som bryter en gammel og katastrofal utvikling: "Marx sier at revolusjonene er verdenshistoriens lokomotiver. Men kanskje er det helt annerledes. Kanskje er revolusjonene det at menneskeslekten, som reiser i dette toget, griper etter nødbremsen"⁴. Det er denne bråstoppen Benjamin tar sikte på når han som historiker vil vende blikket fra de store politiske prosesser ned til en tilsynelatende tilbaketog og uviktig fransk urskog av smijernsornamenter, plysj og flaneri.

II.

Den barnlige historiker

Benjamins fremgangsmåte er bare forståelig i lys av situasjonen den oppsto i. Fascinasjon og samlerglede som del av den historisk redningsmanøver, har sin begrunnelse som det befriende skrittet ut på et tidspunkt da den sterke tankebygning og den målrettede handling hadde begynt å lukte brutalitet. I en situasjon der man måtte mistro det resonnerende språkets og den vitenskapelige tankens forsøk på å finne menneskelige løsninger, kunne redningen være det som involverer barnlig henrykkelse i betydningen å rykkes bort fra seg selv. Dette var grunnen til "uansvarligheten" i Benjamins fremgangsmåte. For samleren Benjamin var det helt nødvendig å lete uten å vite sikkert etter hva, utfra innsikten om at man egentlig ikke er på leting hvis man er ute etter noe på forhånd kjent. Derfor er ikke Passasje-verket en eksempelsamling til støtte for en teori. Benjamins redningsforsøk skulle innebære like mye å gå seg vill og å miste som å finne, nettopp for å unngå å benytte seg av den type fornuft som man ikke lenger kunne ha tillit til.

Av denne grunn er Benjamin opptatt av barns evne til å bli var gjemsteder og dveler ved det ukjente. Et lekende og ikke strengt målrettet forhold til tingene innebærer en lydhørhet og oppmerksomhet som i visse situasjoner kan være livsviktig. For Benjamin skal denne "uansvarlige" vendingen forhindre en søken som bare

gjentar det den vil bort fra. Den samme motivasjonen om så å si å tre ut av seg selv gjør også Benjamins livsviktige historiske redningsprosjekt utpreget *formmessig* radikalt, den surrealistisk inspirerte montasjeformen og språkets spente mangetydighet danner stadig nye horisonter som nekter å slå seg til ro. Slik uventede funn ryster oss, slik skaper tekstens uvante konstellasjoner rystende diskontinuitet i tanken.

Innsamlingen har dermed som del av sin begrunnelse nettopp at den er ubegrunnet og kan bringe noe nytt for dagen. Konfrontasjonen med overrumplende gåtefulle historiske funn inngir lokkende forestillinger om ukjente virkeligheter. "Tydeligvis røkte man i passasjene før det ellers var vanlig på gaten"⁵, og "Det fantes en Passage du Desir"⁶. De usystematiske historiske brokkene finner oss mer enn vi finner dem; de får oss til å støkke. Dette har å gjøre med at de vekker idéer om skjulte og underlige virkeligheter bak de konkrete opplysningene. Rommet blunker til oss og sier: "Nå, hva kan vel ha skjedd i meg?"⁷ Møtet med passasjene pirrer tanken til poetisk pregede utkast om en annen verden, en diktning i historien og om historien. Dermed brukes historien til å vekke sansen for det mulige, det uante, det som kan gå annerledes.

Historisk oppvåkning

I Passasje-verket utgjør ifølge Benjamin 1800-tallet et grenseland der *oppvåkningens* forløp utspiller seg. Som mange andre og beslektede motiver hos Benjamin, fokuserer oppvåkningen på noe *mellomliggende*, på selve overgangsblikket, det ubestemmelige halvveis. På samme måte som oppvåkningen og innsovningsfasen ikke er brå omslag men pendling mellom drøm og virkelighet, virker 1800-tallets Paris som et sært grenseland for 1930-årenes tyske kultur. Som moderne fremstår Paris velkjent, men samtidig som merkelig fremmed, en samtid som også er annen-tid. Dette paradoksale preget gjør passasjene til bevegelse og lokkende forandring i vår egen bevissthet: Tidlige jernkonstruksjoner, gasslysets delvise opplysning av den førmoderne tiden, dandyismens

barokt moderne innfall og alskens besynderlige visuelle illusjoner vitner om det moderne i en hittil uhørt toneart. Konsumvaren, som nå er så nær i alle sammenhenger at vi knapt er oppmerksom på den, forelå i passasjene som gåte, som innforstått og eksotisk fjern samtidig: "Organisk og anorganisk verden, lav livsnødvendighet og frekk luksus inngår de mest motsigelsesfylte forbindelser, varen henger og trenger så hemningsløst om hverandre som bilder fra de mest forvirrede drømmer. Konsumsjonens urlandskap."⁸

Drøm og virkelighet hver for seg lukker seg for hverandre og forblir suverent seg selv. Men møtet mellom dem, et drømmeelement i den våkne fornuft eller inntrengning av virkelighet i drømmen, skaper produktive øyeblikk av erkjennelse. Slik konfrontasjonen mellom drøm og virkelighet kan la oss komme til tingene fra en ny kant og innse nye sammenhenger, slik rokker det historiske grenseland ved tingenes tilsynelatende skjebnebestemte entydighet: Folkemassen eksisterer men den marsjerer ikke, varen er der men den spøker, jernet er kaldt og hardt men det utgjør en rosett. Benjamin leker med språket og får 1800-tallets Paris, et "Zeitraum", til å bli "Zeit-Traum" for 1930-årene, et sted man kan drømme seg ut av seg selv og våkne opp på en ny måte.

Historiske "grenseting"

Men igjen er det ikke søvnen og drømmen i seg selv som er redningen fra en suspekt fornuft, men de krav som stilles når forskjeller møtes, tankens utfordring til selvoverskridelse ved sidestilling av det usammenstillelige. Derfor omslutter ikke passasjenes verden oss som et bestemt sted, men åpner seg for oss som rom⁹, et rom vi kan og tør begi oss ut i fordi det er oss *delvis* fortrolig: En passasje må åpenbart være et slags varehus, men hva skal vi forstå med: "Passage du Commerce-Sainte Andre: et *cabinet de lecture*."¹⁰? 1800-tallets Paris gir rom for produktive kryssninger av det ulike og det usamtidige. Det romliggjørende ved Benjamins historieskrivning uttrykkes også gjennom selve pas-

asje-temaet og gjennom interessen for *terskel*, begge markert som grenser med *utstrekning*¹¹ i motsetning til brå omslag. Med Benjamin kan vi si at virkelig nyvinning ligger i å innlate seg på en romslighet som suspenderer fastlagt sekvens og hierarki, en romslighet der man kan gå inn i og ut av igjen, finne og miste for igjen å finne på en ny måte, gripe noe ved å la seg gripe. Ved slik å sette tanken på spill tematiserer Passasje-verket historie som bevegelse og medskapende oppmerksomhet. Dermed går Benjamins historiske redningsprosjekt ut på å tilveiebringe ettertrykkelig erfaring av foranderlighet. Møtet med historien utvikles til en prosess som minner om kunsten, der verket lever av stadig å utfordre iakttagelsen som griper etter det.

Det er verd å merke seg at Benjamin oppholder seg ved "grenseting" fra en relativt nær fortid for å gi historien dette estetiske potensialet, og ikke ved det rent eksotiske. Det virkelig gamle og fjerne, den skarpe kontrast og det rene motbildet, er ikke Benjamins anliggende. Dette henger sammen med at det som er åpenbart og først og fremst gammeldags, er lett å plassere og dermed nøytralisere: det er der og vi er her, det var da og nå er nå. Dermed underliggier historien oss som rent stoff. Slik pertentlig historisk konstruksjon blir derfor fort del av samtidens behagelige verdensbilde eller selvlegitimering. Det som faller inn i et stabilt mønster er i en viss forstand ikke lenger historie, men ren samtid; historien for oss og i oss. Derimot er det som ligger på terskelen mellom oss selv og noe annet, historisk i radikal forstand. Dette kommer til uttrykk når Benjamin observerer at 1800-tallsbyggverkene, som er nære forløpere for nåtidens moderne byggemåte, har en tendens til å ta seg ut "slett ikke som forløpere men spesielt gammeldags og bortdrømte. (Gamle jernbanehaller, gassanlegg, broer)"¹². Det som er "gammeldags og bortdrømt" er det som virkelig uttrykker historisk bevegelse. Først ved dette forner vi virkelig pustet av en annen tid, fordi vi her har å gjøre med vår egen historiske forandring her og nå. Derfor hviler det en viss

uhygge over det bortdrømte, uhyggen ved å slippe taket og forlate noe av seg selv. Inngangen til drømmen kan gi en halsbrekkende følelse av å stå på kanten av stupet, og denne følelsen hører også til historisk erfaring. Et slikt ubehag hefter ved det "antikt moderne" (Adorno) fordi det i sin ubestemmelighet fordrer forandring i det som bestemmer, ens egen tids formuft. Det blir dermed tydelig at det "elegiske" ved et slikt møte med historien er noe annet enn uforpliktende nostalgi, det elegiske betegner snarere smerten ved å miste noe av sitt eget.

Med dette kan man se at Benjamins omgang med historien minner sterkt om surrealismen i kunsten. Hans fremgangsmåte lar historien utløse sjokkvirkninger ved å vise det velkjente i en underlig sammenheng. Slik det historiske materialet dermed må ha en viss innforståthet, slik ville det være meningsløst for Marcel Duchamp å bruke eksotiske eller arkaiske "readymades" i sine kunstneriske provokasjoner. Bare det kjente og selvfølgelige som urinalet og sykkelhjulet kunne i et kunstgalleri utløse den forbløffende effekten. Parallelt består Benjamins historiske strategi i å se det innforståtte i et annet rom, finne en utside på tingene og samtidig erfare at de ikke er natumødvendigheter.

III.

Menneskelige minnesmerker og kulturminner

Rent alment er det tydelig at Paris med sin historie fikk noe fortrøstningsfullt over seg sett fra 1930-årenes Berlin. Forflytning i rom til et annet sted kan være en sterk påminnelse om at virkelig forflytning i tid, kvalitativ endring, er mulig. I tillegg var det altså noe ved Paris som vitnet om *en annen historie* så sterkt at modernisten Benjamin eksplisitt gikk mot den moderne arkitekturs apostel Giedion, og sa at "det forgangne århundres kunstneriske draperinger" inneholder "livsviktige stoffer for oss"¹³. Disse stoffene kunne altså ha potensiale i seg til å inngi ønske og tro på en utvikling i en annen retning enn den som for mange fortonte seg uunn-

gåelig. "Grepet etter nødbremsen" skulle bestå i å se historien som full av uinnløste muligheter.

Vi ser nå at Benjamins og Adornos minnesmerker kan være menneskelige fordi de behandles som noe annet enn *kulturminner*, vår tids fremherskende måte å oppfatte fortidslevninger på. Som kulturminner ville de måtte få en annen karakteristikk. Paris ble ikke menneskelig ved å representere eller dokumentere visse historiske livsformer eller holdninger. Benjamin, Adorno og Horkheimer var altså på ingen måte ute etter å gi passasjene, støpejernspissoarene og bordellene en renessanse. Betraktet som dokumenter eller minner over en tidligere tid, som det vi kaller kulturminner, ville disse fortidslevningene fortelle en historie man ikke kunne annet enn misbillige. Derimot ble de "livsviktige" gjennom sin tidsspesifikke aktualitet i 1930-årenes Tyskland, en aktualitet som fikk dem til å *angå* denne tiden på en bestemt måte. De rørte ved punkter der ettertiden moralsk sett burde forandres, men vanskelig kunne se det selv.

Støpejernspissoarene og bordellene kunne bli menneskelige minnesmerker for dem som hadde blikk for at den hygiene og moral fremskrittet gjerne skryter av, også er konsentrasjonsleirenes hygiene og tvangens moral. Adorno og Horkheimer fikk ved synet av noe uhygienisk og umoralsk kanskje anelsen om en annen hygiene og en annen moral, om noe som verken er likegyldighet og barbari eller totaliserende og "utrenskende"; en ordnet klarhet som ikke også er vold og tvang. Slike øyeblikk av håp og befriende ønske fins ikke ved det historiske dokument, kulturminnet, som bare kjenner nøkterne fakta.

De menneskelige minnesmerker var dermed *påminnelser* og ikke gamle minner. Kulturminner er minner i denne betydning, en måte å huske fortiden på, noe som fester og bevarer kunnskap om den. Vi tenker oss kulturminner som dokumenter over visse historiske kjensgjerninger; økonomiske, sosiale og kulturelle forhold. De skal sørge for at vi ikke blir historieløse. Men som leselige dokumenter og stabile menings-

bærere, er de fanget i vår lesning av dem, de går opp i våre begreper. Som dokumenter er de inventar i vårt bilde av historien, der vi etter våre anerkjente vurderinger identifiserer og ordner tingene. Der historien fortøner seg fullstendig *forståelig* for oss, mister den sin kraft og blir liggende død. Den faller sammen med allerede godtatte betydninger og blir ikke spore til nye.

Som ren kunnskap er historien gjennomsyret av vårt eget. Siden kunnskapen foreligger som begreper formet av vårt liv idag, blir historien et sted der vi ikke hadde passet inn eller holdt ut. Historien er full av trangboddhet, uhygiene, undertrykkelse og urettferdighet. I sammenligning fremstår selv det mest tvilsomme ved vår egen tid som nærmest paradisisk. Når vi "innser" dette, reduseres Benjamins "elegiske, henrevne betraktning" til bløtaktig nostalgi, en nostalgi som man beskjemmet må riste av seg idet man blir realistisk og takknemlig for dagen idag. Kulturminnet blir dermed *rekreasjon* i opprinnelig forstand, det belærer, underholder og strammer oss opp igjen. På denne måten blir historien verken mulighetenes rom eller spore til selvkritikk. Som kulturminner ville de menneskelige minnesmerker kaste glans over den ettertiden som har overvunnet det de representerer, de ville konformt bekrefte at det "tross alt" går framover.

Bevaring av identitet

Benjamins redningsprosjekt fremhevet "grenseting" som kunne få en til å nytænke ens egen kultur, sette det inn i bevegelse. De menneskelige minnesmerker skulle slett ikke skape *identitet*, snarere la de an på å oppløse en lumsk identitet, forandre en tvilsom kultur. De skulle ikke bekrefte et selvbylde eller sørge for en behagelig følelse av å være ett med seg selv. Historien kan hos Benjamin sies være det som gjør oss mindre oss selv. Etter en gjengs oppfatning blir kulturminner derimot spesielt viktige og identitetsskapende når de forklarer sammenhenger og belyser vår historiske avstam-

ning, når de har et preg av nærhet. Benjamin sa klart fra om at det ikke var passasjene som historiske *forløpere* som kunne utgjøre fortidens revolusjonære eksplosjon¹⁴. Derimot fikk noe i historien "livsviktig" aktualitet nettopp på grunn av en egen fjernhet, på grunn av at det ikke fikk betydning for ettertidens utvikling, fordi der ikke var kontinuitet mellom da og nå. Slik oppmerksomhet for "det andre" i historien, for det "bortdrømte" og foruroligende, gir ikke identitets-tankens rom for. Det nærmeste, mest lokale og varige blir her hovedsaken; gjenkjennelse og selvbekreftelse blir historiens viktigste funksjon. Omgangen med historien, noe vi gjerne oppfatter som spesielt verdifull kulturell virksomhet, blir slik vanskelig å skille fra selvtillfreds patriotisme.

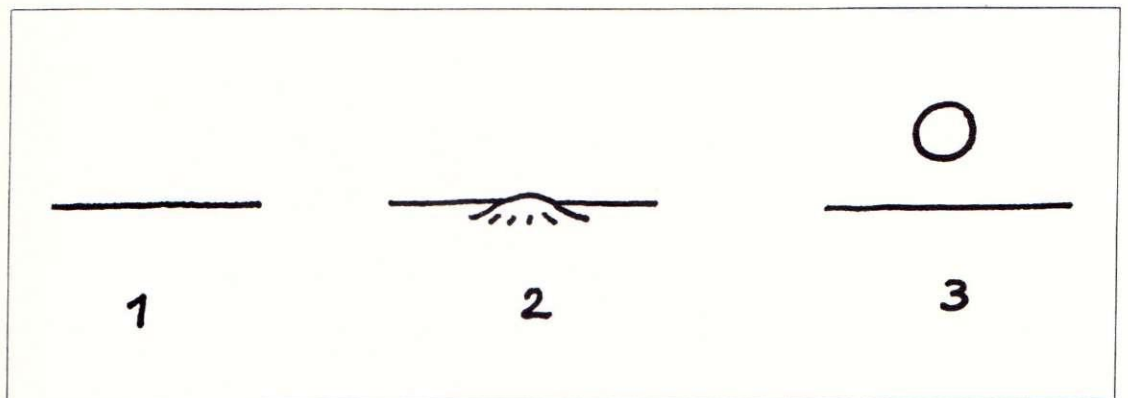
I det grelle lyset fra "katastrofens seierstegn" under Verdenskrigen, ville det være blindt ikke å se at "Det fins en overlevering som er katastrofe"¹⁵. Fortiden som ellers gjerne sees som en skatt man kan være stolt av, kunne neppe være uten skyld i uføret. For Benjamin var det umulig å foreta den vanlige slutningen som sier at forhistorien må ha vært god siden vår egen tid er så god og velutviklet. En slik slutning er alltid fristende selv om den lar virkningen lovprise sin egen årsak. Kanskje er det bare så tydelige fallitterklæringer som verdenskrigen som kan mane sterkt nok til selvkritikk til at historien får vise oss at andre historier er mulige. I alle fall ligger det et overmål av selvtillit i et historiebegrep som gjør forherdelse av ens egen historiske beskaffenhet til et hovedmål. Et slikt forhold til historien får noe naivt og livsfjernt over seg, og mangler den kulturelle tyngde det svært ofte pretenderer. Bare som innsigelse mot dagen idag blir historien historisk. Som sted for behagelig selvgjenkjennelse eller konsum av det aparte, mister den sin viktighet. Befatning med historien får slik viktighet bare gjennom det lett ubehagelige som hefter ved alt vi med rette kan kalle kulturell virksomhet: fordringen.

Noter

1. *Opplysningens Dialektik* (svensk oversettelse) side 17, Göteborg 1981.
2. *Ibid.* side 258.
3. *Das Passagen-Werk*, side 1045. Frankfurt a.M. 1982.
4. *Gesammelte Schriften I*, 3, side 1232. Sitert etter Dag T. Andersson: *Det utsatte nærvær*, Oslo 1992. Min oversettelse.
5. *Das Passagen-Werk*, op. cit. side 91.
6. *Ibid.* side 98.
7. *Ibid.* side 527.
8. *Ibid.* side 993.
9. "Tidsrom" får en ny betoning slik at 1800-tallets Paris ikke blir punkt eller sted i historien som skal utforskes, men rom for oss. Susan Sontag har treffende sagt at "Benjamins tilbakevendende temaer er mater å romliggjøre verden på". Se Andersson, op. cit. side 218.
10. *Das Passagen-Werk*, op. cit. side 101.
11. Se om dette Arnfinn Bø-Rygg: "Terskel-erfaringer" i *Terskel* nr 1, 1990.
12. *Das Passagen-Werk*, op. cit. side 493.
13. *Ibid.* side 572.
14. *Ibid.* side 1032.
15. *Ibid.* side 591.

Jørgen Lund, cand. philol. fra Universitetet i Bergen, hovedfag i kunsthistorie. Skrev hovedoppgave om dagens kulturminnevern i lys av Walter Benjamins filosofi, med vekt på hans begrep om aura, et begrep der historiefilosofiske og estetiske forhold bringes sammen. Arbeider som konservator ved Museet for Samtidskunst, Oslo.

BRUL:



Tecknare: *Hans Nordenström*