

Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap

Mari Nilsen Skogsrud

Masteroppgave

Danning i og mellom rutene

En studie av fire norske dokumentariske tegneserier

Bildung in and between the panels

A study of four Norwegian documentary comics

Lektorutdanning i norsk

2018

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Forord

Den amerikanske forfatteren Flannery O'Connor skrev en gang at det å skrive en roman er «a terrible experience, during which the hair falls out and the teeth decay»¹. Det virker sammenliknbart med å skrive en masteroppgave. Jeg har riktignok både håret og tennene i god behold, men kjeven verker og hele kroppen knaker. Samtidig har arbeidet med masteroppgaven også vært givende og ganske fint. Det skyldes kanskje først og fremst menneskene som har vært involvert i prosessen. Dere fortjener derfor en takk.

Først og fremst vil jeg takke Anne Skaret. Din veiledning har vært konkret, kritisk og inspirerende. Tilbakemeldingene jeg har fått underveis i skriveprosessen har betydd mye. Måtte alle masterstudenter være like heldige med sin veileder!

Dernest vil jeg takke Caroline Marie Olsen for latter, pustepauser og grundig korrektur. Du er en engel og en knupp! Takk til Matilde Monsen for nerdete diskusjoner, lange lunsjpauser og støttende ord. Hvis jeg noen gang skriver en bok, lover jeg at jeg skal dedisere den til deg. Takk også til Kent Are Klætne Nettum for kameratskap og gode samtaler.

Til slutt vil jeg takke Cathy, Elisabeth, Elise, Stefanie og Stine. Dere har bidratt med oppmuntring og inspirasjon, samt kjærkomne distraksjoner og påtvungen sosialisering. Det har gjort både masterskrivingen og resten av studietiden ganske mye hyggeligere enn det ellers ville ha vært.

Brumunddal, mai 2018

Mari Nilsen Skogsrud

¹ O'Connor, F. (1984). *Mystery and Manners: Occasional Prose*. London: Faber and Faber.

Innhold

FORORD	3
INNHold	4
NORSK SAMMENDRAG	8
ENGELSK SAMMENDRAG (ABSTRACT)	9
1. INNLEDNING	10
1.1 OPPGAVENS TEMA	10
1.2 BAKGRUNN FOR OPPGAVEN	10
1.3 PROBLEMSTILLING OG MÅL FOR OPPGAVEN	12
1.4 PRESENTASJON AV TEORETISKE PERSPEKTIVER	13
1.5 INNLEDENDE BEGREPSAVKLARING: TEGNESERIER, COMICS OG GRAPHIC NOVELS	14
1.6 TIDLIGERE FORSKNING	16
1.7 FRA TEORI TIL ANALYSE	18
1.8 TEKSTUTVALG	19
1.8.1 <i>Olaf G. av Lars Fiske og Steffen Kverneland (2004)</i>	20
1.8.2 <i>Hitler, Jesus og farfar av Lene Ask (2006)</i>	20
1.8.3 <i>26. november av Mikael Holmberg (2010)</i>	20
1.8.4 <i>På veien til Santiago av Jason (2016)</i>	21
1.9 TIDLIGERE STUDIER AV TEGNESERIENE I UTVALGET	21
1.10 OPPGAVENS OPPBYGGING	22
2. TEORI	24
2.1 TEGNESERIETEORI	24
2.1.1 <i>Tegneseriedefinisjoner</i>	24
2.1.2 <i>Forholdet mellom tekst og bilder</i>	27
2.1.3 <i>Tegneseriens vokabular: Sekvenser, ruter og bobler</i>	27

2.1.4	«Renna»: Tomrommet mellom rutene	29
2.2	DEN DOKUMENTARISKE TEGNESERIEN	31
2.2.1	Selvrefleksivitet og autentisitet i den dokumentariske tegneserien	32
2.2.2	Historiske og personlige traumer.....	34
2.3	DANNING.....	35
2.3.1	Narrativ kunst som dannelsesredskap.....	36
2.3.2	Leserens identifikasjon med karakterene og innlevelse i teksten.....	38
3.	ANALYSE AV OLAF G. (2004) AV LARS FISKE OG STEFFEN KVERNELAND	40
3.1	HANDLING.....	40
3.2	TEGNESERIENS FORM.....	42
3.2.1	Rutene.....	42
3.2.2	Forholdet mellom tekst og bilder	43
3.2.3	Tegnestil og fargebruk.....	44
3.2.4	Perspektiv og synsvinkel.....	45
3.3	KUNSTNEREN OG KRITIKERENE	46
3.4	KULTUR OG NASJONALITET	48
3.5	ÆRLIGHET OG AUTENTISITET	50
3.6	BRUKEN AV DOKUMENTER	51
3.7	OPPSUMMERING	53
4.	ANALYSE AV HITLER, JESUS OG FARFAR (2006) AV LENE ASK	54
4.1	HANDLING	54
4.2	TEGNESERIENS FORM.....	55
4.2.1	Rutene.....	55
4.2.2	Forholdet mellom tekst og bilder	56

4.2.3	<i>Tegnestil og fargebruk</i>	57
4.2.4	<i>Perspektiv og synsvinkel</i>	58
4.3	DEN RØDE TRÅDEN: FARGEBRUK OG IKONISK SOLIDARITET	59
4.4	AVSKY OG SYMPATI: IDENTIFIKASJON MED «DEN ANDRE»	61
4.5	FORBUDTE BILDER OG (RE)KONSTRUKSJON AV HISTORIEN	62
4.6	VIRKELIGHET OG/ELLER FIKSJON	64
4.7	OPPSUMMERING	66
5.	ANALYSE AV 26. NOVEMBER (2010) AV MIKAEL HOLMBERG	68
5.1	HANDLING	68
5.2	TEGNESERIENS FORM	70
5.2.1	<i>Rutene</i>	70
5.2.2	<i>Forholdet mellom tekst og bilder</i>	70
5.2.3	<i>Tegnestil og fargebruk</i>	71
5.2.4	<i>Perspektiv og synsvinkel</i>	73
5.3	DET HISTORISKE TRAUMET	74
5.4	VITNESBYRDET	78
5.5	FOTOGRAFIER, MINNER OG AUTENTISITET	80
5.6	OPPSUMMERING	81
6.	ANALYSE AV PÅ VEIEN TIL SANTIAGO (2016) AV JASON	83
6.1	HANDLING	83
6.2	TEGNESERIENS FORM	84
6.2.1	<i>Rutene</i>	84
6.2.2	<i>Forholdet mellom tekst og bilder</i>	85
6.2.3	<i>Tegnestil og fargebruk</i>	86

6.2.4	<i>Perspektiv og synsvinkel</i>	87
6.3	FUNNY ANIMALS.....	88
6.4	DEN INDRE OG DEN YTRE REISEN.....	90
6.5	POPULÆRKULTUR, PARODI OG FORESTILTE FELLESSKAP.....	92
6.6	SELVREFLEKSIVITET OG METAPERSPEKTIV	94
6.7	OPPSUMMERING	96
7.	DRØFTING	97
7.1	IDENTIFIKASJON OG INNLEVELSE.....	97
7.2	VIRKELIGHETEN OG DET KONSTRUERTE.....	102
7.3	TEGNESERIENES DANNINGSPOTENSIAL.....	105
8.	KONKLUSJON	108
	LITTERATURLISTE	110

Norsk sammendrag

Temaet i denne oppgaven er dokumentariske tegneserier. Dokumentariske tegneserier kan defineres som tegneserier som omhandler virkelige hendelser. Slike tegneserier har økt både sin popularitet og sin kulturelle anerkjennelse de siste årene, og sjangeren kan dermed ha en naturlig plass i samtaler om sakprosa. Til tross for sjangerens aktualitet, er den utelatt fra skolens læreplaner. Dette gjelder også tegneseriemediet for øvrig.

I denne oppgaven undersøker jeg om dokumentariske tegneserier kan være relevante å bruke i skolens norskfag. For å belyse dette analyserer jeg fire norske dokumentariske tegneserier i et dannelsesperspektiv. Tekstutvalget består av følgende tegneserier: *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland, *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask, *26. november* (2010) av Mikael Holmberg og *På veien til Santiago* (2016) av Jason. Jeg ser på karakteristiske trekk i tegneseriene, samt hvilket dannelsespotensial som kan tenkes å ligge i dem. I analysene peker jeg på viktige form- og innholdsmessige trekk, og kommenterer hvordan trekkene kan tenkes å medvirke til danning.

Min lesning er gjort med utgangspunkt i tegneserieteori og teorier om danning. De tegneserieteoretikerne jeg lener meg tyngst på er Scott McCloud (1994), Elisabeth El Refaie (2012) og Charles Hatfield (2005). McCloud behandler tegneseriemediets formspråk, El Refaie forklarer hvordan tegneserier legger til rette for leserinnlevelse og leseridentifikasjon, mens Hatfield viser hvordan tegneserier påpeker at de er mediert og konstruert av en tegneserieskaper. I danningssammenheng lener jeg meg særlig på Martha Nussbaum (1997; 2016). Hennes teori om den narrative forestillingsevnen kan forklare hvordan narrativ kunst kan spille en rolle i utviklingen av empati og forståelse for andre.

Jeg finner at de dokumentariske tegneseriene i mitt utvalg har flere fellestrekk som kan være relevante i et dannelsesperspektiv. Tegneseriene har en selvrefleksiv dimensjon som påminner leseren om at innholdet er helt eller delvis konstruert. Dette oppfordrer leseren til å være kritisk og reflektert i møte med tekstene. Samtidig legger tegneseriene i ulik grad til rette for leserinnlevelse. Dette kan medvirke til danning ved at leseren utvikler empati, og dermed blir i stand til å sette seg inn i andres situasjon. Sistnevnte er av stor betydning fordi empati er en forutsetning for å kunne handle etisk.

Engelsk sammendrag (abstract)

The subject of this thesis is documentary comics. Documentary comics can be defined as comics that deal with real events. Such comics have increased both in popularity and in cultural recognition in recent years. Consequently, the genre might have a natural place in conversations about non-fiction. Despite its current interest, the genre has been left out of the school curriculum. This also includes the comics medium in general.

In this thesis I explore whether documentary comics may be of relevance in the Norwegian subject. In order to shed light on this, I analyze four Norwegian documentary comics in a Bildung perspective. My selection of texts includes the following comics: *Olaf G.* (2004) by Lars Fiske and Steffen Kverneland, *Hitler, Jesus and farfar* (2006) by Lene Ask, *26. November* (2010) by Mikael Holmberg, and *På veien til Santiago* (2016) by Jason. I look at characteristic features in each comic, and also at what Bildung potential one may find in them. In the analyses I point out important features of form and content, and comment on how these features might contribute to Bildung.

My reading is based in comics theory and theories on Bildung. The comics theorists I rely most heavily on are Scott McCloud (1994), Elisabeth El Refaie (2012), and Charles Hatfield (2005). McCloud deals with the formal aspects of comics, El Refaie explains how comics may facilitate reader engagement and reader identification, while Hatfield shows how comics point out that they are mediated and constructed by a comics artist. In a Bildung context, I rely most heavily on Martha Nussbaum (1997; 2016). Her theory of the narrative imagination helps explain how narrative art may play a part in the development of empathy and understanding of others.

I find that the documentary comics in my selection have several common features that may be relevant in a Bildung perspective. The comics have a self-reflexive dimension that reminds the reader that the contents are completely or partly constructed. This encourages the reader to be critical and thoughtful when facing the texts. Simultaneously, the comics facilitate reader engagement to different degrees. This may contribute to Bildung by helping the reader to develop empathy, and thereby become able to take the perspective of others. The latter is of great importance as empathy is a prerequisite for ethical action.

1. Innledning

1.1 Oppgavens tema

Temaet for denne oppgaven er dokumentariske tegneserier sett i et dannelsingsperspektiv. Med dokumentariske tegneserier mener jeg tegneserier som «i ord og bilde gjer krav på å omhandle faktiske hendingar» (Vågnes, 2014, s. 9). Tegneseriemediet har en lang historie, men det har lenge blitt ansett som en lavkulturell uttrykksform. Dette synet har imidlertid endret seg, og tegneserier blir i økende grad ansett som «a powerful form of expression in its own right» (Chute & Dekoven, 2012, s. 175). Endringen i synet på tegneserier kan knyttes til fremveksten av tegneserieromanen, det vil si «lengre tegneseriefortellinger i bokform» (Harper, 2010, s. 126). Tegneserieromanen vokste frem på 1970- og 80-tallet, og har fått stadig større anerkjennelse. Begrepet er imidlertid misvisende: svært mange tegneserieromaner er tegnet sakprosa, altså dokumentariske tegneserier (Chute & Dekoven, 2012, s. 187-189). Det blir utgitt stadig flere dokumentariske tegneserier, både internasjonalt og i Norge, og sjangeren kan sies å ha en naturlig plass i samtaler om sakprosa (Holen, 2010, s. 14). Sjangerens økende relevans og anerkjennelse kan bety at den også har en naturlig plass i skolen. I denne oppgaven vil jeg derfor undersøke på hvilke måter slike tegneserier kan være relevante i norskundervisningen i den videregående skolen – særlig hvorvidt sjangeren har trekk som kan gjøre den relevant i et norskfaglig dannelsingsprosjekt. For å undersøke dette vil jeg gjøre en analyse av fire norske dokumentariske tegneserier: *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland, *Hitler Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask, *26. november* (2010) av Mikael Holmberg og *På veien til Santiago* (2016) av Jason.

1.2 Bakgrunn for oppgaven

Dokumentariske tegneserier er et interessant studieobjekt fordi sjangerens «kulturelle autoritet har auka på ein måte ein ikkje kunne ha drøymt om for berre få år sidan» (Vågnes, 2014, s. 10). Dette gjelder særlig biografier i tegneserieform, men det blir utgitt stadig flere slike tegneserier på norsk – innenfor et spekter av undersjangre. På 2010-tallet har for eksempel Ida Neverdahl og Øystein Runde produsert to reiseskildringer i tegneserieform: *Moskva* (2013) og *Hvordan kan Los Angeles knuse hjertet mitt* (2017), mens Kristian Krogh-Sørensen står bak historiske tegneserier som *Gulosten: Liv i helvete 1914-1921* (2015) og *Den russiske revolusjonen* (2017). Det har i tillegg kommet tegneserier med et metaperspektiv:

Tegneseriens historie (2016) av Øyvind Holen og Tore Strand Olsen er en fremstilling av tegneseriemediets historie i tegneserieform. Den dokumentariske tegneseriens økende kulturelle autoritet kommer også til syne ved at flere slike tegneserier har blitt belønnet med litterære priser. Steffen Kvernelands tegneseriebiografi om Edvard Munch fikk eksempelvis Brageprisen for sakprosa i 2013. Øyvind Holen har argumentert for at dokumentariske tegneserier må inkluderes i samtaler om sakprosa:

Det som begynte med usjenert selvutlevering tidlig på 1970-tallet, har i 2010 utviklet seg slik at vi ikke lenger kan overse tegneseriemediet når vi snakker om sakprosa. I dag kryr det av innsiktsfulle selvbiografier, kunstnerisk ambisiøse biografier, essayistikk, reisereportasjer, gonzojournalistikk, dokumentarer og til og med gravende journalistikk – fortalt med hjelp av tusj, ruter og snakkebobler. (Holen, 2010, s. 14)

Dokumentariske tegneserier er også av relevans fordi sjangeren er preget av en sjangerproblematikk som er typisk for samtidslitteraturen. Slike tegneserier har for eksempel ofte glidende overganger mellom fiksjon og ikke-fiksjon. Atle Kittang, tidligere professor i allmenn litteraturvitenskap, har påpekt at også deler av det litterære feltet er karakterisert av en «røyndomshunger», og at «røyndomsrefererende blandingstekstar» av ulike typer får stadig mer oppmerksomhet (2010, s. 368). I likhet med andre former for litterær sakprosa, benytter også dokumentariske tegneserier seg av virkemidler som kanskje først og fremst knyttes til skjønnlitterære sjangre. Lund skriver at tegneserieromaner kan «lägga sig nära den moderna romanen» (2002a, s. 76). Den dokumentariske tegneserien kan kategoriseres som en hybridsjanger som kan være med på å utfordre og flytte grenser. Sjangeren er derfor også relevant i arbeid med samtidslitteratur, ikke bare i forbindelse med sammensatte tekster.

Til tross for at tegneseriemediet får stadig høyere anerkjennelse både av publikum, kritikere og forskere, nevnes ikke tegneserier i læreplanen i norsk. Om tegneserier i svenske læreplaner skriver Wallner: «comics have generally been left out by educational policymakers, and it seems that comics exist mostly on the fringe of curricula, as examples of literary genres» (2017, s. 6). I Norge ser situasjonen ut til å være nokså lik. I *Læreplan i norsk* ble tegneserier tidligere nevnt som et eksempel på en type sammensatte tekster (Utdanningsdirektoratet, 2010). Etter at læreplanen ble revidert i 2013 er denne formuleringen tatt ut, og tegneserier nevnes ikke lenger eksplisitt. Kompetansemålene i faget åpner likevel opp for at en kan arbeide med tegneseriemediet. Etter Vg1 skal elevene for eksempel kunne «tolke og vurdere sammenhengen mellom innhold, form og formål i sammensatte tekster» og etter Vg3 skal de

være i stand til å «tolke og vurdere komplekse sammensatte tekster» (Utdanningsdirektoratet, 2013). I læreplanens formålsbeskrivelse heter det dessuten at norskfaget skal bygge på et «tekstbegrep som inkluderer muntlige, skriftlige og sammensatte tekster» (Utdanningsdirektoratet, 2013). Sammensatte tekster er altså sidestilt med andre teksttyper. Etter innføringen av Kunnskapsløftet (LK06) ble dessuten skjønnlitteratur og sakprosa for første gang sidestilt i læreplanen (Kalleberg & Kleiveland, 2010a, s. 11). Den dokumentariske tegneserien fremstår som relevant fordi den befinner seg i skjæringspunktet mellom sammensatte tekster og sakprosa. Sjangeren kan dermed brukes i arbeid med begge teksttypene.

Den dokumentariske tegneserien er en svært mangfoldig teksttype. Den inneholder en rekke ulike sakprosaundersjangre, fra memoarer til krigsjournalistikk (Vågnes, 2014, s. 12). Slike tegneserier kan derfor brukes i ulike sammenhenger i norskfaget, og i arbeid med flere av fagets kompetansemål. I et danningperspektiv kan de for eksempel brukes i forbindelse med analyse av sakprosa-tekster, til å belyse problematikk rundt kulturmøter, eller til å sammenlikne «fortellemåter og verdier i et utvalg samtidslitteratur med fortellemåter og verdier i myter og folkediktning» (Utdanningsdirektoratet, 2013).

1.3 Problemstilling og mål for oppgaven

Ettersom den dokumentariske tegneserien er en svært mangfoldig teksttype som kan deles inn i en rekke forskjellige undersjangre, kan det være utfordrende å si noe generelt om sjangeren. I denne oppgaven nærleser jeg derfor et utvalg dokumentariske tegneserier og forsøker å peke på hva som kjennetegner disse. På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til følgende problemstilling:

Hva karakteriserer et utvalg norskspråklige dokumentariske tegneserier, og hvilket danningspotensial har disse bøkene?

I arbeidet med å besvare spørsmålene i problemstillingen har jeg som mål å redegjøre for den dokumentariske tegneseriens egenart. Jeg vil analysere form, motiv og tematikk i fire dokumentariske tegneserier, og drøfte hvilket danningspotensial som kan finnes i dem. Ved å knytte den dokumentariske tegneserien til et norskfaglig danningprosjekt vil jeg også undersøke om sjangeren kan ha en plass i skolens norskfag. Med danningspotensial mener jeg blant annet hvordan dokumentariske tegneserier kan være med på å utvikle en forståelse for

kulturelle verdier og en evne til å reflektere over egne og andres verdier, slik Fjørtoft (2014, s. 62) beskriver som viktige sider ved norskfagets dannelsingsoppdrag. Jeg opererer med andre ord ut fra en kategorial dannelsingsforståelse, det vil si et danningssyn som inkluderer både et materielt kulturinnhold og enkeltmenneskets personlige utvikling (Aase, 2005b, s. 20-21).

For å kunne svare på spørsmålene i problemstillingen vil jeg gjøre analyser av fire norske dokumentariske tegneserier: *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland, *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask, *26. november* (2010) av Mikael Holmberg og *På veien til Santiago* (2016) av Jason. Jeg analyserer tegneseriens form og innhold, og undersøker hva som kjennetegner de ulike tekstene i utvalget. Gjennom analysene forsøker jeg også å lese frem hvilket dannelsingspotensial som ligger i disse tegneseriene. Dannelsingspotensialet knytter jeg blant annet til leserens muligheter for identifikasjon med karakterene og til forholdet mellom virkeligheten og fiksjon – spesielt til hvordan tegneseriene påpeker at de helt eller delvis er konstruksjoner.

1.4 Presentasjon av teoretiske perspektiver

For å belyse problemstillingen jeg presenterer i kapittel 1.3 støtter jeg meg både på tegneserieteori og på teorier om danning. I analysene forsøker jeg å trekke linjer mellom disse teoriene for å vise hvordan den enkelte tegneserie kan tenkes å medvirke til danning hos leseren. Videre vil jeg presentere noen teoretiske perspektiver som danner utgangspunktet for tegneserieanalysene jeg gjør i denne oppgaven. Dette er tegneserieteoretiske perspektiver som jeg bruker for å belyse hvilket dannelsingspotensial som kan tenkes å finnes i tekstutvalget mitt.

Den dokumentariske tegneserien er en form for tegnet sakprosa. Det dreier seg om tegneserier som «i ord og bilde gjer krav på å omhandle faktiske hendingar» (Vågnes, 2014). Et viktig poeng er imidlertid at slike tegneserier – i likhet med andre former for dokumentarisme – er mediert av noen, i dette tilfellet en tegneserieskaper. Tegneseriens formspråk gjør at dette kommer klart frem for leseren: Tegneserieskaperens hånd har bokstavelig talt etterlatt seg merker på papiret. Dokumentariske tegneserier kan dermed sies å ha en selvrefleksiv dimensjon. Selve formen understreker at virkelighetsinnholdet har blitt tolket og konstruert av noen andre. Paradoksalt nok gir dette sjangeren økt troverdighet. Hatfield kaller dette fenomenet *ironisk autentisitet*. Ved å påpeke sin egen konstruerte natur, fremstår dokumentariske tegneserier som troverdige (2005, s. 131). Dette er interessant i et danningperspektiv fordi sjangeren har et formspråk som nærmest tvinger leseren til å

reflektere over forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Dette kan oppfordre til kritisk tenkning og refleksjon. Aase påpeker at dette er viktige ferdigheter i dagens dannelsbegrep (2005a, s. 76).

Et annet viktig aspekt ved dokumentariske tegneserier – kanskje spesielt tegneserier med et selvbiografisk innhold – er at de på ulike måter legger til rette for at leseren skal kunne leve seg inn i teksten. Tegneserier kan skape innlevelse på flere måter: gjennom medfølelse, forståelse, respekt eller gjennom ren underholdning (El Refaie, 2012, s. 179). Innlevelse er et sentralt begrep i denne oppgaven fordi det kan brukes til å forklare hvordan leseren blir berørt av tegneseriene hun leser. Ved å leve seg inn i tekstene kan leseren utvikle forståelse for og empati med karakterene som skildres. Dette er av betydning i et dannelsperspektiv fordi skolens dannelsoppdrag blant annet kan knyttes til et ønske om å skape «kunnskapsrike samfunnsmedlemmer» (Aase, 2005b, s. 17). Forståelse, respekt og empati er viktige forutsetninger dersom en skal lykkes med dette (Nussbaum, 2016b, s. 210).

1.5 Innledende begrepsavklaring: Tegneserier, comics og graphic novels

I denne oppgaven bruker jeg den norske betegnelsen *tegneserie*. Betegnelsen er beskrivende for hva som ligger i begrepet: det dreier seg om tegninger i en serie. Begrepet er imidlertid flertydig. Det kan vise både til selve mediet eller uttrykksformen og til enkeltstående verker (Harper, 1996, s. 17). Det er derfor av betydning å avklare begrepet innledningsvis i oppgaven. I den internasjonale tegneserieforskningen brukes vanligvis begrepet *comics*. Også denne betegnelsen kan være tvetydig. I introduksjonen til *A Comics Studies Reader* (2009) skriver de to tegneserieforskerne Jeet Heer og Kent Worcester at begrepet i vanlig dagligtale kan vise til «comic strips ..., comics books ..., or even people who tell jokes» (2009b, s. xiii). Begrepet antyder dermed et humoristisk innhold som stemmer dårlig overens med innholdet i mange tegneserier. Forskere på feltet har derfor lansert flere nye betegnelser på mediet, blant annet «graphic narrative, graphic storytelling, the ninth art and *bande dessinée*» (Heer & Worcester, 2009b, s. xiii). Det norske begrepet *tegneserier* kan sies å være mer nøytralt i den forstand at det ikke er like knyttet til et humoristisk innhold, men også i norsk sammenheng har det vokst frem «merkelapper som ‘grafisk roman’, ‘bilderoman’ og ‘tegnet roman’» (Harper, 2010, s. 126).

Begrepet *graphic novel* har vært innflytelsesrikt og har etter hvert blitt en vanlig betegnelse på «lengre tegneseriefortellinger i bokform» (Harper, 2010, s. 126). Ifølge den amerikanske litteraturviteren og tegneserieforskeren Hillary Chute ble begrepet først lansert av tegneseriekritikeren Richard Kyle i 1964, og deretter brukt i tegneserie-fanziner, det vil si ikke-profesjonelle spesialblader av og for tegneseriefans (Chute, 2008, s. 453). På slutten av 1970-tallet dukket begrepet opp i en mer kommersiell sammenheng da tegneseriebransjen begynte å bruke det som et markedsføringsgrep (Chute, 2008, s. 453; Harper, 2010, s. 134). *Graphic novel*, eller tegneserieroman, er et nyttig begrep fordi det sier noe om tegneserieverkets omfang. Tegneserier kan, på samme måte som prosa, deles inn i sjanger etter format eller omfang. Harper (2010, s. 134) skiller mellom striper, sider, novelleserier og tegneserieromaner. *Striper* er tegneserier slik en kjenner dem fra avisene, det vil si svært korte tegneserier på 3-4 ruter. *Sider* er litt lengre tegneserier bestående av flere striper som til sammen forteller en historie. Både *novelleserier* og *tegnaserieromaner* er lengre tegneseriefortellinger, og kan derfor være vanskelige å skille fra hverandre. Novelleserier er imidlertid kortere enn tegneserieromaner. Som nevnt innledningsvis i dette avsnittet brukes dessuten betegnelsen tegneserieroman om tegneseriefortellinger i bokform. Novelleserier kan derimot inngå i antologier (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 194-195; Harper, 2010, s. 134-135).

Selv om denne oppgaven omhandler dokumentariske tegneserier, som er en type sakprosa, er tegneserieroman et begrep som i utgangspunktet passer godt på tegneseriene i tekstutvalget. Det er først og fremst det lange formatet som definerer tegneserieromanen, og begrepet brukes derfor både om sakprosa i tegneserieform og om tegneserier som ligger nærmere romanen i innhold og uttrykk (Eisner, 2008a, s. 149). Begrepet tegneserieroman kan imidlertid kritiseres for å tilsløre det faktum at det dreier seg om ikke-fiktive fortellinger. Enkelte teoretikere har derfor argumentert for at andre betegnelser passer bedre på slike tegneserier. Chute bruker for eksempel betegnelsen «*graphic narrative*» fordi mange verker som kategoriseres som tegneserieromaner slett ikke er romaner, men «*rich works of nonfiction*» (2008, s. 453).

Jeg har i hovedsak valgt å bruke begrepene tegneserie eller dokumentarisk tegneserie. Der jeg bruker begrepene novelleserie eller tegneserieroman er det kun for å si noe om den enkelte tegneseriens omfang. Begrepet dokumentarisk tegneserie har jeg hentet fra Øyvind Vågnes. Vågnes skriver at det også ville være mulig å bruke begreper som *ikke-fiksjon* eller *sakprosa*, men han mener at andre betegnelser enn ikke-fiksjon «sit bedre i det norske språket» og at begrepet sakprosa «knyter ... teikneserieuuttrykket for sterkt til den skrivne litteraturen i staden

for til bildene i rutene» (2014, s. 13). Begrepet dokumentariske tegneserier understreker både at det dreier seg om tegneserier og at tekster innenfor sjangeren omhandler faktiske hendelser.

1.6 Tidligere forskning

Ifølge Heer og Worcester (2009b, s. xii) har tegneseriemediet en historie som strekker seg mer enn 150 år tilbake i tid. Forskning på tegneserier er likevel et relativt nytt fenomen. De første tekstene om tegneserier ble skrevet av journalister og kritikere, men disse tekstene hadde ikke noe utpreget analytisk eller teoretisk perspektiv. I stedet var det en tendens til «kun at se på tegneseriens (skadelige) effekt eller indskrive mediet i pessimistiske kulturbeskrivelser» (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 196). Seriøs tegneserieforskning vokste ikke frem før på 1960- og 70-tallet. Denne tidlige forskningen var inspirert av litteraturvitenskap, filmteori og semiotikk, og var ofte fokusert på «the textual elements of comics and, in particular, their storytelling conventions and narrative devices» (Heer & Worcester, 2009b, s. xiv). På 1980- og 90-tallet vokste det frem en ny teoretisk bølge som i større grad konsentrerte seg om de særtrekkene som skiller tegneserier fra andre medier. Innenfor denne bølgen ble de teoretiske perspektivene utvidet, og forskningen inkluderte alt fra studier av utgivelseshistorie til studier som leste tegneserier i lys av poststrukturell teori. De mest innflytelsesrike tegneserieteoretiske verkene fra denne bølgen ble skrevet av tegneserieskapere selv, og hadde særlig fokus på tegneseriens formspråk (Heer & Worcester, 2009b, s. xiv). Etter disse formalistiske verkene fulgte en «explosion in comics scholarship», og det vokste frem en tegneserieforskning som «adopted different disciplinary perspectives» (Meskin, Cook & Bramlett, 2017, s. 2). Denne trenden har fortsatt frem til i dag. Dagens tegneserieforskning henter metoder og tilnærminger blant annet fra litteraturvitenskap, lingvistikk, samfunnsvitenskap og psykologi. Den senere tegneserieforskningen har vært opptatt av både form og innhold, og det forskes blant annet på kultur, identitet og kjønn (Kukkonen, 2013, s. 125-126). Et annet viktig område er resepsjonsteori. Resepsjonsteori kan være med på å forklare «what it means to read comics as literature», og mye av denne forskningen har konsentrert seg om hvordan tegneserier kan brukes i klasseromssituasjoner (Miodrag, 2017, s. 395).

Etter hvert som den dokumentariske tegneserien har utviklet seg til å bli en viktig tegneseriesjanger, har det også blitt gjennomført studier av sjangeren. I norsk sammenheng vil jeg spesielt fremheve Vågnes. I boken *Den dokumentariske teikneserien* (2014) gjør han

nærlesninger av et utvalg sentrale dokumentariske tegneserier og animasjonsfilmer. Boken er ifølge Vågnes verken en teoretisk introduksjon eller en historisk oversikt over sjangeren, men den presenterer likevel flere viktige teoretiske perspektiver og peker også på viktige historiske utviklingslinjer. I boken diskuterer Vågnes hvordan en skal forstå dokumentariske tegneserier og deres virkemidler, og hvordan en skal «sjå dei i ein større kulturell og historisk samanheng» (2014, s. 11). Dette er perspektiver som er relevante for å si noe om hvilket danningspotensial som finnes i sjangeren. I internasjonal sammenheng vil jeg spesielt nevne tegneserieforskerne Hillary Chute (2010; 2016) og Charles Hatfield (2005). Begge har utgitt en rekke tegneserieteoretiske artikler og bøker, og den dokumentariske tegneserien har vært et viktig forskningsfelt for dem. Chute har blant annet skrevet om selvbiografiske tegneserier og om representasjoner av traumer, mens Hatfield blant annet har skrevet om hvilke virkemidler dokumentariske tegneserier kan benytte seg av for å oppnå autentisitet. Jeg vil også trekke frem Elisabeth El Refaie (2012), som blant annet har undersøkt hvordan tegneserier kan medvirke til innlevelse og engasjement for leseren. Dette er svært relevant i et danningsperspektiv fordi det kan være med på å forklare hvordan dokumentariske tegneserier kan ha en påvirkning på leseren og dermed bidra til personlig utvikling.

I norsk sammenheng finnes en rekke masteroppgaver som handler om tegneseriemediet generelt, om dokumentariske tegneserier spesielt, eller om bruk av tegneserier i undervisningssammenheng. Her vil jeg fremheve tre masteroppgaver. Anne Blindheim (2015) har skrevet masteroppgave om hvordan nød blir representert i fotografi og tegneserier, mens Trude Alfsvåg (2013) har skrevet om bruken av holocaust-tegneserier i historieundervisningen. Begge disse masteroppgavene handler om dokumentariske tegneserier og om representasjoner av traumatiske hendelser. Traumatiske hendelser, av historisk eller personlig art, er en viktig tematikk i svært mange dokumentariske tegneserier, også i to av tekstene i mitt eget utvalg: *Hitler, Jesus og farfar* (Ask, 2006) og *26. november* (Holmberg, 2010). Ingrid Sande Larsen (2008) har skrevet masteroppgave om tegneseriers teori og estetikk. Larsen gir en oversikt over nyere tegneserieteori og har et særskilt fokus på tverrfaglig tegneserieforskning.

Min oppgave henter inspirasjon fra flere av disse studiene, men er spesielt inspirert av Hatfield (2005) og El Refaie (2012). Jeg bruker deres teorier for å forklare hvordan dokumentariske tegneserier på ulike måter påpeker at de er konstruerte, og for å diskutere hvordan tegneseriene i utvalget på ulike måter legger til rette for at leseren kan oppleve identifikasjon og engasjement i møte med teksten. Danningsperspektivet skiller imidlertid min oppgave fra

tidligere studier. Jeg undersøker ikke bare hva som kjennetegner et utvalg dokumentariske tegneserier, men hvordan disse særtrekkene kan medvirke i et norskfaglig dannelsingsprosjekt. Samtidig er det et poeng at det finnes et begrenset antall studier av norske dokumentariske tegneserier. Blindheims masteroppgave tar for eksempel for seg amerikanske tegneserier, mens Alfsvåg tar for seg én norsk og én amerikansk tegneserie. Det finnes riktignok analyser av noen av tegneseriene i utvalget (se kapittel 1.9), men disse undersøker ikke først og tegneseriens sjangermessige særdrag. Selv om enkelte norske dokumentariske tegneserier har blitt studert før, har det altså ikke lyktes meg å finne studier som tar for seg selve sjangeren i et norsk perspektiv. Med denne oppgaven håper jeg dermed å fylle et hull i den tidligere forskningen.

1.7 Fra teori til analyse

Som nevnt i kapittel 1.2 er den dokumentariske tegneserien en mangfoldig sjanger som det kan være vanskelig å si noe generelt om. Målsettingen min med denne oppgaven er derfor først og fremst å belyse de særtrekkene som finnes i de fire tegneseriene i tekstutvalget mitt. En betydelig del av oppgaven er derfor viet analyse av dokumentariske tegneserier. Det er dermed av betydning å kommentere hvilken metode og lese måte jeg benytter i møte med tekstene i utvalget. Som jeg gjør rede for i kapittel 1.3 ønsker jeg å undersøke hva som karakteriserer tegneseriene i utvalget og hvilket dannelsingspotensial disse bøkene har. I lesningene vektlegger jeg spesielt hvordan tegneseriens form- og innholdsmessige særtrekk kan virke dannende på leseren.

Når det gjelder analyse av tegneserier er det nødvendig å hente teoretiske perspektiver fra flere ulike fagområder. Som nevnt i kapittel 1.6 henter dagens tegneserieforskning metoder og tilnærminger fra ulike fagdisipliner. Det gjør også jeg i denne oppgaven. Oppgavens teoretiske grunnlag er i første rekke tegneserieteori – både generell tegneserieteori og teorier som omhandler dokumentariske tegneserier spesifikt. Den generelle tegneserieteorien er særlig egnet til å si noe om tegneseriens formale trekk, mens teorier om dokumentariske tegneserier også er egnet til å belyse innholdet. I tillegg benytter jeg meg av andre litteratur- og kulturteoretiske perspektiver for å kommentere hvordan innholdet i tegneseriene kan virke dannende. Jeg vektlegger særlig hvordan litteraturen – og andre former for narrativ kunst – kan øve leserens evne til å sette seg inn i andres situasjon, noe som igjen kan bidra til at leseren utvikler empati (Nussbaum, 1997, s. 88). Dette gjør jeg nærmere rede for i kapittel 2.3.1. Jeg

bruker også teorier om dokumentariske tegneserier for å belyse hvordan sjangeren kan være særlig godt egnet til å utforske forholdet mellom virkelighet og fiksjon, og hvordan slike tegneserier på ulike måter fremviser at de i større eller mindre grad må leses som konstruksjoner – eksempelvis fordi de inneholder fiksjonselementer, som karakterenes drømmer og fantasier (Vågnes, 2014, s. 32).

I de enkelte analysene begynner jeg med å gjøre rede for tegneseriens handling og form. Jeg tar for meg ulike formmessige aspekter, og diskuterer hvordan for eksempel tegnestil, perspektiv og synsvinkel kan muliggjøre leserens identifikasjon med karakterene i tegneserien. Deretter gjør jeg rede for viktige trekk ved tegneseriens innhold. Her undersøker jeg blant annet hvordan tegneseriene kan oppfordre leseren til å være kritisk ved å fremheve sine egne konstruerte trekk. Fordi tekstutvalget består av fire nokså ulike tegneserier, varierer det noe hvilke innholdsmessige trekk jeg fremhever i analysene. Analysene har likevel det til felles at jeg prøver å lese frem hvilket danningspotensial som kan finnes i den enkelte tegneseriens form- og innholdsmessige særtrekk. For å lese frem danningspotensialet i tekstutvalget trekker jeg linjer mellom tegneserieteorier og teorier om danning. Jeg peker på viktige sider ved dagens danningsbegrep, og gjør rede for hvordan ulike form- og innholdsmessige trekk i tegneseriene kan tenkes å virke inn i en slik danningssammenheng. Oppgavens teoretiske grunnlag gjør jeg nærmere rede for i kapittel 1.4 og kapittel 2.

1.8 Tekstutvalg

Som nevnt innledningsvis har den dokumentariske tegneseriens anerkjennelse økt betydelig de siste årene, og i takt med dette har det blitt utgitt stadig flere slike tegneserier på norsk. I denne oppgaven vil jeg analysere fire slike tegneserier: *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland, *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask, *26. november* (2010) av Mikael Holmberg og *På veien til Santiago* (2016) av Jason. Det er flere grunner til at jeg har valgt nettopp disse tegneseriene. For det første dreier det seg om tegneserier og tegneserieskapere som nyter en viss anerkjennelse, og som har vunnet priser både i Norge og internasjonalt. For det andre har jeg forsøkt å finne frem til et utvalg som kan vise noe av spennet som finnes i dokumentariske tegneserier. Utvalget består derfor av tegneserier med ulik tematikk og ulike kunstneriske uttrykk. I tillegg tilhører tegneseriene ulike undersjangre: biografi, selvbiografi, historiefortelling og reiseskildring. Ulike typer av dokumentariske tegneserier kan tenkes å medvirke til danning på ulike måter, og tekstutvalget er ment å skulle illustrere dette.

1.8.1 Olaf G. av Lars Fiske og Steffen Kverneland (2004)

Olaf G. er den første av flere bokutgivelser som er et resultat av et kunstnerisk samarbeid mellom tegneserieskaperne Lars Fiske og Steffen Kverneland. Boken ble utgitt i 2004 og har blitt belønnet med flere priser, blant annet tegneserieprisene Sproingprisen og Urhunden. Fiske og Kverneland har illustrert ulike deler av tegneserien, og den har dermed to helt ulike kunstneriske uttrykk. Begge uttrykkene kan imidlertid beskrives som humoristiske karikaturtegninger. Boken er dels kunstnerbiografi, dels reiseskildring og omhandler Fiske og Kvernelands reise fra Avistegnernes Hus i Drøbak til Bayern. Målet med reisen er å følge i fotsporene til den norske tegneren Olaf Gulbransson som på begynnelsen av 1900-tallet ble headhunted til det tyske satiremagasinet *Simplicissimus*. Tegneserien skildrer dermed to parallelle fortellinger: Olaf Gulbranssons historie og Fiske og Kvernelands reise gjennom Tyskland.

1.8.2 Hitler, Jesus og farfar av Lene Ask (2006)

Hitler, Jesus og farfar er Lene Asks debut og ble utgitt i 2006. Boken ble belønnet med Sproingprisen for beste debutserie og Kulturdepartementets tegneseriepris. Ask har en enkel, naiv tegnestil. Bokens omhandler en ung kvinnelig kunstner som reiser til Berlin. Samtidig skildres også hovedpersonens oppvekst i et strengt religiøst miljø, og fortellingen om hennes farmor, som ble gravid med en tysk soldat under andre verdenskrig. Boken bruker dermed en selvbiografisk ramme for å utforske forfatterens tabubelagte familiehistorie. Innenfor denne rammen forsøker Ask å nærme seg en usagt del av norsk historie. Hun problematiserer forholdet mellom fortid og nåtid, og undersøker hvordan historie blir konstruert og fortalt. Boken problematiserer også skiller mellom «oss» og «dem».

1.8.3 26. november av Mikael Holmberg (2010)

26. november er skrevet av Mikael Holmberg og ble utgitt i 2010. Utgivelsen var et resultat av et prosjekt som ble initiert i 2007 av professor Irene Levin, som på daværende tidspunkt var leder av HL-senterets publikasjonskomité. Stiftelsen Hvite Busser til Auschwitz samarbeidet også i prosjektet. Hensikten med tegneserien var å øke den allmenne bevisstheten om hva som skjedde med norske jøder under andre verdenskrig. Bildene i tegneserien har en enkel, men realistisk tegnestil. I tegneserien tar Holmberg for seg fortellingene til fire norske jøder. Utgangspunktet er intervjuer med fire personer som overlevde det norske holocaust. *26. november* skiller seg dermed fra de andre tekstene i utvalget på to områder. For det første har

den et tydelig didaktisk perspektiv som de andre tegneseriene ikke har: Den har et tydelig mål om å lære leseren om det norske holocaust. For det andre dreier det seg om en novelleserie. Tegneserien ble riktignok utgitt i bokform, men den består av fire korte fortellinger – ikke av én lengre, sammenhengende fortelling. Jeg har likevel valgt å inkludere Holmbergs bok i tekstutvalget fordi historiefortellinger er en undersjanger som ellers er lite representert blant norske dokumentariske tegneserier. Samtidig er boken basert på personlige vitnesbyrd, en type kildemateriale som ellers ikke er representert i utvalget.

1.8.4 På veien til Santiago av Jason (2016)

På veien til Santiago er skrevet av Jason, også kjent som John Arne Sæterøy, og ble utgitt i 2016. Jason har utgitt en lang rekke tegneserier tidligere, deriblant tegneserieromanene *Vent litt...* (2002) og *Du går feil vei* (2004). For sine tidligere tegneserier har han blitt belønnet med flere priser, deriblant en Bragepris, flere Sproingpriser og to Eisner-priser. Det kunstneriske uttrykket i tegneserien kjennetegnes blant annet ved at Jason tegner alle karakterene som antropomorfe dyreskikkelser. *På veien til Santiago* er Jasons første dokumentariske tegneserie. Bokens bakgrunn er at Jason fylte 50 år og bestemte seg for å legge ut på en pilegrimsvandring fra St. Jean Pied de Port til Santiago de Compostela. Underveis på reisen fører hovedpersonen John en dagbok som deretter blir gjort til tegneserie. I reisedagboken skildrer John stedene han passerer og menneskene han møter langs veien. Den viktigste delen av boken er imidlertid ikke selve pilegrimsreisen, men kanskje heller Johns indre reise: I løpet av den månedslange vandringen prøver han å håndtere sin egen sjenanse og sosiale angst.

1.9 Tidligere studier av tegneseriene i utvalget

Flere av tegneseriene i mitt tekstutvalg har vært objekt for tidligere studier. Enkelte av disse studiene støtter jeg meg på i mine egne analyser. Til forskjell fra disse tidligere studiene, tar min oppgave for seg flere norske dokumentariske tegneserier. I den tidligere forskningen har det vært vanligst med enkeltstudier, eller studier der tekstutvalget består av både norske tegneserier og tegneserier i oversettelse. Videre skiller denne oppgaven seg ut ved at den har et eksplisitt dannelsesfokus. Både denne oppgaven og flere av de tidligere studiene peker på trekk som karakteriserer tegneseriene i tekstutvalget, men jeg peker også på hvordan disse trekkene kan spille inn i en norskfaglig danningssammenheng.

Tegneseriene i utvalget har mottatt ulik grad av forskningsmessig oppmerksomhet. Lene Asks bok *Hitler, Jesus og farfar* (2006) har for eksempel vært gjenstand for flere studier, og mange sider ved tegneserien har dermed blitt belyst fra før, mens *På veien til Santiago* (2016) av Jason befinner seg i motsatt ende av skalaen. Sistnevnte tegneserie er den nyeste i utvalget, og så vidt jeg har kunnet finne er den ikke analysert i andre artikler eller oppgaver. I mitt eget analysearbeid viser jeg til en rekke studier både av tegneseriene i utvalget og av andre tegneserier. Her vil jeg spesielt nevne fire. Rikke Platz Cortsen (2017) har undersøkt Fiske og Kvernelands kunstneriske metode, med særlig fokus på *Olaf G.* (2004). Cortsens artikkel er særlig av relevans når det gjelder hvordan tegneserien problematiserer forholdet mellom kunstnere og kritikere. Dette er et poeng jeg også kommer inn på i min analyse av verket. I analysen av Lene Asks *Hitler, Jesus og farfar* (2006) viser jeg særlig til Elisabeth Oxfeldt (2013). Oxfeldt undersøker flere trekk som er av relevans for min analyse, deriblant fargebruken i tegneserien og bruken av intertekstuelle referanser. Mikael Holmbergs tegneserie *26. november* (2010) har blitt analysert av Trude Alfsvåg (2013). Som nevnt i kapittel 1.6 tar Alfsvåg for seg hvordan traumatiske hendelser, nærmere bestemt holocaust, representeres i dokumentariske tegneserier. I likhet med Alfsvåg kommer også jeg inn på temaer knyttet til holocaust og traumatiske hendelser mer generelt. I analysen av Jasons *På veien til Santiago* (2016) viser jeg blant annet til Joachim Schiedermaier (2016). Schiedermaier kommenterer ikke *På veien til Santiago* (2016), men kommer inn på ulike trekk som er kjennetegnende for Jasons tegneserieproduksjon generelt – deriblant bruken av såkalte *funny animals*, det vil si antropomorfe dyreskikkelser.

1.10 Oppgavens oppbygging

I dette innledningskapittelet presenterer jeg oppgavens innhold og disposisjon. Deretter følger et teorikapittel hvor jeg presenterer de teoretiske perspektivene som danner grunnlaget for tegneserieanalysene jeg gjør. Jeg presenterer noen viktige retninger innenfor moderne tegneserieteori, diskuterer hvordan tegneserier kan defineres og gjør rede for tegneseriens formspråk. Deretter gjør jeg rede for den dokumentariske tegneserien som sjanger og presenterer viktige teoretiske perspektiver på innhold og tematikk i slike tegneserier. Avslutningsvis i dette kapittelet tar jeg for meg danning. Her gjør jeg rede for den dannelsesforståelsen som ligger til grunn for oppgaven min og presenterer også teori som kan vise hvordan dokumentariske tegneserier kan medvirke i et norskfaglig dannelsesprosjekt.

I kapittel 3, 4, 5 og 6 gjør jeg analyser av de dokumentariske tegneseriene *Olaf G.* (Fiske & Kverneland, 2004), *Hitler, Jesus og farfar* (Ask, 2006), *26. november* (Holmberg, 2010) og *På veien til Santiago* (Jason, 2016). I analysene tar jeg for meg tegneseriens form- og innholdsside og forsøker å lese frem hvilket danningspotensial som finnes i tekstene. Hvordan tegneseriene fremviser at de helt eller delvis må forstås som konstruksjoner, og hvordan de legger til rette for leserens identifikasjon med karakterene i teksten vil stå sentralt i analysene.

I kapittel 7 drøfter jeg de dokumentariske tegneseriene i lys av sentrale spørsmål og perspektiver jeg presenterer i kapittel 1 og 2. Jeg ser på hva som kjennetegner tegneseriene i tekstutvalget, med særlig fokus på de trekkene som går igjen i flere av tekstene. Jeg diskuterer også hvilket danningspotensial disse trekkene kan ha, sett i lys av teorien og danningsforståelsen jeg presenterer i kapittel 2. I kapittel 8 oppsummerer jeg sentrale momenter fra drøftingen og trekker noen slutninger ut fra dette.

2. Teori

I dette kapitlet presenterer jeg teoretiske perspektiver og begreper som vil danne grunnlaget for de påfølgende tegneserieanalysene. Først gjør jeg rede for hvordan ulike teoretikere forstår og definerer tegneserier. I tillegg vil jeg introdusere viktige sider ved tegneseriens formspråk, eller dens vokabular og grammatikk. Deretter vil jeg belyse den dokumentariske tegneseriens sjangermessige særtrekk. Her kommer jeg også inn på viktige innholdsmessige trekk i slike tegneserier. Til slutt vil jeg presentere noen perspektiver på danning, og gjøre rede for hvordan fortellinger eller andre former for narrativ kunst kan medvirke i en norskfaglig danningssammenheng. I denne redegjørelsen presenterer jeg også tegneserieteori som kan vise hvordan dokumentariske tegneserier kan virke dannende på leseren.

2.1 Tegneserieteori

Som nevnt i kapittel 1.6 har det vært flere bølger i tegneserieteoriens historie. Den tidlige forskningen på feltet var særlig opptatt av tegneseriens formspråk. Siden har det vokst frem en tverrfaglig tegneserieforskning som blant annet henter perspektiver fra litteraturteori, lingvistikk, samfunnsvitenskap og psykologi. Begge disse teoretiske bølgene er av betydning i denne oppgaven. I analysene av tegneseriene i tekstutvalget undersøker jeg form og innhold, og jeg forsøker å lese frem et danningspotensial. Det er derfor av betydning å avklare viktige formmessige trekk ved tegneserier generelt, samt å diskutere hvordan disse trekkene kan virke inn på leseren. Det er også av betydning å diskutere hvilke innholdsmessige trekk som kjennetegner dokumentariske tegneserier mer spesifikt, og å drøfte hvordan også disse trekkene kan ha en dannende virkning på leseren. Videre vil jeg først presentere relevante perspektiver fra generell tegneserieteori, før jeg deretter gjør rede for teoretiske perspektiver på den dokumentariske tegneserien som sjanger.

2.1.1 Tegneseriedefinisjoner

En tidlig og innflytelsesrik tegneserieteoretisk bok er Will Eisners *Comics and Sequential Art*, som først ble utgitt som essays i *The Spirit Magazine*, og siden i bokform i 1985. Eisner ønsket at boken skulle være en «levende lærebok», og boken har derfor blitt oppdatert, revidert og kommet i flere nyutgivelser (Kitchen, 2008, s. ix). Essayene er basert på Eisners forelesninger ved School of Visual Arts i New York, og boken har både et praktisk og et teoretisk perspektiv. I boken betegner Eisner tegneserier som «sequential art», og i innledningen beskriver han

tegneserien som «an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea» (Eisner, 2008a, s. xi). Ifølge Eisner kan bildene i en tegneserie plasseres i to kategorier: de kan defineres som «visuals» eller «illustrations» – *bilder* eller *illustrasjoner*. Med *bilder* mener Eisner «a series or sequence of images that replace a descriptive passage told only in words». *Illustrasjoner* er derimot en repetisjon av teksten: de «reinforces (or decorates) a descriptive passage» (Eisner, 2008a, s. 132). *Bilder* representerer ifølge Eisner den «reneste» formen for tegneserier. Mens *illustrasjoner* kun repeterer teksten, bruker *bilder* kombinasjoner av tekst og illustrasjoner som en egen type språk (Eisner, 2008a, s. 132).

Den amerikanske tegneserieskaperen og tegneserieteoretikeren Scott McCloud regnes som en pioner innen tegneserieforskningen. I 1993 publiserte han boken *Understanding Comics*, som gir et helhetlig overblikk over tegneseriemediet og dets formspråk. McCloud bygger sine teoretiske utlegninger på Will Eisners begrep om tegneserier som «sekvensiell kunst». Mens enkeltstående bilder kun er bilder, er bilder i sekvens noe mer: de er tegneserier (McCloud, 1994, s. 5). McCloud definerer derfor tegneserier som «[j]uxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer» (McCloud, 1994, s. 9). Det er verdt å merke seg at kommunikasjon gjennom tekst spiller en sekundær rolle både i McClouds tegneseriedefinisjon og i Eisners tegneserieforståelse. Selv om de fleste moderne tegneserier inneholder både tekst og bilder, mener McCloud at en tegneseriedefinisjon som spesifikt nevner samspillet mellom tekst og bilde blir for restriktiv (McCloud, 1994, s. 21). Det er først og fremst de sidestilte bildene i sekvens som kjennetegner tegneserien, og som gjør den til et eget språk. Om sveitseren Rodolphe Töpffer (1799-1846), som av enkelte betegnes som den moderne tegneseriens far, skriver McCloud følgende:

Töpffer's contribution to the understanding of comics is considerable, if only for his realization that he who was neither artist nor writer had created and mastered a form which was at once both and neither. A language all its own. (McCloud, 1994, s. 17)

Et annet sentralt tegneserieteoretisk verk er skrevet av den belgiske tegneserieforskeren Thierry Groensteen. Hans bok *Système de la bande dessinée* som først ble utgitt på fransk i 1999, og senere i engelsk oversettelse under tittelen *The System of Comics* i 2007, er et ambisiøst forsøk på å «skape et eget, overordnet system for tegneserier som kun hører kunstarten til» (Larsen, 2008, s. 16). Under overskriften «The Impossible Definition» gjør

Groensteen rede for noen tidligere definisjoner av tegneseriemediet og diskuterer hvorvidt mediets særtrekk i det hele tatt *kan* nedfelles i en enkel definisjon. Groensteen argumenterer for at eksisterende akademiske tegneseriedefinisjoner kan plasseres i to kategorier: (1) konsise, men essensialistiske definisjoner, og (2) lengre og mer nøyaktige begrepsavklaringer som, ifølge Groensteen, er «normative and self-interested ... made to measure in order to support an arbitrary slice of history» (2007, s. 12-13). Enkle definisjoner blir ifølge Groensteen en umulighet fordi det finnes et enormt mangfold innen tegneseriemediet. Det finnes alltid en rekke unntak til definisjonene. Selv om majoriteten av tegneserier inneholder både bilder og tekst, finnes det for eksempel også «stumme» tegneserier, det vil si tegneserier uten verbaltekst. Groensteen hevder derfor at det kun er mulig å produsere reduktive definisjoner. Enkelte teoretikere legger for eksempel vekt på samspillet mellom tekst og bilder, mens andre insisterer på at tegneserier må ha minst én gjennomgående karakter. Tegneserier har så et så bredt uttrykksregister at det er «almost impossible to retain any definitive criteria that is universally held to be true» (2007, s. 14).

I stedet for å forsøke å definere mediet, foreslår Groensteen derfor at tegneserier kjennetegnes ved et fenomen han kaller *ikonisk solidaritet*. Ikonisk solidaritet definerer han som «interdependent images that, participating in a series, present the double characteristic of being separated ... and which are plastically and semantically over-determined by the fact of their coexistence *in praesentia*» (Groensteen, 2007, s. 18). Ifølge Øyvind Vågnes betegner ikonisk solidaritet en form for intertekstuell relasjon mellom tegneserierutene – både mellom ruter innenfor det samme verket, men også mellom tegneserierutene og «ruter utanfor verkets grenser» (2014, s. 19-20). På denne måten kan ikonisk solidaritet åpne «noko som liknar ein omfattande, intertekstuell bildeveg» (Vågnes, 2014, s. 20). I likhet med både Eisner og McCloud legger Groensteen vekt på bilder i sekvens: «The necessary, if not sufficient, condition required to speak of comics is that the images will be multiple and correlated in some fashion» (2007, s. 19).

I denne oppgaven legger jeg hovedsakelig Eisners og McClouds tegneseriedefinisjoner til grunn for analysene. Jeg forstår tegneserier som et medium der bildene, eller kombinasjoner av bilder og tekst, spiller hovedrollen i fortellingen. Videre legger jeg vekt på bildesekvensenes rolle i fortellingen. Jeg benytter meg imidlertid også av Groensteens begrep om ikonisk solidaritet. Begrepet er svært nyttig i møte med tekster som inneholder visuelle intertekstuelle referanser, og det er også nyttig for å forklare hvordan tegneserieskapere skaper mening og sammenheng mellom ruter i ett og samme verk. Tekstutvalget i denne oppgaven

består både av tegneserier der fortellingen forflytter seg i tid og rom, og av tegneserier som inneholder to eller flere parallelle fortellinger. I slike tilfeller argumenterer jeg for at ikonisk solidaritet hjelper leseren å gjøre de nødvendige *slutningene*, det vil si fylle de tomrommene som finnes mellom tegneserierutene.

2.1.2 Forholdet mellom tekst og bilder

Tegneserier trenger som nevnt i forrige underkapittel ikke å inkludere tekst. Kombinasjonen av tekst og bilder er likevel svært vanlig i tegnseriemediet. Teksten brukes ofte til å «complement the images, filling in for one another what the other cannot» (Duncan & Smith, 2017, s. 15). Dette komplementære forholdet mellom tekst og bilder kommer tydelig frem både i Eisners og McClouds syn på tekst i tegneserier. Eisner skiller som nevnt mellom *illustrasjoner*, hvor bildene fungerer som en repetisjon av teksten, og *bilder*, hvor kombinasjonene av tekst og bilde utgjør et eget språk. Ifølge Eisner er det *bildene* som er den «reneste» formen for tegneserier (2008a, s. 132). McCloud påpeker at tekst og bilde kan kombineres på flere ulike måter, men han legger mest vekt på det han kaller «interdependent combinations», som han fremhever som den vanligste formen for ord/bilde-kombinasjon. I slike gjensidig avhengige kombinasjoner går ord og bilde hånd i hånd for å formidle ideer ingen av dem kunne formidlet alene (McCloud, 1994, s. 155). Ord/bilde-kombinasjoner kan dessuten brukes til å redusere bildenes polysemi eller flertydighet. Ifølge Groensteen kan teksten være med på å forankre bildene i én bestemt mening: «All images being polysemic, the linguistic message helps to identify and to interpret the represented scene» (2007, s. 129).

2.1.3 Tegneseriens vokabular: Sekvenser, ruter og bobler

Som nevnt over beskriver McCloud tegneserien som et eget språk. I kapittelet «The Vocabulary of Comics» bygger han videre på denne argumentasjonen. Ifølge McCloud består tegneseriens vokabular av *ikoner*, det vil si «any image used to represent a person, place, thing or idea» (1994, s. 27). Ikoner inkluderer både ulike symboler, tegn og bilder, og McCloud setter opp et skille mellom *ikke-billedlige ikoner* og *bilder*. Mens *ikke-billedlige ikoner* – som tall, bokstaver og mange typer symboler – representerer usynlige ideer og har en fast mening, har *bilder* derimot et meningsinnhold som er «fluid and variable according to appearance. They differ from ‘real-life’ appearance to varying degrees» (McCloud, 1994, s. 28). Det er dermed opp til leseren å fylle bildene med mening. Leserens grad av medvirkning kan ha betydning i danningssammenheng. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2.3.2.

Tegneseriens ikoner inkluderer som nevnt over personer, steder og gjenstander, men også ideer. Dette betyr at tegneseriens mest grunnleggende bestanddeler – rutene og snakkeboblene – også er en del av mediets visuelle ikonografi (McCloud, 1994, s. 98). Disse bestanddelene utgjør dessuten vokabularet i tegneseriespråket. Øyvind Vågnes skriver at tegneseriens grunnvokabular består av at «dei er sekvensielle, ... dei fortel hovudsakleg rute etter rute langs boksidene, og gjer i vekslende grad bruk av ord i boksar og boblar» (2014, s. 12). Tegneseriens vokabular består med andre ord av flere ulike deler: sekvenser, ruter og fortellerbokser, snakkebobler og tankebobler. Selv om det er sekvensene som gjør en tegneserie til en tegneserie, er det *ruten* (engelsk: *panel*) som er den mest grunnleggende bestanddelen. Ruten kan defineres som «an area on the page ... that captures a distinct moment or scene» (Duncan & Smith, 2017, s. 10). Rutene blir vanligvis omgitt av en ytre strek, en *ramme*. Rammen tjener en viktig funksjon: den «establishes the position of the reader in relation to the scene and indicates the duration of the event» (Eisner, 2008a, s. 26). Tiden uttrykkes riktignok ikke av rammen i seg selv, men av innholdet i de individuelle rutene. Innrammingen er likevel viktig: «The act of framing separates the scenes and acts as a punctuator. Once established and set in sequence the box or panel becomes the criterion by which to judge the illusion of time» (Eisner, 2008a, s. 26).

Rutene rommer altså tegneseriens visuelle ikonografi, det vil si vokabularet som består av ulike ikoner (McCloud, 1994, s. 27). Samtidig er ruten tegneseriens kanskje viktigste ikon. Rutene inngår dermed i det nonverbale språket, og rutenes form kan derfor være meningsbærende. McCloud skriver at tegneserierutene rommer både tid og rom, og at disse to fenomenene derfor må forstås under ett: «in a medium where time and space often merge so completely, the distinction often vanishes» (1994, s. 102). Dette betyr at formen på rutene også kan være med på å avgjøre hvordan leseren oppfatter hvor mye tid som passerer. Selv om ruter med ulik form har den samme grunnleggende betydningen, får lange ruter tiden til å virke lengre. Avstanden mellom rutene og antallet ruter er også av betydning:

When there is a need to compress time, a greater number of panels are used. The action then becomes more segmented, unlike the action that occurs in the larger, more conventional panels. By placing the panels closer together, we deal with the «rate» of elapsed time in its narrowest sense. (Eisner, 2008a, s. 30)

Ved å utelate rammen helt kan det skapes et tidløst preg. Denne tidløsheten kan forsterkes ved å la ruten «blø» ut over kanten på siden. Fordi tegneserierutene har en tid-rom-dimensjon, gir

«non-frames», eller rammeløse ruter, også en følelse av ubegrenset rom: de kan romme usett, men erkjent bakgrunn (Eisner, 2008a, s. 44; McCloud, 1994, s. 102-103). Formen på rutene kan dessuten si noe om hvilken tid handlingen foregår i. Eisner skriver følgende:

[R]ectangular panels with straight edged borders ... usually are meant to imply that the actions contained therein are set in the present tense. Flashbacks ... are often indicated by altering the line which makes up the frame. The wavy-edged ... or scalloped ... panel border is the most common past time indicator. (2008a, s. 44)

Ifølge Duncan og Smith (2017, s. 15-16) bruker tegneserier vanligvis tekst på fire ulike måter: som dialog, tanker, lydeffekter og fortellertekst. Dialog og tanker formidles vanligvis gjennom *bobler* som flyter over hodet på karakterene. Lydeffekter flyter også i lufta inne i rutene, men vanligvis ikke i bobler. Fortellerteksten blir derimot oftest plassert i *bokser*, vanligvis i øverste venstre hjørne av rutene. Dialogen og lydeffektene er diegetisk lyd, det vil si at de er tilgjengelige for karakterene i tegneserien, mens fortellerteksten er en form for ikke-diegetisk lyd, det vil si en form for illudert lyd som leseren realiserer når hun leser. Bokser er «typically the words of a narrator or a character off panel superimposed over the panel for explanation or effect» (Duncan & Smith, 2017, s. 16). På denne måten er også teksten en del av tidsdimensjonen i tegneserien. I likhet med rutene, kan også boblens form være meningsbærende. Fordi boblene er et forsøk på å fange og synliggjøre et eterisk element, lyd, betegner Eisner dem som et «desperation device» (2008a, s. 24). Ved å synliggjøre lyden blir det mulig å formidle lydets karakter. En ballong med hakkete kanter kan for eksempel indikere roping eller signalisere at lyden kommer fra TV, radio eller en annen maskin. Valget av skrifttype kan også være av betydning: «the lettering reflects the nature and emotion of the speech... Emulating a foreign language style of letter and similar devices add to the sound level and the dimension of the character itself» (Eisner, 2008a, s. 24).

2.1.4 «Renna»: Tomrommet mellom rutene

Tegneseriespråket har et eget vokabular, men det har også en egen grammatikk. McCloud skriver at «if visual iconography is the vocabulary of comics, closure is its grammar» (1994, s. 67). Med «closure», eller *slutning*², mener McCloud de mentale prosessene som setter en i stand til å observere enkeltdeler, men likevel oppfatte en helhet. Slutning er en prosess som

² Begrepet «closure» har blitt oversatt på flere ulike måter. Larsen (2008) bruker for eksempel betegnelsen «sammenføring». Oversettelsen «slutning» har jeg hentet fra Heger (2011) og Ommundsen (2010).

alltid er til stede i lesning av tegneserier. Dels dreier det seg om «en næsten instinktiv proces, dels som en nogle gange mere bevidst søgen efter mening» (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 211). Begrepet *slutning* betegner altså leserens aktive tolkningsprosess i møte med tomrommene i tegneseriefortellingen. Mellomrommet mellom rutene, «the gutter» eller *renna*³, gjør at tegneserier får noe fragmentarisk over seg. Både tid og rom blir oppstykket, noe som skaper en stakkato rytme bestående av usammenhengende øyeblikk. Tegneserien krever dermed en stor grad av lesermedvirkning for å skape mening (McCloud, 1994, s. 63-67). Groensteen legger også vekt på det som skjer mellom rutene. Han skriver at tegneserier ikke bare er en fragmentarisk kunst, men at det også er en «art of conjunction, of repetition, of linking together» (2007, s. 22). Den ikoniske solidariteten gjør det mulig for leseren å finne ut hvordan én rute henger sammen med de andre (Groensteen, 2007, s. 113).

Chute skriver at *renna* «provokes the participation of readers in those spaces that are paradoxically full and empty» (2016, s. 17). Det er altså opp til leseren å fylle mellomrommene med mening. Dette betyr ifølge Chute at *renna* ikke bare er et mellomrom eller en pause, men at den også er et «space of movement», fordi det er nettopp i *renna* at leseren «makes the passage of time ... happen» (s. 35). Selv om rutenes form og frekvens kan være med på å avgjøre hvordan leseren oppfatter hvor mye tid som passerer, er det altså leseren selv som får tiden til å passere. Også Mitchell (2012, s. 203) understreker at leseren må gjøre en betydelig innsats i møte med tegneserier, og at det derfor kan være relevant å bruke den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes' begrep om *skrivbare tekster*. Barthes skiller mellom *skrivbare* og *lesbare* tekster, avhengig av hvilken rolle leseren må innta i møte med teksten. Den lesbare teksten er et ferdig produkt som tilbyr leseren rolle som tekstkonsument. Den skrivbare teksten krever derimot aktiv deltakelse fra leseren: den er en «uavsluttet prosess eller produksjon som trekker leseren inn i skivingen, og som derfor stadig genererer ny tekst» (Claudi, 2013, s. 99).

Selv om det er opp til leseren å fylle *renna* med mening, er *slutning* en prosess som de fleste lesere tilpasser seg uten å måtte tenke over det: «most readers have no issue constructing a coherent narrative from a comic, and, furthermore, do so without thinking about the reading process involved» (Earle, 2017, s. 47). Hvor krevende prosessen er kan likevel variere. McCloud skiller mellom seks ulike typer overganger fra rute til rute: (1) moment-to-moment,

³ Også begrepet «gutter» har flere oversettelser på norsk. Bjorvand (2014) bruker for eksempel den norske betegnelsen «mellomrom». Oversettelsen «renne» har jeg hentet fra Heger (2011) og Wollert-Nielsen (2016).

(2) action-to-action, (3) subject-to-subject, (4) scene-to-scene, (5) aspect-to-aspect og (6) non-sequitur (1994, s. 70-72). Hvor stor grad av slutning som kreves, varierer mellom de ulike overgangstypene. Mens de to første typene, overganger fra øyeblikk-til-øyeblikk og fra handling-til-handling, krever nokså liten grad av slutning, krever type 3-6 langt større grad av aktiv lesermedvirkning.

2.2 Den dokumentariske tegneserien

Som jeg gjør rede for i kapittel 1.1, er det dokumentariske tegneserier som er tema for denne oppgaven. Det er derfor av betydning å avklare hvordan jeg definerer denne undersjangeren, og å gjøre rede for hvilke trekk som kjennetegner den. Dokumentariske tegneserier kan defineres som tegnede fremstillinger som «i ord og bilde gjer krav på å skulle omhandle faktiske hendingar» (Vågnes, 2014, s. 9). Sjangeren har røtter tilbake til amerikanske undergrunnstegneserier fra 1960- og 1970-tallet. Undergrunnstegneseriene var ofte provokative og flere av tegneserieneskaperne som tilhørte denne bevegelsen ønsket å bryte tabuer mot å skildre temaer som ble ansett som private, spesielt rusmiddelbruk og seksualitet. Disse tegneseriene inneholdt selvbiografiske elementer og hadde et tydelig bekjennende preg (Kuhlman, 2017, s. 114). Selvbiografiske elementer er fremdeles vanlig i dokumentariske tegneserier, men det har etter hvert vokst frem fortellinger som er:

drivne fram av ein meir tydeleg dokumentarisk impuls enn det ein såg i undergrunnsteikneserien: Det er i møtet med andre menneske, og ofte andre kulturar, at karakterane både reflekterer, gir liv til og opnar til diskusjon rundt større og sosiale konflikter (Vågnes, 2014, s. 28-29)

Den dokumentariske tegneserien er nært beslektet med ulike litterære sakprosasjangre, for eksempel selvbiografier, historiebøker og journalistikk, og teksttypen går derfor i dialog med et bredt spekter av sjangre (Vågnes, 2014, s. 12). Det finnes dermed også en rekke undersjangre, blant annet historiefortellinger, biografier og reiseskildringer. Undersjangrene har det til felles at de omhandler faktiske hendelser. Et annet fellestrekk er at det dreier seg om fortellende tekster. Som nevnt i kapittel 1.5 kan begrepet tegneserieroman passe godt på tegneseriene i tekstutvalget – det dreier seg om lengre, sammenhengende fortellinger.

Ved siden av å åpne opp for diskusjoner av en sosial eller politisk art, kan den dokumentariske tegneserien også åpne diskusjoner om forholdet mellom fiksjon og ikke-fiksjon. Den kan for

eksempel ta opp «grensene mellom det private og det offentlige, mellom eige liv og andre sitt, mellom enkeltmennesket og det kollektive» (Vågnes, 2014, s. 31). På denne måten kan dokumentariske tegneserier være med på å utfordre grenser mellom sjangre: mellom fiksjon og ikke fiksjon, og mellom skjønnlitteratur og sakprosa. Dette henger sammen med at slike tegneserier på ulike måter avslører at de er konstruksjoner (se kapittel 2.2.1).

2.2.1 Selvrefleksivitet og autentisitet i den dokumentariske tegneserien

Det er typisk for den dokumentariske tegneserien at den har en selvrefleksiv dimensjon som gjør det tydelig for leseren at det dreier seg om konstruksjoner av en ikke-fiktiv art. Det vil si at det er snakk om virkelighetsfortellinger som på ulike måter og i ulik grad er mediert og konstruert av en tegneserieskaper (Vågnes, 2014, s. 32). Denne typen selvrefleksivitet gjør ikke bare leseren oppmerksom på at det dreier seg om konstruksjoner, paradoksalt nok kan den også være med på å gi tegneserien autentisitet. Hatfield kaller dette fenomenet *ironisk autentisitet*, det vil si «a means of graphically asserting truthfulness through the admission of artifice» (2005, s. 131).

Chute gjør rede for hvordan dokumentariske tegneserier er spesielt godt egnet til å produsere en type engasjerte og kritiske lesere. Samtidig som tegneserier kan åpne opp for leseridentifikasjon og identifikasjon med «den andre», gjør også selve formen at det skapes en avstand mellom leseren og teksten. Formen i seg selv er med på å gjøre leseren oppmerksom på at de dokumentariske bevisene har blitt bearbeidet og tolket av noen andre (2016, s. 20). Den dokumentariske tegneserien legger dermed til rette for en kritisk lesning på en annen måte enn andre dokumentariske sjangre, som for eksempel fotojournalistikk. Fotografi og film skaper en illusjon av objektivitet fordi de ser ut til å være «the result of a dispassionate machines passively recording events unfolding before them» (Kunka, 2018, s. 60). Tegneserier understreker derimot det menneskelige elementet, nettopp fordi de består av tegninger.

Autentisitet i den dokumentariske tegneserien kan dreie seg om å skildre faktiske hendelser på en så sannferdig måte som mulig, men for enkelte forfattere kan målet også være å reflektere «their feelings toward their own past in an authentic manner» (El Refaie, 2012, s. 44). Dette kan bety at forfatteren fraviker fra de faktiske hendelser for å fremstille en emosjonell sannhet. Et eksempel på dette finnes i Lene Asks *Hitler, Jesus og farfar* (2006). Selv om tegneserien

har et selvbiografisk innhold, fraviker hendelsene som skildres delvis fra den virkelige historien (se kapittel 4.6). Selv om tegneserier med selvbiografisk innhold også kan inneholde fiktive elementer, må de likevel forstås som dokumentariske. Denne typen tegneserier har ofte uklare grenser mellom det faktiske og det fiktive. Engelskprofessor Andrew J. Kunka skriver: «[w]e might think of the ‘autobiographical’ in ‘autobiographical comics’ as always having an invisible, understood prefix ‘(semi-)’ attached to it» (2018, s. 13).

Slike tegneserier viser likevel at de er dokumentariske på ulike måter. Forfattere kan for eksempel understreke tegneseriens dokumentariske innhold ved å inkludere fotografier eller tegninger av fotografier i historien (El Refaie, 2012, s. 158). Et dokumentarisk innhold kan også fremgå av parateksten. Paratekstbegrepet ble lansert av den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette. I boken *Paratexts* (1997) skriver han at tekster sjelden er «presented in an unadorned state, unreinforced by a certain number of verbal or other productions, such as an author’s name, a title, a preface, illustrations» (Genette, 1997, s. 1). Paratekster er ulike tekstelementer som utgjør det Genette kaller en «undefinert sone» mellom tekstens innside og utside (s. 2). Genette skiller mellom to typer av paratekster: peritekster og epitekster. Peritekster er verkinterne tekstelementer som tittel, forord og kapiteltitler. Epitekster er verkeksterne tekstelementer som intervjuer, pressemeldinger og brev fra forfatteren (Genette, 1997, s. 5; Mjør, 2010). Paratekstene er av betydning for hvordan en tekst blir mottatt av leserne. Genette skriver at de er «at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (1997, s. 2). Paratekstene kan dermed gi noen sjangersignaler som plasserer tegneserien i en ikke-fiktiv kontekst, og som avgjør hvordan leseren møter teksten.

Et grep som kalles *mise-en-abyme* kan også brukes for å etablere autentisitet i den dokumentariske tegneserien. *Mise-en-abyme* kan defineres som «en minatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007b, s. 141). I tegneseriesammenheng vil dette si at en versjon av tegneserien en leser fremstilles i tegneseriens diegetiske univers. Tegneserien kommenterer slik sin egen tilblivelse, og understreker dermed at hendelsene som skildres er konstruert og mediert av en tegneserieskaper (Chaney, 2011a, s. 22). Avbildninger av tegneserieskaperen ved tegnebordet kan også skape autentisitet. Slike avbildninger finnes i ulike tegneseriesjangre, men er ifølge Kunka (2018, s. 76) et vanlig signal om at tegneserien det gjelder har selvbiografiske elementer.

I analysedelen av denne oppgaven undersøker jeg hvordan tegneseriene i utvalget på ulike måter fremviser selvrefleksivitet og hvordan de etablerer autentisitet. I denne sammenheng er paratekstbegrepet særlig relevant. Selv om samtlige av tekstene i utvalget har et dokumentarisk innhold, varierer det hvordan og i hvilken grad dette kommer frem for leseren. Paratekstene gir leseren viktige sjangersignaler som avgjør hvordan tegneseriene blir mottatt og lest. Det samme gjelder andre virkemidler, som ironisk autentisitet og *mise-en-abyme*. Tegneseriens selvrefleksive dimensjon påpeker for leseren at selv om fortellingene har et dokumentarisk innhold, er de mediert og i større eller mindre grad konstruert av en tegneserieskaper. Denne bevisstheten oppfordrer leseren til å innta en kritisk posisjon i møte med teksten, noe som kan medvirke til danning ved at leseren blir nødt til å reflektere over tekstens innhold.

2.2.2 Historiske og personlige traumer

Som nevnt innledningsvis er traumatiske hendelser et tema som dukker opp i svært mange dokumentariske tegneserier – også i to av tegneseriene i mitt tekstutvalg, nærmere bestemt i Lene Asks *Hitler, Jesus og farfar* (2006) og i Mikael Holmbergs *26. november* (2010). Det er derfor nærliggende å gjøre rede for noen viktige aspekter ved denne tematikken. En av årsakene til at traumatiske hendelser er en vanlig tematikk i dokumentariske tegneserier, er tegneseriemediets formspråk. Chute (2010, s. 114) skriver at traumatiske minner ofte er mer fragmentariske og kondenserte enn andre minner. Tegneserier, som også kan beskrives som fragmentariske og kondenserte, er derfor særlig godt egnet til å representere slike minner. Dokumentariske tegneserier muliggjør skildringer av ulike hendelser som en ellers ikke ville fått se. Dette kan dreie seg om minner, mareritt eller skildringer fra «land prega av sensur og omfattande regulering av informasjon» (Vågnes, 2014, s. 24).

Det er mulig å skille mellom to typer traumatiske hendelser: historiske traumer og personlige traumer. Historiske traumer kan defineres som «events on a larger national or global scale», mens personlige traumer dreier seg om «the private, singular experiences of the creators» (Kunka, 2018, s. 84). Skildringer av historiske traumer skjer ofte innenfor en personlig ramme. Ved å plassere ulike traumatiske hendelser i en selvbiografisk kontekst blir det for eksempel mulig å «opne og kaste lys på kulturelle og historiske tabu» (Vågnes, 2014, s. 22). Dette er også tilfelle for de to nevnte tegneseriene i mitt tekstutvalg. *26. november* (Holmberg, 2010) omhandler det norske holocaust. Tematikken i tegneserien er dermed et eksempel på et historisk traume. *Hitler, Jesus og farfar* (Ask, 2006) skildrer også et historisk traume. Tegneserien omhandler blant annet behandlingen av såkalte tyskertøser i tiden rett etter krigen.

Begge tegneseriene plasserer de traumatiske hendelsene innenfor personlige kontekster, der det er enkeltmenneskers fortellinger som danner rammen rundt fortellingen. Den personlige rammen kan medvirke til at leseren utvikler empati med karakterene i tegneserien, noe som kan ha en dannende virkning. Dette diskuterer jeg nærmere i kapittel 2.3.1.

2.3 Danning

Ifølge Laila Aase (Aase, 2005a) har norskfaget et særlig dannelsespotensial. Norskfaget balanserer mellom «praktisk begrunnet nytte og breiere kulturelle dannelsesmålsettinger» (2005a), og danning må forstås som et sentralt anliggende. Skolens dannelsesoppdrag er nedfelt i opplæringsloven og blir utdypet i den overordnede delen av læreplanen. Opplæringsloven (1998, §1-1) sier blant annet at opplæringen skal bidra til å utvide kjennskapet til både nasjonal og internasjonal kulturarv, gi innsikt i kulturelt mangfold og at den skal lære elevene å tenke kritisk og handle etisk. I norskfagets formålsbeskrivelse heter det at «[n]orsk er et sentralt fag for kulturforståelse, kommunikasjon, dannelse og identitetsutvikling (Utdanningsdirektoratet, 2013).

Selv om danning står sentralt i norskfaget, og også i skolen for øvrig, er det ikke uten videre klart hvordan begrepet skal defineres. Laila Aase påpeker at dannelsesmålsettinger kan være diffuse, men at skolens dannelsesoppdrag er knyttet til «ønsket om å skape kunnskapsrike samfunnsmedlemmer som kan være aktive deltakere i kulturen» (Aase, 2005b, s. 17). Aase opererer med et *kategorialt* dannelsesbegrep, det vil si en type danning som «ivaretar både innholdet i fagene som kulturell verdi, og den enkelte elevs individuelle utvikling gjennom møte med kulturen (Aase, 2005b, s. 20-21). Dette står i kontrast til *formal* danning, hvor hovedvekten er på enkeltindividets personlige vekst, og *material* danning, hvor det å bli dannet vil si å tilegne seg et gitt kulturinnhold. Dannelsesidealet som finnes i skolens styringsdokumenter ser også ut til å ta utgangspunkt i et kategorialt dannelsesbegrep. Fjørtoft skriver at dannelsesbegrepet i dag er knyttet til:

[E]n forståelse for kulturelle verdier, til enkeltmenneskets forhold til verden og til en form for opplysningsidé om kunnskap som noe verdifullt. Det er også knyttet til det å utvikle en egen identitet, til å reflektere over egne og andres verdier og til å delta i ulike kulturelle fellesskap. (2014, s. 62)

Ifølge Aase ligger norskfagets dannelsespotensial i møtet mellom eleven og fagstoffet. Dersom norskfaget skal kunne virke dannende, må dette møtet helst sørge for at eleven både blir berørt og utfordret (2005a, s. 69). Tekstene står dermed sentralt i faget, og *fortellingen* er kanskje spesielt viktig. Jerome Bruner (referert i Aase, 2005a, s. 79) har fremhevet fortellingens betydning både for vår forståelse av verden, og for hvordan kulturelle sjangre er med på å forme vår bevissthet. Fortellingen vil dermed ha en naturlig plass i norskundervisningen. Gjennom arbeid med fortellinger og gjennom «blikket på 'den andre' i fiksjon eller faksjon kan vi se oss selv tydeligere» (Aase, 2005a, s. 79). Arbeid med fortellinger kan altså være en del av elevenes identitetsutvikling. Samtidig presenterer fortellingene «virkeligheten som konstruksjoner og viser dermed hvordan språket gir oss denne evnen til å skape sammenhengende framstillinger» (Aase, 2005a, s. 79-80). På denne måten vil arbeid med fortellinger også ha et dannelsespotensial. Elevene får nye perspektiver på virkeligheten og på språket, som kan hjelpe dem å få nye perspektiver på både egen og andre kulturer. Samtidig innebærer et kategorialt dannelsesperspektiv også en målsetting om at elevene «lærer seg å tenke kritisk, logisk konsistent, saklig, dristig og fleksibelt» (Aase, 2005a, s. 76).

I denne oppgaven legger jeg en kategorial dannelsesforståelse til grunn for analysene av dokumentariske tegneserier. Jeg legger spesielt vekt på hvordan lesere blir berørt i møte med tekster, og hvordan dette kan medvirke til at leseren utvikler empati med og forståelse for andre menneskers liv. Videre vektlegger jeg også hvordan tekstutvalget kan være med på å utvikle leserens evne til å reflektere og tenke kritisk. Samtlige av tekstene er mediert av tegneserieskapere, og inneholder elementer som må forstås som konstruksjoner. Leseren blir dermed nødt til å innta en kritisk posisjon der hun reflekterer over forholdet mellom virkelighet og fiksjon i tekstene.

2.3.1 Narrativ kunst som dannelsesredskap

Den amerikanske filosofen Martha Nussbaum legger stor vekt på kunstens, spesielt litteraturens, rolle i dannelsesprosesser. I boken *Cultivating Humanity* (1997) argumenterer hun for at «[n]arrative art has the power to make us see the lives of the different with more than a casual tourist's interest—with involvement and sympathetic understanding, with anger at our society's refusals of visibility» (Nussbaum, 1997, s. 88). Det hun kaller for narrativ kunst kan altså være med på å utvikle en form for empati som lar en se og forstå andre mennesker og deres liv.

Denne empatien er et produkt av det Nussbaum kaller vår *narrative forestillingsevne*. Ved å lese skjønnlitteratur får barn innsikt i andre menneskers indre liv, og de får en mulighet til å oppleve andre menneskers tanker og følelser. Samtidig lærer de også at denne innsikten har visse grenser. Fortellinger definerer den andre personen som «spacious and deep, with qualitative differences from oneself and hidden places worthy of respect» (Nussbaum, 1997, s. 90). Gjennom den narrative forestillingsevnen utvikler barnet en forståelse for samspillet mellom «common human goals and the foreignness that can be created by circumstances» (1997, s. 95). Litteratur kan dermed gi leseren en forståelse for kulturelle verdier og enkeltmenneskets forhold til verden. Samtidig kan litteratur være viktig i konstruksjonen av ens egen identitet: «the works of literature we choose will inevitably respond to, and further develop, our sense of who we are and might be» (Nussbaum, 1997, s. 106). Skjønnlitteraturen lar en altså sette seg selv i andres ståsted, men den kan også gi et større innblikk i ens egen identitet. Slik kan litteratur og andre former for narrativ kunst bidra i enkeltmenneskets personlige utvikling og danning.

Nussbaum skriver også at ved å utvikle empati og forståelse for andre menneskers liv, er det mulig å utvikle seg til å bli en verdensborger eller samfunnsborger. Samfunnsborgere er ifølge Nussbaum «ansvarlige demokratiske borgere, som er i stand til å tenke godt og foreta forstandige valg» (Nussbaum, 2016b, s. 195). Etter hvert som en person utvikler «medfølelse og interesse for andre», skriver Nussbaum, blir vedkommende bedre i stand til å forstå at andre mennesker er individer som har rett til å leve egne liv (2016b, s. 203). Nussbaum hevder videre at skolen har et særlig ansvar for å skape samfunnsborgere. Hun skriver blant annet at skolens program må ta sikte på å «utvikle evnen til oppriktig omtanke for andre, både kjente og ukjente» og «stimulere evnen til kritisk tenkning, for å fremme evnen og motet som trengs for å heve en kritisk røst» (2016b, s. 210). Nussbaums teorier bygger med andre ord på en dannelsesforståelse som ligger nært opp til den jeg presenterer i kapittel 2.3.

Selv om Nussbaum konsentrerer seg om skjønnlitterære tekster, mener jeg likevel at hennes teorier om narrativ kunst og utvikling av empati er relevante for mitt prosjekt. Som nevnt i kapittel 1.5 kan dokumentariske tegneserier forstås som en form for tegneserieromaner. Dette henger først og fremst sammen med formatet: Tegneserieromaner kan defineres som «lengre tegneseriefortellinger i bokform» (Harper, 2010, s. 126). Begrepet brukes dermed både om tegnet skjønnlitteratur og om tegnet sakprosa. Et annet viktig poeng er at det er vanlig at dokumentariske tegneserier på ulike måter utfordrer grensene mellom virkelighet og fiksjon (se kapittel 2.2). Tegneseriene i mitt tekstutvalg inneholder for eksempel drømme- og

fantasisekvenser, og de viser hendelser som forfatteren ikke har personlig kjennskap til. Dokumentariske tegneserier har dermed trekk som gjør at jeg vil karakterisere dem som en type narrativ kunst: De har en fortellende karakter, og de inneholder innslag av fiksjonselementer. Videre vil jeg derfor legge Nussbaums syn på litteratur og utvikling av empati til grunn for tegneserieanalysene.

2.3.2 Leserens identifikasjon med karakterene og innlevelse i teksten

Som nevnt i kapittel 2.1.3 hevder McCloud at det er opp til leseren å fylle tegneseriebildene med mening. Dette kan åpne opp muligheter for identifikasjon med karakterene som skildres. McCloud hevder at graden av realisme i bildene er med på å avgjøre hvorvidt leseren er i stand til å identifisere seg med karakterene i tegneserien: «The more cartoony a face is ... the more people it could be said to describe» (McCloud, 1994, s. 31). «Cartoony», det vil si ikonografiske, bilder er mer universelle enn mer realistiske bilder, hevder McCloud, og det blir derfor enklere for leseren å identifisere seg med ikonografiske figurer. Realistiske bilder kan brukes som et bevisst virkemiddel for å skape avstand mellom leseren og karakterene: «other characters were drawn more realistically in order to objectify them, emphasizing their 'otherness' from the reader» (McCloud, 1994, s. 44).

Tegneserier har dermed to grunnleggende tegnestiler: en realistisk og en ikonografisk. Mens den realistiske stilen er «basert på en intention om at skildre motiverne på en virkelighedsnær, men ikke nødvendigvis objektiv måte», er den ikonografiske stilen en «forenklet, skitsepreget og i høyere grad symbolsk representasjon af virkeligheden». (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 204-205). Det er den ikonografiske stilen som i størst grad gjør bruk av ikonografiske, universelle bilder. Dette kan bety at det er enklere for leseren å identifisere seg med og ha forståelse for karakterene i slike tegneserier. Som nevnt i forrige avsnitt kan det imidlertid også være et poeng å understreke forskjellene mellom leseren og karakterene i tegneserien. Mens likhet og universalitet kan sette leseren i stand til å identifisere seg med og forstå karakterene, kan forskjell sette leseren bedre i stand til å forstå seg selv og sin egen identitet: Identitet kan defineres som et fenomen som i stor grad er organisert rundt forskjeller mellom en selv og andre (Barker & Jane, 2016, s. 272), og som blir konstruert når «man skal avgrense 'jeg', 'vi' og 'de andre' i forhold til hverandre» (Eriksen, 2004, s. 7).

Identifikasjon med karakterene i tegneserien er imidlertid ikke den eneste måten leseren kan leve seg inn i teksten på. El Refaie skriver at selvbiografiske tegneserier «aims to involve readers and produce some kind of response in them, be it compassion, understanding, respect or simply entertainment» (2012, s. 179). Dette kan ifølge El Refaie skje på to ulike måter: gjennom *involvement* eller gjennom *affiliation*. Dette oversetter jeg til *engasjement* og *tilhørighet*. *Engasjement* beskriver «the general sense of connection individual readers feel either with the whole narrative or with particular scenes or characters in it» (El Refaie, 2012, s. 181). Leseren blir først og fremst engasjert ved å delta i meningsskapingen i en tegneserie. Dette skjer gjennom *slutninger*, det vil si den aktive tolkningsprosessen i møte med tegneseriens renne, og gjennom bruk av metaforer, humor og intertekstualitet (s. 182-187). *Tilhørighet* beskriver derimot hvordan leseren kan se verden fra tegneseriekarakterenes ståsted. El Refaie skiller mellom to former for tilhørighet: identifikasjon og empati. Identifikasjon handler om likhet mellom leseren og karakterene. Det kan for eksempel dreie seg om delte karaktertrekk, verdier eller erfaringer. Empati forutsetter ikke likhet, men krever at leseren forsøker å sette seg inn i karakterenes situasjon og forstå hvilke følelser de opplever (s. 187-199). Empati fremstår som særdeles viktig i et dannelsingsperspektiv. El Refaie skriver:

Empathy may ... play an important role in teaching us to view situations from other people's point of view and to respond with respect and understanding to the feelings of people whose experiences and outlook may be very different from our own. (2012, s. 204)

Selv om El Refaie skriver om selvbiografiske tegneserier mener jeg at teoriene også kan anvendes på andre typer dokumentariske tegneserier. Denne oppgavens tekstutvalg består av tegneserier fra ulike undersjangre, men tekstene har likevel det til felles at tegneserieskaperen opptrer som en karakter i tegneserien. De kan dermed sies å ha selvbiografiske trekk, selv om de tilhører ulike undersjangre. El Refaies teorier er også relevante fordi de forklarer hvordan leseren kan bli berørt i møte med tegneserier. I de påfølgende tegneserieanalysene undersøker jeg hvordan både form- og innholdsmessige trekk kan medvirke til dette. Jeg kommer blant annet inn på tegnestil, bruken av intertekstuelle referanser og muligheter for å utvikle forståelse og empati. Slik prøver jeg også å lese frem et dannelsingspotensial i tekstene.

3. Analyse av *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland

I dette kapittelet analyserer jeg den dokumentariske tegneserien *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland. Tegneserien er dels kunstnerbiografi, dels reiseskildring. Den omhandler både den norske kunstneren Olaf Gulbransson og tegneserieskaperens reise til Tyskland for å lage en biografi om ham. Det kunstneriske uttrykket i tegneserien kjennetegnes av to distinkte tegnestiler som begge kan karakteriseres som humoristiske karikaturtegninger. I denne analysen vil jeg først redegjøre for tegneseriens handling. Deretter kommenterer jeg viktige sider ved tegneseriens form, deriblant bruken av dialekt og sitater i snakkebobler og tekstbokser. Videre belyser jeg vesentlige sider ved tegneseriens innhold og tematikk. Jeg undersøker blant annet hvordan tegneserien tematiserer ulike former for konstruksjoner, og hvordan tegneserieskaperne bruker selvironi og humor for å underminere kulturelle stereotyper. I analysen peker jeg også på hvordan tegneseriens form og innhold kan ha betydning i en danningssammenheng. Her vil jeg særlig legge vekt på metafiktive trekk, deriblant tegneserieskaperens tilstedeværelse i sin egen tegneserie. Jeg vil også kommentere hvordan tegneserien kan sies å avsløre konstruksjoner av ulik art, og hvordan dette kan oppfordre leseren til å være kritisk i møte med teksten.

3.1 Handling

Olaf G. (Fiske & Kverneland, 2004) åpner med en sekvens som viser to menn som er på vei til en kunstutstilling på Avistegnernes Hus i Drøbak. Kunstgalleriet stiller ut «Olaf Gulbransson og *Simplicissimus*» (s. 5). Den ene av mennene omtales som Fiske, noe som gjør det klart at tegneserieskaperne selv opptrer som karakterer i tegneserien. Lars og Steffen⁴ blir skuffet over at kunstutstillingen inneholder et for lite utvalg av Gulbranssons kunst. De bestemmer seg for å lage en «diger coffee-table bok om Olaf» for å «vise folk hvilken genial tegnebuddha han var» (s. 8).

Denne innledende sekvensen presenterer dermed Fiske og Kvernelands prosjekt: De vil lage en biografi om kunstneren Olaf Gulbransson. Gulbransson fikk sitt gjennombrudd i slutten av 1890-årene, og ble headhuntet til det tyske satiremagasinet *Simplicissimus*. I 1902 reiste

⁴ Ettersom tegneserieskaperne og tegneseriekarakterene har samme navn, vil jeg skille dem fra hverandre ved å bruke etternavn når jeg omtaler tegneserieskaperne og fornavn når jeg omtaler karakterene.

Gulbransson til München. Deretter levde han resten av sitt liv i Tyskland, først i München og siden i byen Tegernsee i Bayern. Tegneserien skildrer først og fremst perioden etter at Gulbransson flyttet til Tyskland. Kunstnerens tidlige liv nevnes i liten grad. Bokens paratekster inneholder biografiske detaljer om Gulbransson: På innbrettene på bokens smussomslag finner en kunstnerens biografi i kortform, men heller ikke her får en noen opplysninger om forfatterens barndom og oppvekst. En kan lese at han ble født i 1873, men neste opplysning er at han giftet seg i 1897. Dette henger sammen med at det er Gulbranssons kunstneriske virke som er hovedfokus i tegneserien. Fiske og Kverneland ønsker å løfte frem en kunstner som er «fullstendig bortglømt i Norge». Et interessant poeng i så måte er at Fiske og Kverneland velger å gjøre dette gjennom et medium som ikke er like høyt anerkjent av alle. Dette valget henger naturligvis sammen med at Fiske og Kverneland arbeider som tegneserieskapere, men det kan også sees i sammenheng med at også Olaf Gulbransson laget tegninger som kan leses som tegneserier. Dette kommer frem gjennom flere faksimiler som er å finne i *Olaf G.* (s. 75; s. 81). Bruken av nettopp tegneseriemediet kan dermed bli en måte å nærme seg Gulbranssons kunst på.

Parallelt med historien om Olaf Gulbransson inneholder tegneserien også historien om Lars og Steffens reise gjennom Tyskland. Som en del av sitt bokprosjekt reiser de to til Bayern for å følge i Gulbranssons fotspor. *Olaf G.* har dermed en tydelig likhet med Lene Asks tegneserie *Hitler, Jesus og farfar* (2006). Begge bøkene omhandler kunstnere som reiser til Tyskland i forbindelse med et kunstprosjekt. I Tyskland besøker Lars og Steffen steder som har tilknytning til Gulbransson, deriblant gården Schererhof og Olaf Gulbransson Museum i Tegernsee. Boken er dermed dels kunstnerbiografi, dels reiseskildring. En blir bedre kjent både med Gulbransson og hans kunst, og med Lars og Steffen og deres kunstneriske prosjekt. Dette peker på at forholdet mellom kunstnere og kritikere er sentralt i tegneserien. Lars og Steffen idoliserer Gulbransson, men ved å vise ham både fra gode og dårlige sider, understreker tegneserien at de to likevel er i stand til å reflektere kritisk over hans liv og virke. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3.3.

3.2 Tegneseriens form

3.2.1 Rutene

Olaf G. (2004) består av 184 sider, der 179 sider utgjør selve tegneserien. Bildene i tegneserien er i hovedsak enkle rektangulære ruter med en tydelig sort ramme, men tegneserien inneholder også noen få eksempler på sirkulære ruter. Antallet ruter per side varierer fra $\frac{1}{2}$ (en av rutene strekker seg over to sider) til 11, men de fleste sidene i tegneserien er delt inn i to rekker med to ruter per rekke. De ulike rutene er skilt fra hverandre av en tydelig hvit renne, og innholdet i rutene overskrider ikke rammens grenser.

Antallet ruter per side henger delvis sammen med hvilken historie som fortelles. I tegneserien finner en flere korte innskutte tegneserier som skildrer episoder fra Olaf Gulbrandssons liv eller fra Lars og Steffens reise. Disse tegneseriene-i-tegneserien har oftest en annen rutefordeling enn tegneserien for øvrig. Eksempler på dette er «Lars og Steffen på nye eventyr: Blomsterbutikken» (s. 30-31), «Kleiner Karl» (s. 69-70) og «Evil-Olaf» (s. 120-125). Rutefordelingen i tegneseriene-i-tegneserien varierer, men ingen av dem har sider med to rekker med to ruter per rekke.

Selv om de fleste av rutene er rektangulære, varierer formene på rektanglene noe. Formen på rutene er meningsbærende, og gir leseren signaler om hvor mye tid som passerer i eller mellom rutene (McCloud, 1994, s. 102). Tegneserien viser for eksempel en båtreise Lars og Steffen er på mens de er i Tyskland (s. 153). Båtreisen avbildes i to lave, avlange ruter som strekker seg tvers over siden. I den første ruten er båten helt til høyre i bildet, mens i den andre ruten har den forflyttet seg helt til venstre. Dette er med på å gi en følelse av hvor mye tid som går mens Lars og Steffen er ombord i båten. Et annet eksempel finnes i «Evil-Olaf». Denne tegneserien-i-tegneserien skildrer blant annet en episode der Gulbrandsson utviser truende atferd mot konen Dagny. Han sier til en gruppe venner «bli med inn, vi drikker videre!» (s. 124), men når de avslår blir han sint og griper hardt tak i konen. Kroppsspråket til Dagny viser at situasjonen gjør henne engstelig. Den første rekken i sekvensen har bare to ruter, mens de to neste rekkene har henholdsvis tre og fire ruter. Rutene blir med andre ord smalere og mer frekvente. Dette understreker det dramatiske i situasjonen og gjør det klart at det tidsrommet som passerer mellom rutene er lite – det dreier seg om få sekunder.

3.2.2 Forholdet mellom tekst og bilder

Tegneseriens tekst er i hovedsak plassert i snakkebobler og fortellerbokser. Tegneserien inneholder både faktiske og impliserte fortellerbokser, det vil si fortellertekst som ikke er plassert i bokser, men som i stedet «flyter» over bildene. Dette gjelder først og fremst tekst som står til faksimiler av Olaf Gulbranssons kunst. I tillegg inneholder tegneserien eksempler på lydeffekter («Popp!» (s. 22)) og tekst som er integrert i selve tegneseriebildene. Dette gjelder for eksempel en sekvens der Lars viser frem en skissebok der han tegner «helt ærlige dagligdagse inntrykk av barna [sine]» (s. 46). I skisseboken er det mulig å lese titler på skissene.

Forholdet mellom teksten og bildene er i hovedsak komplementært. Teksten eller bildene bærer ikke fortellingen alene, men arbeider sammen for å formidle innholdet i tegneserien. *Olaf G.* inneholder også noen eksempler på illustrasjoner, det vil si bilder som fungerer som repetisjoner av teksten (Eisner, 2008a, s. 132). Et eksempel på dette er en rute som viser hvordan Gulbransson «vakte stor oppsikt med sine medbrakte ski» (s. 24). Tegneserien inneholder også noen eksempler på «stumme» ruter, det vil si ruter uten verbaltekst. Dette gjelder for eksempel slutten av en sekvens der Lars og Steffen drar til et kloster for å drikke pils. Etter hvert som Lars og Steffen blir stadig mer beruset fremstår klosteret som et «slags helvete ... Akvarell i rødt!» (s. 70). Slutten på sekvensen er stum: tilbake i sengen på hotellrommet drømmer Lars og Steffen at klosteret er scene for en drikke- og sexorgie, og at de må flykte derfra i panikk (s. 71-72).

Et viktig aspekt ved teksten i tegneserien er at dialogen er skrevet på dialekt. Lars bruker en variant av standard østnorsk, mens Steffen bruker haugesunds-dialekt. Slik er teksten med på å forankre tegneseriekarakterene i Lars Fiskes og Steffen Kvernelands faktiske personligheter: De to kommer henholdsvis fra Oslo og Haugesund. Deler av fortellerteksten er også skrevet på dialekt. Dette henger sammen med at teksten i boksene i enkelte sekvenser er en fortsettelse av dialogen i snakkeboblene. Et eksempel på dette finner en i en sekvens der magen til Lars har slått seg vrang og han har lagt seg for å hvile. Steffen spør: «Har du lest det intervjuet som Gunnar Heiberg skreiv om Gulbransson i 1899?». I en tekstboks over neste rute fortsetter Steffen: «Han gjekk og tutla i gatene, og så kom han plutselig inn på ein Gulbransson-utstilling med tegningar av norske kjendisar» (s. 26). I andre tilfeller er verbalteksten direkte sitater fra Fiske og Kvernelands kildemateriale. Dette markeres med anførselstegn og kildehenvisninger. Verbalteksten bidrar dermed til å gi autentisitet både ved å understreke at

Lars og Steffen faktisk er Lars Fiske og Steffen Kverneland, og ved å påpeke at episodene fra Olaf Gulbrandssons liv er basert på historiske kilder. Bruken av sitater og kildehenvisninger er også med på å styrke tegneseriens dokumentariske preg ved at den har en tydelig kildekritisk bevissthet. Dette kan også sees i et dannelsesperspektiv: I en danningstenkning som vektlegger personlig utvikling er både utvikling av kritisk tenkning og utvikling av evnen til å «skaffe seg informasjon» viktig (Aase, 2005b, s. 19).

3.2.3 Tegnstil og fargebruk

Fiske og Kverneland har tegnet ulike deler av *Olaf G.*, noe som kommer til uttrykk gjennom to helt ulike tegnestiler. Begge gjør bruk av humoristiske karikaturtegninger, men ellers er stilene svært forskjellige. Fiske har en kantete, geometrisk stil uten skyggelegging, mens Kverneland har en realistisk stil som er fargelagt med vannfarger. Uavhengig av hvem som tegner er personene i tegneserien lett gjenkjennelige karikaturer med mange detaljer. Dette vil trolig gjøre det vanskeligere for leseren å identifisere seg med karakterene enn dersom Fiske og Kverneland hadde brukt en ikonografisk tegnestil, det vil si en tegnestil som gir en forenklet og skissepreget representasjon av verden (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 205). Realistiske avbildninger av karakter kan ifølge McCloud understreke at karakterene er forskjellige fra leseren (1994, s. 44). Tegnestilen kan dermed gjøre det tydelig at tegneserien handler om spesifikke mennesker i en spesifikk situasjon, og ikke nødvendigvis en universell situasjon som alle kan leve seg inn i. Dette er spesielt interessant sammenliknet med andre tegneserier i utvalget. I Jasons *På veien til Santiago* (2016) finner en et eksempel på det motsatte: der gjør tegnestilen at eventuelle forskjeller mellom karakterene blir nedtonet i så stor grad at de fremstår som mer eller mindre identiske (se kapittel 6.3.). Selv om bruken av karikerte og lett gjenkjennelige karakterer kan hindre leseren i å identifisere seg med tegneseriens personer, kan tegnestilen likevel være av betydning i identitetssammenheng. Som nevnt i kapittel 2.3.2 blir identitet konstruert som forskjeller mellom en selv og andre (Eriksen, 2004, s. 7). Det å utvikle en egen identitet er samtidig også relevant i et dannelsesperspektiv (Fjørtoft, 2014, s. 62).

Fargebruken i tegneserien varierer avhengig av om det er Fiske eller Kverneland som tegner, men den fremstår i de fleste tilfeller som realistisk. Et viktig poeng er imidlertid at tegneserien veksler mellom å være i farger og i svarthvitt. Denne vekslingen tjener en svært viktig funksjon: Den avklarer hvilken historie som til en hver tid fortelles. Historien om Olaf Gulbrandsson, som skjer i fortiden, er avbildet i svarthvitt. Historien om Lars og Steffens reise

gjennom Tyskland, som skjer i nåtid, er derimot avbildet i farger. Fargebruken sier dermed også noe om hvilket tidsplan handlingen foregår på, noe som gjør det enklere for leseren å holde oversikt over de stadige hoppene frem og tilbake i tid. Den kan dermed hjelpe leseren å gjøre de nødvendige *slutningene*, det vil fylle tomrommene i teksten (McCloud, 1994, s. 67).

Fargebruken brukes også til å signalisere følelser eller stemninger. Sekvensen fra klosteret, som beskrives som en «akvarell i rødt», er for eksempel farget i rødtoner (s. 68-72). Dette understreker Lars og Steffens fylleangst og følelse av å ha kommet til helvete. Et annet eksempel finnes i sekvensen «Evil-Olaf». Etter at Olaf blir sint og oppfører seg truende mot Dagny, avbildes han som en helt sort skikkelse der det hvite i øynene er det eneste ansiktstrekket som er synlig (s. 124-125). Fargebruken viser tydelig hvor truende Dagny opplever ektemannen i øyeblikket. Slike innblikk i karakterenes følelsesliv legger til rette for at leseren kan føle tilhørighet med dem (El Refaie, 2012, s. 196). Her ligger det et danningspotensial, fordi dette kan medvirke til at leseren utvikler empati.

3.2.4 Perspektiv og synsvinkel

Fiske og Kverneland gjør i hovedsak bruk av normalperspektiv i *Olaf G*. Leseren er i øyehøyde med karakterene, noe som gir en følelse av et likeverdige forhold (El Refaie, 2012, s. 193). Karakterene i tegneserien avbildes ofte fra siden. Dette kan signalisere en grad av avstand mellom leseren og karakterene i tegneserien (El Refaie, 2012, s. 195). Tegneserien inneholder også noen eksempler på at perspektiv og synsvinkel er med på å signalisere hva slags sinnsstemning karakterene befinner seg i. Det beste eksempelet på dette finnes i sekvensen «Evil-Olaf». Mens Olaf er på vei mot Dagny med utstrakte hender, skifter perspektivet. En ser først Olaf bakfra, men i neste rute stirrer en rett på ham (s. 124). I denne ruten benytter Fiske og Kverneland seg av en subjektiv synsvinkel som lar leseren få se Olaf gjennom Dagnys øyne. I samme sekvens brukes samtidig froskeperspektiv for å understreke hvor truende Gulbransson er. Endringene i perspektiv og synsvinkel brukes altså for dramatisk effekt, men samtidig kan de være med på å gi et reflektert og kritisk blikk på Olaf Gulbransson. Selv om tegneserien legger vekt på Lars og Steffens beundring av Gulbransson, gir den også innblikk i kunstnerens dårlige sider.

Til tross for at tegnestilen, som nevnt i kapittel 3.2.3, kan gjøre det vanskelig for leseren å identifisere seg med karakterene, blir det dermed likevel mulig for leseren å føle *tilhørighet* med dem. Ifølge El Refaie kan innblikk i en karakters indre erfaringer medvirke til dette (2012,

s. 196). Bruken av froskeperspektiv gir leseren innblikk i Dagnys følelsesliv. Dette kan gi forståelse for hennes situasjon og empati med henne. Slik kan perspektivet og synvinkelen i tegneserien sees i et dannelsesperspektiv: I møtet med teksten aktiveres leserens narrative forestillingsevne, noe som lar henne sette seg i andres ståsted (Nussbaum, 1997, s. 90). Dette kan medvirke til personlig utvikling og danning.

3.3 Kunstneren og kritikerene

Forholdet mellom kunstneren og kritikerne er en viktig tematikk i *Olaf G*. Dette kommer først til syne gjennom paratekstene: Sentralt plassert på forsiden er Olaf Gulbransson selv, mens Lars og Steffen er plassert nede i det høyre hjørnet, «hvorfra de på knæ tilbeder deres store idol» (Cortsen, 2017, s. 184). En liknende scene gjentar seg også i selve tegneserien: Når Lars og Steffen besøker Gulbransson-utstillingen på Avistegnernes Hus i Drøbak, ser en Steffen knele foran noen av de utstilte tegningene (s. 6). Beundringen kommer også tydelig til uttrykk gjennom dialogen mellom de to. Bokprosjektet skal løfte Gulbransson frem fra glemselen og «vise folk hvilken genial tegnebuddha han var» (s. 8). En visuell repetisjon av dette utsagnet finnes på bokens bakside, der Lars og Steffen bukker foran en enorm statue som portretterer Olaf Gulbransson som Buddha med en blyant i hendene. Heltedyrkingen av Gulbransson får dermed nærmest et religiøst preg. Cortsen skriver at Lars og Steffens reise til Tyskland kan sees som «en slags kunstnerisk pilgrimsreise til hellige steder, der bliver konstrueret som alternative helligdomme, fordi de er blevet betrådt af kunstneren eller figurer i kunstnerens værker» (2017, s. 187).

Selv om Gulbransson er gjenstand for nesegrus beundring fra Lars og Steffen, er de to tydelig klare over sin egen posisjon som kritikere. I en sekvens diskuterer de to «den tegneserien Gulbransson lagte med dei hundane som pisse på ein stolpe» (s. 74). Gulbranssons tegneserie viser en stor hund som skal forestille Henrik Ibsen, som pisser på en stolpe. I de neste rutene kommer to andre, mindre hunder – kritikere – som snuser på stolpen før de også pisser på den. I neste rute kommenterer Steffen at «den serien kan værre motto for bokå våres: der Gulbransson har vært og pisst, der komme me ittepå og snuse og småskvette litt...» (s. 76). Gulbransson tegneserie brukes dermed til å peke på Fiske og Kvernelands «rolle som tegnere af Olaf G. biografi» (Cortsen, 2017, s. 195). Tegneserien har med andre ord en tydelig selvrefleksiv dimensjon. Samtidig er dette grepet med på å tydeliggjøre at biografien er mediert av noen. Cortsen påpeker at enhver biografi er biografens versjon av begivenhetene

som skildres (2017, s. 194). Dette blir ekstra tydelig i *Olaf G.* fordi tegneserieskaperne kommenterer sin egen rolle i historien. Samtidig er de synlig til stede i biografien ved at de opptrer som karakterer i tegneserien.

Tegneserieskaperens rolle kommenteres også ved at Lars og Steffen stadig gjør narr av sin egen heltedyrkelse. Dyrkelsen av Gulbransson undermineres av en rekke selvironiske episoder. Lars og Steffen fremstilles som «groteske karikaturer, der spritstive og storskrydende kloger sig på kunsthistorien, indigneret råber op om kunsternes miskendte genistreger og i øvrigt hele tiden kvajer sig i forskjellige sociale sammenhænge» (Cortsen, 2017, s. 187). På besøk hos Gulbranssons barnebarn Jorun på gården Schererhof blir Lars og Steffen for eksempel så opptatt av en stærkasse som Gulbransson fikk satt opp, at de ikke klarer å føre en normal samtale med vertene sine. I stedet blir de sittende og rope i begeistring (s. 41). Den selvironiske dimensjonen i tegneserien kommer også til uttrykk ved at Lars og Steffen fremstilles i en karikaturstil. Dette kan ifølge Cortsen fungere som en understreking av hvor lattervekkende de er, og dermed lede til en refleksjon over «den idoldyrkelse, som mange store kunstnere er utsat for» (2017, s. 189). Ved å gjøre narr av sin egen heltedyrkelse viser de at det er mulig å være «ivrig i sin dyrkelse af kunstnere», samtidig som de også kan sies å oppføre til å «være kritisk over for den version af virkeligheden, man præsenteres for» (Cortsen, 2017, s. 189). I en sekvens diskuterer for eksempel Lars og Steffen hvordan Olaf Gulbransson fremstilte seg selv, og hvordan andre senere har fremstilt ham. De mener at noen av historiene om ham er «rene vandrehistorier». I tegneserien avbildes Gulbransson ofte naken eller ikledd bare et forkle, men Steffen påpeker selv at «det blei kanskje litt mye snakk om den rompå hans. Han gjekk ikkje akkurat naken ute på gatå i München eller i Tegernsee» (s. 155).

Fiske og Kverneland legger også til rette for et kritisk blick på Gulbransson ved å skildre mange forskjellige sider av hans liv og virke. I sekvensen «Evil-Olaf» (s. 120-125) viser de for eksempel at Gulbransson kunne være aggressiv og truende. En får også vite at Gulbransson var venn med flere nazister, at han i forbindelse med sin 70-årsdag ble tildelt «en norsk kulturpris fra Quislingregjeringens kulturdepartement» (s. 146), og at han fikk besøk av flere norske frontkjempere under andre verdenskrig (s. 148). Gulbransson ble riktignok aldri medlem av nazipartiet, og Steffen mener derfor at «du kan sei ka du vil om Gulbrann, men han va verken nazist eller motstandshelt... Opportunist, i verste fall» (s. 152). Selv om bakgrunnen for *Olaf G.* er Lars og Steffens heltedyrking, får leseren altså se Gulbransson fra ulike sider. Dette gir et mer nyansert bilde av kunstneren, samtidig som det demonstrerer at det er mulig å idolisere en person og samtidig innta en kritisk posisjon til vedkommende.

Diskusjonen om Gulbranssons eventuelle nazitilhørighet kan også sees som et innspill i en kanondebatt. Mens Gulbransson har blitt glemt av mange, er det «ingen som prøver å legge lokk på Hamsun som faktisk var nazist» (s. 151). Dette poenget kommer jeg tilbake til i kapittel 3.4.

Kort oppsummert kan en altså si at tegneserien utviser stor grad av selvrefleksivitet. Fiske og Kverneland understreker for eksempel at fremstillingene av Olaf Gulbransson må forstås som konstruksjoner. De to gjør narr av sin egen heltedyrking, og viser forskjellige pinlige og lattervekkende situasjoner de havner i. Tegneserien fremstår dermed som ærlig. Dette preget forsterkes ytterligere ved at Fiske og Kverneland ikke viser Gulbransson i et positivt lys – selv om de beundrer ham. Dette kan være med på å gi leseren en forståelse av at det er nødvendig å være kritisk over for den versjon av virkeligheten, man presenteres for» (Cortsen, 2017, s. 189). Oppfordringene til leseren til å innta en kritisk posisjon og reflektere over hendelsene som skildres i tegneserien, kan sees i et dannelsingsperspektiv. Som nevnt i kapittel 2.3 er utvikling av evnen til å tenke kritisk en viktig dannelsingsmålsetting.

3.4 Kultur og nasjonalitet

Som nevnt innledningsvis i kapittel 3 er *Olaf G.* dels kunstnerbiografi, dels reiseskildring. Sjangermessig har tegneserien dermed fellestrekk med *På veien til Santiago* (2016) av Jason, som også er en reiseskildring. Tegneserien har flere innholdsmessige trekk som er vanlige i tegnede reiseskildringer. En vanlig tematikk innenfor denne sjangeren er kulturmøter og kulturkonflikter. Tegnede reiseskildringer viser for eksempel ofte frem kulturelle stereotyper (Aune, 2009, s. 223-224). Dette er også tilfelle for *Olaf G.* Lars og Steffens møte med tysk kultur er i stor grad preget av forenklinger og stereotyper. De forestiller seg at Bayern er kjennetegnet av «jodling og surkål» (Fiske & Kverneland, 2004, s. 19), og byen Tegernsee blir beskrevet som «heilt Hans og Grete» (s. 20). I Lars og Steffens fantasi fremstår byens innbyggere som vandrede stereotyper: I drømmesekvenser blir de avbildet i lederhosen og tyrolerhatt. Tyskere lever etter alt å dømme på en diett av øl og svinekjøtt, og høylytte tyskere snakker i gotisk skrift (s. 117-119). Ifølge Eisner er stereotyper vanlig i tegneserier på grunn av mediets «simplification of images into repeatable symbols». Slike forenklete fremstillinger kan være sårende, eller i verste fall skadelige (Eisner, 2008b, s. 11). Stereotypene undermineres imidlertid av Lars og Steffens selvironi. I en sekvens drikker de to seg fulle og kommer over en vindusutstilling med «dustehatter», det vil si tyrolerhatter. Morgenen etter

vender de tilbake til den samme butikken for å kjøpe seg hatter. Hattene skal gjøre at de «ska smelta inn i det bayerske landskapet». Ute i gatene i Tegernsee viser det seg imidlertid at Lars og Steffen er det eneste som er iført tyrolerhatter. Sekvensen avsluttes av en rute der de er røde i ansiktet og tydelig pinlig berørt (s. 104-111). Selv om tegneserien til en viss grad spiller på kulturelle forskjeller, inneholder den dermed ingen tydelig oss/dem-problematikk. Stereotypene gjør ikke narr av tyskerne Lars og Steffen møter på reisen, men av Lars og Steffen selv. De fremstilles som «to meget fulde og fjollede nordmænd» (Cortsen, 2017, s. 187). Humoren er ikke rettet mot det stereotype bildet av tysk kultur, men mot Lars og Steffens fylleangst og fantestreker.

Det er imidlertid ikke bare Lars og Steffen som portretteres i stereotypiske antrekk. Det gjelder også Gulbransson, som flere steder i tegneserien er avbildet i «en ekte bayersk drakt, med lederhosen og det hele» (s. 24). Mens Lars og Steffen fremstår som fjollete norske turister, føler imidlertid Gulbransson seg hjemme i Tyskland. Da han flyttet til München ble han møtt med skepsis av kollegaene i *Simplicissimus*: «Stilen var alt for norsk for tyskerne, og Gulbransson ble kalt en ‘norsk nordmann fra Norge’» (Fiske & Kverneland, 2004, s. 12). Gulbransson hadde imidlertid en annen opplevelse. I en faksimile ser en at han, «den norske løven», emigrerer til Tyskland i 1902. Året etter er han «nasjonalfarget med bayerske blå- og hvitfarger» (s. 13). Tilhørigheten til Tyskland ble ytterligere forsterket ved at Gulbransson etter hvert fikk tysk statsborgerskap. Mot slutten av livet ønsket han å få død i Norge, men han fikk ikke sitt norske statsborgerskap tilbake (s. 128).

Tegneserien problematiserer dermed ikke bare kulturforskjeller, men også nasjonalitet og tilhørighet. Gulbransson følte seg etter alt å dømme hjemme i Tyskland, men hadde samtidig en tilknytning til Norge. I Norge var han imidlertid ikke ønsket: han fikk ikke tilbake sitt norske statsborgerskap, og etter sin død har han langt på vei blitt glemte. Lars spør seg om det kan være «det at Gulbrann var så frekk at han ble statsborger i et annet land enn Norge, og at han ble boende der gjennom krigen, som aldri kan tilgis?» (s. 152). Gulbranssons statsborgerskap understreker at selv om nasjonalitet og identitet er konstruksjoner, har de både en individuell og en sosial side: «identity is a matter not only of self-description but also of social ascription» (Barker & Jane, 2016, s. 262). Selv om Gulbransson følte tilhørighet både til Tyskland og til Norge, har han blitt holdt utenfor en norsk kulturkanon. Dette kan knyttes til hans eventuelle nazisympatier, men som eksempelet Hamsun viser trenger ikke slike sympatier være et ekskluderingskriterie. I stedet kan det være nettopp en samfunnsmessig tilskrivelse av nasjonal identitet som har ført til at Gulbransson har blitt «[tatt] så hardt» i

ettertiden (Fiske & Kverneland, 2004, s. 151). Slik peker Fiske og Kverneland på at også kanon er en konstruksjon som bør møtes med et kritisk blikk. Ved å vise at identitet blir til i møtet mellom individ og samfunn, kommer *Olaf G.* (2004) også inn på en tematikk som ifølge Hatfield er typisk for dokumentariske tegneserier. Han skriver at slike tegneserier ofte «zeroes in on the contact surface between cultural identity and individual identity» (2005, s. 113).

Olaf G. (2004) har altså en tydelig identitetstematikk. Tegneserien har flere formmessige trekk som kan gjøre det vanskelig for leseren å identifisere seg med karakterene. Identitetstematikken kommer i stedet til uttrykk ved at tegneserien viser hvordan fenomener som kultur og nasjonalitet er konstruerte størrelser. Dette gir leseren innblikk i hvordan identitet kan bli til i møtet mellom et enkeltindivid og samfunnet. Ved å påpeke sosiale konstruksjoner oppfordrer tegneserien samtidig leseren til å innta en kritisk posisjon for eksempel i møte med kulturelle stereotyper eller kanon. Dette kan ha en dannende virkning fordi det fordrer kritisk tenkning. Samtidig kan det virke dannende på den måten at leseren blir mer bevisst sin egen identitetskonstruksjon. Som nevnt i kapittel 2.3 kan dagens danningsbegrep blant annet knyttes til det å utvikle en egen identitet (Fjørtoft, 2014, s. 62).

3.5 Ærlighet og autentisitet

Olaf G. er en tegneserie som i stor grad legger vekt på konstruksjoner av ulikt slag. Lars og Steffens dyrkelse av Gulbransson er ett eksempel på dette. I virkeligheten var ikke Gulbransson en slags religiøs skikkelse. Et annet eksempel er at biografien er Fiske og Kvernelands versjon av begivenhetene som skildres. En annen biograf ville kanskje lagt vekt på andre sider av Gulbranssons liv. Tegneseriens behandling av kultur og nasjonalitet kan også sees som en problematisering av sosiale konstruksjoner. Fordi tegneserien i så stor grad tematiserer slike konstruerte størrelser, blir det viktig å etablere autentisitet. Dette gjør Fiske og Kverneland blant annet ved å benytte seg av ironisk autentisitet, og ved å fremstille både seg selv og Gulbransson på en ærlig og nyansert måte.

Som nevnt i kapittel 3.3 og 3.4 gjør Lars og Steffen ofte narr av seg selv. De peker på det lattervekkende i heltedyrkelsen av Gulbransson, og de gjør også narr av sin egen fjollete turistatferd. Bruken av karikaturstil fungerer som en selvironisk underminering både av heltedyrkelsen og av de kulturelle stereotypene som finnes i tegneserien. Det selvironiske aspektet i tegneserien kan sees som et eksempel på ironisk autentisitet, det vil si «a means of graphically asserting truthfulness through the admission of artifice» (Hatfield, 2005, s. 131).

De mange selvironiske episodene og bruken av karikaturer peker på at Fiske og Kverneland har et selvrefleksivt forhold til overdrivelsene og konstruksjonene i tegneserien, noe som igjen gir historien større autentisitet. *Olaf G.* avslører også seg selv som en konstruksjon ved at den har tydelige metafiksjonelle trekk. Dette kommer for eksempel til syne ved at tegneserien inneholder flere sekvenser som kan beskrives som tegneserier-i-tegneserien. Det kommer også til syne ved at Fiske og Kverneland fremhever sin egen kunstneriske skaperprosess. I en sekvens ser en hvordan Lars tegner i en skissebok, mens Steffen tar fotografier. Steffen bemerker at han er «jævlig gode te å feika spontane tegningar», og i neste rute ser en et eksempel på «feiking av spontant selvportrett med skisseblokk (etter foto)» (s. 28). Fiske og Kverneland avslører dermed at tegneserieruter som fremstår som spontane, i virkeligheten kan være helt eller delvis iscenesatt – de er med andre ord konstruksjoner. Ved å avsløre sin egen metode minner Fiske og Kverneland også leseren på at historien er mediert av tegneserieskapere. Dette gir *Olaf G.* større autentisitet som en dokumentarisk tekst.

Samtidig fremstår tegneserien som ærlig. Fiske og Kverneland viser forskjellige pinlige og ubehagelige øyeblikk fra Lars og Steffens reise og fra Olaf Gulbrandsens liv. En får for eksempel se Lars og Steffens fylleangst og sosiale feiltrinn, og Olaf Gulbrandsens sinneproblemer og potensielle nazisympatier. Dette gir større autentisitet fordi historiene fremstår som ærlige (Cates, 2011, s. 214). Samtidig oppfordrer det også leseren til å være kritisk i møte med den presenterte virkeligheten. Virkeligheten som presenteres i tegneserien er mediert og konstruert, og leseren må derfor innta en kritisk posisjon der hun reflekterer både over tekstens troverdighet og autentisitet, og over Lars og Steffens og Gulbrandsens atferd. I dette ligger det også et danningspotensial: Leseren blir til stadighet påminnet om at tegneserien er en konstruksjon. Dette utfordrer henne til å være en kritisk leser.

3.6 Bruken av dokumenter

I *Olaf G.* (2004) bruker Fiske og Kverneland en rekke dokumenter, noe som er med på å etablere autentisitet. Cortsen (2017) har undersøkt deres biografiske metode. Hun påpeker at de inndrar tekst og bilder fra kunstneren selv i tegneserien. Det er vanlig at biografier inneholder sitater eller reproduksjoner av kunstverk, men «Fiske og Kverneland udnytter tegneseriens tekst/billede kombinasjon til at sammensette citater fra kunstneren og hans omgangskreds, aftegninger af malerier og tegninger samt desuden strukturelle og stilmæssige gentegninger» (Cortsen, 2017, s. 185). Tegneseriemediet gjør det med andre ord mulig å

sammenstille tekst og bilder på måter som ikke er mulig i tradisjonelle biografier. Det blir for eksempel mulig å bruke faksimiler av Gulbranssons kunst som ruter i tegneserien. I en sekvens ser en for eksempel hvordan Gulbranssons «halsbrekkende sportslighet skapte stadig dramatik og nye uhell» (s. 53). Den siste ruten i sekvensen er en faksimile av en tegning som viser en naken mannsperson og en annen persons hender. Fortellerteksten setter faksimilen i sammenheng med resten av sekvensen: «Det ble Dagny som kjærlighetsfullt fikk holde styr på den aldrende villmannen og pleie skadene til han kom på bena igjen» (s. 53). Tegneserien etablerer dermed seg selv som en dokumentarisk tekst ved at dokumentene blir innlemmet i selve tegneserierutene.

Fiske og Kverneland inkorporerer imidlertid ikke bare faksimiler av Gulbranssons kunst. *Olaf G.* inneholder også faksimiler fra andre tegneserier – fra *Den* av Richard V. Korben (s. 94) og fra Tintin-albumet *Krabben med de gyldne klør* (s. 95). Dette er et eksempel på ikonisk solidaritet, det vil si intertekstuelle relasjoner mellom ruter i en og samme tegneserie, eller mellom tegneserierutene og ruter utenfor verkets grenser (Groensteen, 2007, s. 18). Sistnevnte dreier seg ofte om «ruter» i overført betydning, men her dreier det seg altså bokstavelig talt om ruter hentet fra andre tegneserier. Bildeeksemplene fra andre tegneserier brukes for å kommentere Gulbranssons tegnestil, men det fungerer også som en metakommentar. *Olaf G.* er ikke bare en kunstnerbiografi, men en kunstnerbiografi i tegneserieform. Dette understrekes ved at tegneserien kommenterer sitt eget medium.

Fiske og Kverneland innlemmer imidlertid ikke bare faksimiler av Gulbranssons kunst. De benytter seg også både av fotografier og gjentegninger. På besøk på gården Schererhof får de for eksempel se et maleri som er «dobbeltekstponert»: Gulbransson har malt et selvportrett oppå et annet selvportrett (s. 60). Fiske og Kverneland har valgt å bruke fotodokumentasjon for å vise maleriet. I tegneserieruten har de plassert et foto av maleriet innenfor en tegnet bilderamme. Dette er med på å styrke tegneseriens dokumentariske autenticitet: Som nevnt i kapittel 2.2.1 blir fotografier oppfattet som mer objektive enn tegninger (Kunka, 2018, s. 60). Tidligere i samme sekvens har imidlertid Kverneland også gjentegnet det samme maleriet (s. 53). Gulbranssons kunst dukker altså opp både som faksimiler, fotografier og som reproduksjoner. I tillegg finnes også noen eksempler på at Fiske og Kverneland parodierer Gulbranssons tegninger. Gulbranssons tegneserie som viser hunder som pisser på en stolpe, følges for eksempel opp av en rute der Steffen forestiller seg selv og Lars som de småskvettende hundene (s. 76). Dette kan sees som et eksempel på det professor i nordisk litteratur Ellen Rees kaller Kvernelands «amputasjons-teknikk». I flere av sine tegneserier

sammenstillter Kverneland sitater fra kjente tekster med uventede illustrasjoner. Dette gir et ironisk og humoristisk misforhold mellom tekst og bilde (Rees, 2015, s. 20). I *Olaf G.* er det riktignok ikke kjente tekster, men Gulbranssons tegninger som settes inn i nye og uventede kontekster. Dette kan gi leseren nye innganger til Gulbranssons kunst.

Fiske og Kverneland etablerer også autentisitet ved å innlemme fotografier i selve tegneserien. De bruker som nevnt over fotografier av Gulbranssons kunst, men i tillegg finnes også flere fotografier av Lars og Steffen og av enkelte av menneskene de møter på reisen. Dette understreker at karakterene i tegneserien er virkelige mennesker, og at Lars Fiske og Steffen Kverneland faktisk har reist gjennom Tyskland for å innhente biografisk informasjon om Gulbransson. Bruken av fotografier viser også at tegnestilen i er realistisk: Menneskene på bildene og karakterene på tegneseriesidene er svært like. Slik forankres ikke bare kunstnerbiografen, men også reiseskildringen i virkelige hendelser.

3.7 Oppsummering

Olaf G. skildrer både Olaf Gulbranssons liv og Lars Fiske og Steffen Kvernelands reise gjennom Tyskland. Tegneserien har flere temaer, deriblant forholdet mellom kunstneren og kritikerne, og kulturelle stereotyper og nasjonal tilhørighet. Tegneserien har en tydelig selvrefleksiv dimensjon som avslører at historien er mediert og at den bygger på en rekke konstruksjoner. Dette oppfordrer leseren til å innta en kritisk posisjon der hun kan reflektere over tekstens troverdighet og autentisitet. Samtidig bidrar tematikken i tegneserien til å rette leserens oppmerksomhet mot problemstillinger knyttet til kanon, heltedyrkelse, nasjonal tilhørighet og kulturelle stereotyper. Også dette oppfordrer leseren til å være kritisk. Tegneserien ser dermed ut til å ha trekk som kan medvirke i et norskfaglig dannelsesperspektiv. Den har en rekke form- og innholdsmessige trekk som kan være med på å utvikle leserens evne til refleksjon og kritisk tenkning.

4. Analyse av *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask

I dette kapittelet analyserer jeg den dokumentariske tegneserien *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask. Tegneserien omhandler en ung kvinnelig kunstner som reiser til Berlin for å forsøke å gjøre kunsten til karriere. Samtidig forteller tegneserien også om hovedpersonens besteforeldre, og om hovedpersonens oppvekst i et strengt bedehusmiljø. Det kunstneriske uttrykket i tegneserien kjennetegnes av en enkel, naiv tegnestil. I den påfølgende analysen begynner jeg med å gjøre rede for tegneseriens handling. Deretter tar jeg for meg viktige formmessige trekk, deriblant fargebruk og bruken av et direkte blikk. Videre i analysen belyser jeg viktige aspekter ved tegneseriens innhold og tematikk. Her kommenterer jeg bruken av ikonisk solidaritet, særlig bruken av referanser til «ruter» utenfor verkets grenser, og jeg kommer også inn på hvordan tegneserien problematiserer forholdet til «den andre». Jeg ser også på hvordan tegneserien konstruerer eller rekonstruerer hendelser som ikke er direkte tilgjengelige for tegneseriens hovedkarakter. I analysen vil jeg også peke på hvordan form- og innholdsmessige trekk kan være interessante i et dannelsingsperspektiv. Jeg fokuserer særlig på hvordan tegneserien problematiserer forholdet mellom virkelighet og fiksjon. I tillegg kommenterer jeg også hvordan tegneserien legger til rette for at leseren kan identifisere seg med karakterene, og hvordan dette kan medvirke til at hun utvikler forståelse for og empati med mennesker i marginaliserte eller utstøtte grupper.

4.1 Handling

Hitler, Jesus og farfar (Ask, 2006) omhandler en ung kvinnelig kunstner som får et kunststipend og reiser til Berlin. Reisen til Berlin er et slags siste forsøk på å gjøre kunsten til karriere, men hun får ikke noe kunstnerisk gjennombrudd mens hun er i Tyskland. Hun ender derfor opp med å bruke tiden i Tyskland på å lete etter sin forsvunne tyske farfar. Denne letingen brukes om en overgang til fortellingen om hovedpersonens besteforeldre. Når hun er tolv år gammel, dør faren hennes uventet av et hjerteinfarkt. Etter dødsfallet får hovedpersonen vite at han var en såkalt «tyskerunge», og at hans fødsel var et resultat av at farmoren hadde et kortvarig forhold til en tysk soldat under andre verdenskrig.

Letingen etter farfaren blir en viktig del av et identitetsprosjekt for hovedpersonen. Hun forsøker å forstå seg selv bedre ved å utforske sin egen familiehistorie. Et viktig trekk ved

tegneserien er derfor at hovedpersonen stadig trekker paralleller mellom sitt eget liv og livet til farmoren. Hovedpersonen og farmoren har for eksempel det til felles at begge har en seksualitet som er tabubelagt. Mens farmoren blir fordømt av samfunnet for å ha fraternisert med fienden, opplever hovedpersonen skam fordi hun har vokst opp i et strengt kristent bedehusmiljø der kvinner ikke skal ha et seksualliv før ekteskapet. Mens hun utforsker sin egen familiehistorie, undrer hovedpersonen seg over hvordan farmoren kunne forelske seg i en nazist, men hun forstår farmoren bedre når hun tenker tilbake på sine egne tidligere kjæresten og forelskelser. I en tekstboks bemerker hun at «skikkelige kjæresten vokser ... ikke på trær» (Ask, 2006, s. 19).

Leting er et gjennomgående tema i tegneserien. Hovedpersonen leter etter farfaren, etter sin egen familiehistorie, etter kjærligheten, og etter en egen identitet. Reisen til Berlin og letingen etter farfaren fører til at hovedpersonen reflekterer over erfaringer hun gjorde i oppveksten sin. Ved å konstruere en familiehistorie, forsøker hovedpersonen å forstå seg selv bedre. Tegneserien tematiserer dermed konstruksjoner – både av identitet og av historie. Samtidig har den også en identitetstematikk som kommer tydelig til uttrykk gjennom de mange sammenlikningene mellom hovedpersonen og hennes farmor. Parallellene mellom de to kvinnene viser hvordan identitet blir konstruert rundt forholdet mellom «jeg», «vi» og «de andre» (Eriksen, 2004, s. 7). Disse parallellene kan også være med på å avsløre hvordan skiller mellom «oss» og «de andre» kan være farlige. Ved å sammenlikne sitt eget liv med farmorens, reflekterer hovedpersonen over den behandlingen de såkalte tyskertøsene fikk i tiden etter andre verdenskrig. Slik blir det tydelig at farmoren og andre kvinner i tilsvarende situasjon var helt alminnelige kvinner med mange av de samme utfordringene som kvinner i dag. Dette utdyper jeg i kapittel 4.4.

4.2 Tegneseriens form

4.2.1 Rutene

Hitler, Jesus og farfar (Ask, 2006) består av 52 upaginerte sider⁵. 42 av sidene inneholder fargelagte bilder som utgjør selve den dokumentariske tegneserien. Bildene er enkle rektangulære ruter med en tydelig sort ramme. Antallet ruter per side varierer fra ½ (én rute

⁵ Jeg regner den første siden av selve tegneserien som side 7. Oxfeldt (2013) og Vågenes (2014) refererer også til sidetallene på denne måten.

strekker seg over to boksider) til 20, men de fleste sidene i tegneserien er delt inn tre rekker som inneholder mellom 9 og 17 ruter. De enkelte rutene er tydelige skilt fra hverandre av en hvit renne, og innholdet i rutene overskrider ikke rammens grenser. Selv om tegneserierutene er rektangulære, varierer størrelsen og formen på rutene noe. Dette henger sammen med at formen på rutene er meningsbærende: Den signaliserer hvor mye tid som passerer mellom rutene (McCloud, 1994, s. 102). Et eksempel på dette finnes i en sekvens der hovedpersonen blir oppringt fordi hun har fått et kunststipend. Rutene som viser telefonsamtalen er betydelig smalere enn de andre rutene på samme side (s. 8). Dette gir leseren en følelse av at tidsrommet er kort.

4.2.2 Forholdet mellom tekst og bilder

Tegneseriens tekst er i hovedsak plassert i bobler og bokser. I tillegg finnes eksempler på lydeffekter («DONG!!» (s. 45)) og tekst som er integrert i selve tegneseriebildene. Dette gjelder for eksempel to ruter der hovedpersonen i tegneserien tagger en vegg med teksten «Jeg lover å bli mer slem – å gjøre noe ulovlig» (s. 32). Forholdet mellom teksten og bildene er i hovedsak komplementært: Kombinasjonene av tekst og bilder formidler mer enn teksten eller bildene hver for seg (McCloud, 1994, s. 155). Tegneserien inneholder imidlertid også eksempler på det Eisner (2008a, s. 132) kaller *illustrasjoner*, det vil si ruter der bildene kun fungerer som en repetisjon av teksten. Dette gjelder for eksempel en sekvens der hovedpersonen forteller om sine mange «nestenkjærester» (s. 19). I tillegg inneholder tegneserien også eksempler på «stumme» ruter, det vil si ruter som ikke inneholder verbaltekst i det hele tatt. Deler av historien om forholdet til farmoren og farfaren inneholder for eksempel ingen tekst, men fortelles helt og holdent gjennom bildene (s. 14-15).

Teksten spiller også en viktig rolle i tegneseriens tidsdimensjon. Handlingen utspiller seg på tre ulike tidsplan: (1) farmor og farfars historie, (2) hovedpersonens ungdomstid og (3) hovedpersonens reise til Berlin og tiden etter at hun kommer tilbake til Norge. I tillegg finnes et fjerde tidsplan: Fortellerstemmen i tekstboksene er ikke-diegetisk tekst som blir produsert senere enn hendelsene som skildres. Det dreier seg om hovedpersonens tanker og kommentarer i etterkant av selve handlingen i tegneserien. Tekstboksene fungerer dermed som en ramme som strukturerer de tre handlingstrådene og skaper sammenhenger mellom dem. Dette gjør det enklere for leseren å skape mening i tegneserien gjennom *slutning*, det vil si den aktive tolkningsprosessen som kreves i møte med mellomrommene mellom rutene (McCloud, 1994, s. 63-67).

4.2.3 Tegnstil og fargebruk

Bildene har en enkel, naiv tegnestil. Ask har en tydelig sort strek og tegningene er ikke skyggelagt. Tegneserien har dermed en ikonografisk stil, det vil si en tegnestil som gir en forenklet og skissepreget representasjon av virkeligheten (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 205). Karakterene i tegneserien er også ikonografisk fremstilt. Den enkle tegnestilen kan tjene en viktig funksjon: Som nevnt i kapittel 2.3.2 hevder McCloud (1994, s. 31) at ikonografiske personer er mer universelle enn realistiske personer, og at det er enklere for leseren å identifisere seg med universelle karakterer. De enkle bildene kan dermed åpne opp for at leseren lever seg inn i historien og identifiserer seg med tegneseriens personer i en helt annen grad og på en helt annen måte enn det som ville vært mulig dersom Ask hadde valgt å benytte seg av en realistisk tegnestil. Dette kan legge til rette for empati med karakterene.

På samme måte som tegneseriens bilder er enkle, er fargebruken også det. Ask bruker en minimalistisk fargepalett som primært består av dempete pastellfarger, og personene i tegneserien opptrer i samme antrekk gjennom hele fortellingen. Den voksne hovedpersonen er for eksempel alltid tegnet med regnstøvler, rosa skjørt og blå jakke, mens hovedpersonen som barn alltid er tegnet med musefletter, grønn kjole og røde sko. Dette tillegger de forskjellige personene i tegneserien en «karikeret symbolværdi» (Oxfeldt, 2013, s. 106). McCloud (1994, s. 188) skriver at bruken av det samme kostymene i rute etter rute fører til at visse farger ender opp med å symbolisere visse karakterer for leseren. Ask benytter seg dermed av et grep som kanskje først og fremst forbindes med superhelte tegneserier. Slik minimalistisk fargebruk fører til at leseren blir mer oppmerksom på tegningenes form, hevder McCloud (1994, s. 189). Fargebruken peker dermed også på barnets rolle i fortellingen. Det er hendelser som inntreffer mens hovedpersonen er barn – farens tidlige bortgang og avsløringen av familiehemmeligheten – som er bakgrunnen for hennes leting etter den tyske farfaren.

Oxfeldt skriver at «[d]et alvorlige i at skulle forstå sig selv ud fra en skamfuld, landsforræderisk slægtskabshistorie, undermineres umiddelbart af Asks tegninger» (2013, s. 107). Kombinasjonen av den enkle, barnslige stilen og den vanskelige tematikken kan, som nevnt over, peke på at hendelsene som skildres inntreffer mens hovedpersonen er barn. Samtidig blir «en naivistisk tegneseriestreg forløsende ... for at Ask skal kunne fortælle sin historie» (Oxfeldt, 2013, s. 105). I intervjuer har Ask selv forklart at det først var etter at hun begynte å føre en tegnet dagbok at hun klarte å fortelle historien om farfaren (Hult, 2011; Sandve, 2006). De naive trekkene i tegneserien kan også sees som en form for selvrefleksivitet.

Mens tegneseriens form kan vekke assosiasjoner til superhelte tegneserier og spenningsserier for barn og unge (som for eksempel Hergés *Tintin*), er tegneseriens handling kompleks og preget av en voksen tematikk. Kombinasjonen kan sees som en sjangerrefleksjon som peker på tegneseriens sjangerkonvensjoner. Ask setter konvensjoner som er forbundet med etablerte tegneseriesjangre i forgrunnen, mens selve innholdet bryter med konvensjonene. Dette er en form for selvrefleksjon som ifølge (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 227) er typisk for postmoderne tegneserier, det vil si serier der «hele tematikken er funderet omkring en betoning af værkets karakter af artefakt». Bruddet mellom form og innhold signaliserer dermed at tegneserien er konstruert, noe som oppfordrer leseren til å være kritisk i møte med teksten.

4.2.4 Perspektiv og synsvinkel

Bildene i tegneseriene er tegnet i normalperspektiv. Dette kan signalisere at det er et likeverdig forhold mellom leseren og karakterene i tegneserien (El Refaie, 2012, s. 193). Karakterene i tegneserien er vendt mot leseren, og henvender seg til henne gjennom et direkte blikk. Dette signaliserer nærhet, samtidig som det direkte blikket representerer en utfordring av leseren. Øyekontakt betyr at karakteren «krever» noe av leseren, skriver El Refaie (2012, s. 193-194). I mange av rutene i tegneserien avbildes hovedpersonen kun fra livet og opp. Tegneserierutene kan derfor minne om selvportretter eller utsnitt fra en dokumentarfilm (Gjellstad, 2010, s. 461; Wivel, 2007). Christiansen og Magnussen (2009, s. 223) skriver at tegneseriemediet alltid har eksperimentert med «fiktionsbrud og aktive læserpositioner», og at det derfor ikke er uvanlig at personer i tegneserien henvender seg direkte til leseren. Det direkte blikket representerer likevel et brudd med tegneserieuniverset. Når det direkte blikket er et gjennomgående grep i tegneserien, som i *Hitler, Jesus og farfar*, påkaller det leserens oppmerksomhet i forhold til «skabelsen af selvrefleksiv eller ironisk distance til den skildrede handling» (2009, s. 223). Bruken av øyekontakt kan dermed tjene to funksjoner. Den skaper nærhet mellom leseren og karakterene, noe som kan legge til rette for forståelse og empati. Samtidig fungerer det også som en påminnelse om det konstruerte i tegneserien. I dette ligger det et dannelsespotensial. Som nevnt i kapittel 2.3 og 2.3.1 er både forståelse for andre mennesker og evnen til kritisk tenkning viktige ferdigheter i et dannelsesperspektiv.

4.3 Den røde tråden: fargebruk og ikonisk solidaritet

Som nevnt i kapittel 4.2.3 benytter Ask seg hovedsakelig av dempete pastellfarger i tegneserien. I tillegg bruker hun en kraftig rødfarge. Den røde fargen møter en allerede i peritekstene, på tegneseriens bokomslag. Tegneseriens tittel og forfatter står med store, røde bokstaver mot en blå stuevegg. På veggen henger en rekke innrammede bilder der en kan kjenne igjen flere av personene i tegneserien, blant annet hovedpersonen og hennes far. Den røde fargen dukker også opp på to av disse bildene: en finner den igjen i hovedpersonenes røde sko og i farens rødstripete genser. I selve tegneserien dukker rødfargen også opp på farmorens hvite kjole med røde blomster og på farfarens røde hakekors-armbind. Gjellstad mener derfor at rødfargen fungerer som et symbol på blodsbandet i familien (2010, s. 459).

Fargen symboliserer imidlertid ikke bare slektskapsbåndene mellom tegneseriens personer. Den fungerer også som en viktig markør av ikonisk solidaritet, det vil si relasjoner mellom rutene i en og samme tegneserie, eller intertekstuelle relasjoner til ruter – i bokstavelig eller overført betydning – utenfor tegneseriens grenser (Vågnes, 2014, s. 20). Tegneserierutene er skilt fra hverandre, men fargebruken skaper likevel sammenheng mellom dem. Dette er spesielt viktig fordi tegneserien operer på flere ulike tidsplan og vever sammen flere ulike handlingstråder. Sammen med fortellerstemmen i tekstboksene er det den ikoniske solidariteten som skaper sammenheng og mening, og som hindrer historien i å bli fragmentarisk. På denne måten er fargebruken altså med på å skape en rød tråd i historien.

I *Hitler, Jesus og farfar* brukes ikonisk solidaritet også til å vekke assosiasjon til andre verker. Som de andre personene i tegneserien fremstilles hovedpersonens far alltid i det samme antrekket: i en t-skjorte med røde og hvite striper. Antrekket kan vekke assosiasjoner til Wally, som er kjent fra Martin Handfords *Where's Wally?*-bøker. Også hovedpersonens farmor opptrer i kun ett antrekk: en hvit kjole med røde blomster. Det samme mønsteret har også vært å finne på norske helmelk-kartonger (Oxfeldt, 2013, s. 107-108). Den røde fargen finnes også i antrekket til en senil dame som har rømt fra et sykehjem (Ask, 2006, s. 48). Damen har på seg en rød kåpe som kan «bringe tankerne over på eventyrverdenens Rødhette» (Oxfeldt, 2013, s. 111). Referansene til Wally og Rødhette bidrar til å forsterke tegneseriens naive preg. I kombinasjon med de voksne temaene som tas opp gir dette historien en tragikomisk karakter som nedtoner det alvorstunge i historien. Samtidig understreker bruddet mellom form og innhold det konstruerte i tegneserien, og leseren blir dermed nødt til å reflektere over forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.7.

Oxfeldt (2013, s. 111) peker på at leting er et viktig tema i *Hitler, Jesus og farfar* (2006). Dette kommer tydelig frem gjennom den ikoniske solidariteten. Farens rødstripete t-skjorte – med sine assosiasjoner til Wally – peker for eksempel på at nettopp leting etter en person er et viktig tema. Det samme kan sies om den senile damens røde kåpe. Rødhette var jo også «ude for at finde sin bedstemor» (Oxfeldt, 2013, s. 111). Hovedpersonen finner etter hvert ut hva som skjedde med sin tyske farfar, og hun reiser til Tyskland for å treffe en nyoppdaget onkel i Magdeburg. I likhet med faren er også onkelen iført en t-skjorte med røde og hvite striper. Oxfeldt mener at personenes røde antrekk danner et ledemotiv i historien (2013, s. 111). Antrekkene fungerer som en stadig repetisjon av det gjennomgående lete-motivet. Hovedpersonens siste kommentar i tekstboksene er at det kanskje er greit «å lete etter noe man aldri vil finne» (s. 48). Hun ender dermed opp med å akseptere at møtet med onkelen ikke blir som å få treffe den avdøde faren igjen. Det er i stedet letingen som er hele poenget.

Likheten mellom farmorens kjole og emballasjen på helmelk-kartongene peker på et annet viktig tema i tegneserien. Oxfeldt skriver at den visuelle parallellen trekker assosiasjonene til et norsk bondemiljø og at farmoren etableres som erkenorsk. Motivet «‘mælkekarton med røde blomster’ er lig med norskhed, uskyldsrenhed og barndommens familieværdier» (2013, s. 108). Farmor og melkekartongen er dermed fylt med det samme symbolske innholdet. Det er imidlertid viktig å påpeke at den rød-blomstrete melkekartongen også dukker opp i en annen kontekst i historien. På søndagsskolen lærer tegneseriens hovedperson at djevelen kan skjule seg over alt. Han kan skjule seg i politikken, på skolen, eller i musikken, men også «blant varene på Økonomen». Dette illustreres av en melkekartong der strekkoden ender på tallene «666» (s. 24). Parallellen mellom melkekartongen og farmor peker dermed også på at «det mest uskyldige kan vise sig at være inficeret av djævelen, skal man tro visse autoriteter» (Oxfeldt, 2013, s. 111). Både melkekartongen og farmor fremstår i utgangspunktet som uskyldsrene, men mens djevelen skjuler seg i strekkoden på melkekartongen, forelsker farmor seg i fienden. Koblingen mellom melkekartonger og djevelen fremstår som komisk. Ved å skape en analogi mellom den og farmor, utfordres også samfunnets syn på kvinner som hadde forhold til tyske soldater under andre verdenskrig. Dette poenget kommer jeg tilbake til i kapittel 4.4.

4.4 Avsky og sympati: identifikasjon med «den andre»

Hitler, Jesus og farfar (2006) er en tegneserie som kan legge til rette for identifikasjon med og forståelse for «den andre». Dette er som nevnt i kapittel 2.3.1 viktig i et dannelsesperspektiv. I tegneserien fremstilles hovedpersonens farmor konsekvent i et sympatisk lys. Den visuelle parallellen mellom farmor og melkekartongen taler om at ingen av delene i realiteten er infisert av djevelen. Samtidig fremkaller Ask sympati med farmoren ved at hovedpersonen i tegneserien identifiserer seg med henne «gennem forelskelser, seksuelle forhold og graviditeter» (Oxfeldt, 2013, s. 108). Hovedpersonen forstår seg selv bedre gjennom å sammenlikne hendelser i sitt eget liv med tilsvarende hendelser i farmorens liv. Samtidig viser Ask hvordan samfunnet reagerte mot kvinner som ble stemplet som tyskertøser etter krigen. I en kort sekvens får en se hvordan mange kvinner får klippet av seg håret og blir plassert i interneringsleirer. I sekvensen finner en også en mannsperson som sier at «disse kvinnene står i fare for å smitte den norske mann med syfilis og umoral!» (s. 18).

Reaksjonene kan sees som et tegn på samfunnets avsky mot disse kvinnene. Nussbaum (2016b, s. 199) skriver at avsky mot en gruppe mennesker ofte fører til at denne gruppen behandles som «smittsomme eller fordervelige». Samfunnets avsky mot en minoritet fører til at «verden splittes i 'rent' og 'urent' – det konstrueres et feilfritt 'vi' og et skittent, ondt og smittomt 'de'» (2016b, s. 202). Samfunnets behov for beskyttelse mot de såkalte tyskertøsene kan sees som en slik konstruksjon. Hovedpersonen i *Hitler, Jesus og farfar* indikerer at farmoren og andre kvinner i samme situasjon ikke burde blitt fordømt. Dette kommer til uttrykk gjennom den symbolske likheten mellom farmoren og melkekartongen. I tillegg kommer det til uttrykk ved at sekvensen også inneholder en rute som avbilder en gruppe mennesker i fangedrakt. Over fangene står teksten «Arbeit macht frei» i store, røde bokstaver. Vågnes skriver at «[d]ei raude bokstavane peiker mot porten til Auschwitz ... og forflyttar oss brått til masseutryddinga under krigen» (2014, s. 23). Ruten minner leseren om nazistenes ugjerninger under krigen og understreker hvorfor samfunnet reagerte så sterkt mot kvinner som hadde forhold til tyske soldater. Samtidig er den til forveksling lik en rute som kommer litt senere i samme sekvens. Her avbildes en gruppe norske kvinner i en interneringsleir. Bildet av de norske kvinnene er uten verbaltekst, men det er nærliggende å tenke at likheten mellom de to rutene skal indikere at begge situasjonene er eksempler på urettferdig behandling av en gruppe mennesker. Bildesekvensen tvinger dermed leseren til å reflektere over de to

situasjonene og vurdere hvorvidt samfunnets reaksjoner var riktige. Fra hovedpersonens side er svaret underforstått.

Ifølge Nussbaum er det vanskelig å føle sympati med en gruppe som er stemplet som skammelig og avskyelig. Når det settes opp skiller mellom «oss» og «de andre» blir det «lett å stenge dem ute fra all sympati, og vanskelig å se verden fra deres synspunkt» (2016b, s. 204). Det kan med andre ord være vanskelig å sympatisere med eller forstå kvinnene som var i forhold med tyske soldater. De mange parallellene mellom farmorens liv og hovedpersonens liv viser leseren at farmoren etter alt å dømme var en helt alminnelig kvinne. Begge personene har seksuelle forhold som er utenfor det aksepterte, og begge opplever vanskelige graviditeter. Likheten mellom farmoren og hovedpersonen kan på denne måten medvirke til å fjerne leserens blindhet overfor fiendtlighet mot medlemmer av sitt eget samfunn (Nussbaum, 2016b, s. 196), og gjennom hovedpersonens liv blir det også mulig å forstå farmoren og å identifisere seg med henne. Slik tar sammenlikningen så å si bindet vekk fra øynene på leseren. I dette ligger det et dannelsespotensial fordi det kan føre til at leseren får empati med og forståelse for karakterene i tegneserien. Ifølge Nussbaum kan dette fungere som et slags motmiddel mot den typen behandling de såkalte tyskertøsene fikk. Når fremmede blir dehumanisert og fratatt sin individualitet, blir det enklere å behandle dem dårlig (Nussbaum, 2016b, s. 209).

4.5 Forbudte bilder og (re)konstruksjon av historien

De historiske hendelsene som skildres i *Hitler, Jesus og farfar* tilhører en del av norsk historie som har vært «systematisk tagd om gjennom etterkrigstida» (Vågnes, 2014, s. 23). Også hovedpersonens farmor tier om denne historien. I en tekstboks forteller hovedpersonen at «farmor snakket aldri om dette» (s. 18). Sekvensen med bilder fra en interneringsleir er dermed en rekonstruksjon av de historiske hendelsene. Skildringen er ikke basert på farmorens historiske vitnesbyrd, men på «forfattarens førestellingar om det farmora gjekk gjennom». Disse forestillingene er basert på «kollektive bilde og symbol som figurerer i historie bøker og andre framstillingar» (Vågnes, 2014, s. 23). Rekonstruksjonen er ikke bare nødvendig på grunn av farmorens taushet, men også fordi «[b]ilda ho manar fram er 'forbodne' i den forstand at dei har vorte skyvde bort og fortrenge i den norske krigshistoria» (Vågnes, 2014, s. 23).

Farmorens opplevelser i etterkrigstiden er et eksempel på et historisk traume. Hovedpersonen i *Hitler, Jesus og farfar* blir gjort kjent med deler av farmorens historie som barn. Siden preger

historien også hennes eget liv. Hun identifiserer seg med farmoren og forstår seg selv gjennom de mange parallellene mellom livene deres. Samtidig forsøker hun å begripe hvordan farmoren kunne forelske seg i fienden. Hovedpersonens livsfortelling kan sies å være preget av det den amerikanske litteraturprofessoren Marianne Hirsch kaller *postmemory*. Hun skriver at «postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection» (2011, s. 22). Begrepet er beskrivende for hvor krevende det er å prøve å begripe ikke bare traumatiske hendelser, noe som er vanskelig i seg selv, men traumatiske hendelser som ikke engang er hovedpersonens egne. Dette blir gjort enda vanskeligere fordi hovedpersonen heller ikke har tilgang til selve tidsvitnet: farmoren dør mens hovedpersonen er barn (Ask, 2006, s. 36). Den historiske rekonstruksjonen tillater hovedpersonen å nærme seg hendelsene «frå sin eigen ståstad som spørjande etterfølgjar» (Vågnes, 2014, s. 23), samtidig som det gjør det mulig å beskrive det ubeskrivelige og vise forbudte bilder. Dette er et typisk trekk i selvbiografiske tegneserier som omhandler historiske eller personlige traumer. De utfordrer sosiale tabuer «in order to bring these traumatic experiences into the light or to make them ‘speakable’» (Kunka, 2018, s. 103). Det er valget av nettopp tegneseriemediet som muliggjør dette. Vågnes skriver at tegneserier plasserer seg «på sida av eller mellom andre uttrykk, ikkje minst fotografiske» (2014, s. 24). Mediet gjør det mulig å (re)konstruere bilder som er forbudte eller utilgjengelige. Ask har selv understreket at tegneseriemediet er egnet til å gjenskape bilder som ellers ville vært utilgjengelige: «Jeg kunne for eksempel tegne hvordan farmor og farfar møtte hverandre første gang, selv om jeg ikke aner hvordan de egentlig møttes. Når jeg fotograferer, er jeg avhengig av øyeblikket» (sitert i Hovet, 2018, s. 175-176).

Hitler, Jesus og farfar omhandler ikke bare hovedpersonens forsøk på å rekonstruere farmorens historie under og etter krigen. Hovedpersonen forsøker også å forestille seg hva slags person farfaren kan ha vært. I en bildesekvens får en se noen av mulighetene: Farfaren kan ha vært gift, far til mange barn, snill, slem, Hitler, tynn, tykk, kunstner, bonde eller prest (Ask, 2006, s. 17). Gjellstad skriver at «[e]ach portrait is equally possible, and the gutter between the images holds that plausible narrative» (2010, s. 447). Dette peker på en viktig tematikk i tegneserien: identitetskonstruksjon. Veum skriver at «[u]tfordringene protagonisten i *Hitler, Jesus og farfar* møter, er nettopp knyttet til å konstituere et selv, finne holdepunkt og mening utfra fortellingen om henne selv» (2015, s. 45). I tegneserierutene kommer det tydelig frem at det dreier seg om konstruksjoner. Sekvensen der farfaren avbildes på mange ulike vis er et eksempel på dette. Det samme er sekvensen som viser farmorens opplevelser i tiden etter krigen. I sekvensens siste rute blir leseren som tidligere nevnt gjort kjent med at farmoren aldri

snakket om denne tiden. Bildene må dermed forstås som hovedpersonens forestillinger. Gjellstad skriver: «The constructedness of the identities created in these stories suggests fluidity, encouraging ... readers to research the family stories beyond the limits of any given image frame» (2010, s. 455). Hovedpersonen holder både på med et kunstprosjekt og et identitetsprosjekt (Ommundsen, 2010, s. 175), og hun konstruerer to ting på samme tid: (1) sin egen identitet og (2) tegneseriefortellingen om seg selv og sin familie. Dette er et viktig poeng i et dannelsesperspektiv. Leseren blir gjort oppmerksom på at det dreier seg om konstruksjoner, noe som oppfordrer til refleksjon og kritisk lesning. Dette kan medvirke til at leseren utvikler evne til kritisk tenkning. Et annet poeng er at leseren får innblikk i hvordan identitet blir til. Dette er relevant fordi danning også kan knyttes til det å «utvikle en egen identitet» (Fjørtoft, 2014, s. 62).

4.6 Virkelighet og/eller fiksjon

I *Hitler, Jesus og farfar* kommer det ikke klart frem om historien skal leses som en selvbiografi eller som en roman. Som nevnt over er tegneseriens hovedperson navnløs, og hun kan dermed ikke knyttes direkte til Ask selv. På bokens bakside står følgende:

En ung kunstner får et stipend og drar til Berlin. Der bestemmer hun seg for å lete etter sin ukjente bestefar. Letingen fører henne tilbake til erfaringer hun trodde hun forlengst var ferdig med. Til misjonskallet, tungetale og det første kyss. (Ask, 2006)

Frøyland påpeker at fortellerstemmen, som er i førsteperson, kan være med på å understreke at det likevel dreier seg om et selvbiografisk innhold. Tegneseriens forteller og hovedperson er én og samme person (Frøyland, 2014). Paratekstene gir også noen signaler om at dette dreier seg om en historie fra virkeligheten. Dette kommer tydeligst frem gjennom epitekstene: I et intervju forklarer Ask at innholdet i tegneserien er «basert på mine egne erfaringer» (Sandve, 2006). Peritekstene spiller imidlertid også inn. På tegneseriens bokomslag finner en som nevnt i kapittel 4.3 en blå stuevegg som er dekket av innrammede bilder. Flesteparten av bildene er tegninger, men i noen av rammene finner en også fotografier. Dette er fotografier av forfatterens faktiske familie. Fotografiene kan sees som en direkte referanse til forfatteren selv, og dermed invitere til en selvbiografisk lesning. Ask inkorporerer også fotografier i selve tegneserierutene. Oxfeldt skriver at kombinasjonen av ulike kunstneriske uttrykk – av tegninger og fotografier – resulterer i en «multimodal hybridtekst» (2013, s. 105). Kombinasjonen understreker også tegneseriens evne til å beskrive det ubeskrivelige og vise

det forbudte: «Det multimodale verk med de inkorporerte fotografier fremstår som en metamedial påmindelse om tegningens potentiale for en fremstilling av fortattede, subjektive forestillinger, der ikke kan dokumenteres fotografisk» (Oxfeldt, 2013, s. 113). Gjellstad skriver at bruken av fotografier utfordrer «the suspended reality required to read a comics text» (2010, s. 445). De innlemmede fotografiene skaper et brudd med tegneserieuniverset, noe som gjør leseren oppmerksom på at tegneserien er en konstruksjon. Et annet viktig poeng er at fotografier ofte tillegges høy dokumentarisk verdi. Dette understreker det dokumentariske innholdet i tegneserien (El Refaie, 2012, s. 158).

Tegneserien viser altså tydelig at den er en konstruksjon: Tegneseriebildene inneholder et «kodet budskap» som står i kontrast til fotografienes direkte, kodeløse overføring av informasjon (Barthes, 1994a, s. 35). Samtidig består tegneseriens handling delvis av hovedpersonens forestillinger om hva som hendte eller hva som kunne ha hendt. Dette er et nødvendig grep for å i det hele tatt kunne fortelle historien: Hovedpersonen mangler kilder på enkelte av hendelsene som skildres. Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet snakket farmoren aldri om sine opplevelser etter under eller etter krigen (Ask, 2006, s. 18). Tegneserien er også en konstruksjon i den forstand at selv om den i hovedsak er basert på Lene Asks egne erfaringer, har Ask tatt seg noen kunstneriske friheter i fremstillingen av historien. I virkeligheten var det for eksempel ikke Ask, men hennes bror, som fant onkelen i Tyskland (Hult, 2011). Vågnes spør derfor om det er «rett å kalle Lene Asks bok dokumentarisk» (2014, s. 30). Ask har selv uttalt at hun «har jobbet med stoffet for å gjøre det mer leservennlig. Lagt til og trukket fra for at det skal fungere. Det er ikke interessant å lese Lene Asks historie hvis man ikke kan relatere til den» (Hult, 2011). Et viktig poeng i denne sammenheng er at ikke alle forfattere av dokumentariske tegneserier har som mål å skildre de faktiske hendelsene på en mest mulig sannferdig måte. Et annet vanlig mål er å skildre sin egen emosjonelle sannhet (El Refaie, 2012, s. 44). Dette synes å være tilfelle for *Hitler, Jesus og farfar* (2006).

Ask indikerer også at det dreier seg om «Lene Asks historie» ved å innarbeide fotografier i tegneserien. Som nevnt over, er dette fotografier av forfatterens faktiske familie. Ett eksempel på dette er et konfirmasjonsbilde som etter alt å dømme er et bilde av Lene Ask og hennes tvillingsøster (Ask, 2006, s. 22). Familiefotografiene forankrer fortellingen i faktiske hendelser (Gjellstad, 2010, s. 44). Et annet viktig poeng er at Ask har studert ved fotolinjen på Kunst- og håndverksskolen i Bergen (Hult, 2011). Fotografiene bidrar dermed ikke bare til å forankre fortellingen i en historisk fortid, men også i Asks faktiske personlighet. El Refaie (2012, s. 158) påpeker at innlemmelse av fotografier er et vanlig grep for å etablere autentisitet

i tegneserier med selvbiografisk innhold. Det samme gjelder avbildninger av tegneserieskaperen ved tegnebordet. Slike avbildninger signaliserer at tegneserien har selvbiografiske trekk, samtidig som de også understreker at tegneseriens handling helt eller delvis er en konstruksjon (Chaney, 2011a, s. 22; Kunka, 2018, s. 76). Mens hovedpersonen i *Hitler, Jesus og farfar* oppholder seg i Berlin, får leseren se et slikt bilde: Hovedpersonen sitter ved et bord og tegner selvportretter (Ask, 2006, s. 12). Frøyland (2004) mener dette kan sees i sammenheng med hovedpersonens egen identitetskonstruksjon. Samtidig fungerer det også som en påminnelse om at hendelsene i tegneserien er mediert av en tegneserieskaper. Selvportrettene viser en person som er mer eller mindre identisk med hovedpersonen en kan se i tegneserierutene. Denne ruten kan dermed sees som et eksempel på *mise-en-abyme*, det vil si at en tekst inneholder en miniatyrkopi av seg selv (Lothe et al., 2007b). I dette tilfellet dreier det seg om et slags dobbelt selvportrett, noe som ifølge Chaney gir tegneserien økt kredibilitet som en selvbiografisk tekst, samtidig som det også understreker at tegneserien er konstruert (Chaney, 2011a). Dette er dermed et eksempel på det Hatfield kaller ironisk autentisitet (2005, s. 131). I dette ligger det et dannelsespotensial. Ved å gjøre leseren oppmerksom på det konstruerte i tegneserien, oppfordres hun til å reflektere og tenke kritisk.

4.7 Oppsummering

Hitler, Jesus og farfar innledes og avsluttes med historien om en ung kvinne som drar til Tyskland for å lete etter farfaren sin. Innenfor denne rammen finner en to andre historier: historien om farmorens og farfarens forhold under andre verdenskrig, og historien om den unge kvinnens ungdomstid. Slik veves hovedpersonens personlige historie og hennes familiehistorie sammen. Dette peker på at identitetskonstruksjon skjer innenfor sosiale rammer, ved at «jeg», «vi» og «de andre» settes opp mot hverandre (Eriksen, 2004, s. 7). Hovedpersonen i tegneserien forstår seg selv og sin egen ungdom ved å identifisere seg med farmoren. Slik utfordres ulike typer autoritetsfigurer, og leseren oppfordres til å reflektere over betydningen av skiller mellom «oss» og «de andre». Dette er relevant i et dannelsesperspektiv fordi det legger til rette for at leseren kan forstå og ha empati med andre mennesker. Tegneserien er basert på forfatterens egne erfaringer og på faktiske historiske hendelser, men deler av historien er likevel konstruert. Ask gjør bruk av tegneseriemediet for å skildre hendelser som ellers ville vært utilgjengelige eller ubeskrivelige. Ask benytter seg av flere virkemidler som påminner leseren om at både de historiske hendelsene som skildres og selve tegneserien er konstruerte. Dette åpner opp for en refleksjon rundt forholdet mellom

virkeligheten og fiksjonen, samtidig som det gir den dokumentariske tegneserien økt autentisitet. Også dette kan medvirke i et danningsprosjekt. Ved å gjøre leseren oppmerksom på det konstruerte i tegneserien, oppfordres hun til kritisk tenkning og refleksjon.

5. Analyse av *26. november* (2010) av Mikael Holmberg

I dette kapitlet analyserer jeg den dokumentariske tegneserien *26. november* (2010) av Mikael Holmberg. Tegneserien inneholder fire korte fortellinger som omhandler det norske holocaust. Fortellingene er basert på intervjuer med norske jøder som overlevde andre verdenskrig. Ettersom tegneseriens utgangspunkt er intervjuer med overlevende, kan den kategoriseres som en form for vitnesbyrdlitteratur. Tegneserien kjennetegnes blant annet ved at den har et tydelig didaktisk preg – et viktig mål med tegneserien er at leseren skal lære om de norske jødernes opplevelser under krigen. Det kunstneriske uttrykket kan kategoriseres som enkelt, men realistisk. I den videre analysen vil jeg først gjøre rede for tegneseriens handling. Deretter tar jeg for meg viktige formmessige trekk, deriblant fargebruken og den realistiske tegnestilen. Videre undersøker jeg tegneseriens innhold og tematikk. Jeg ser blant annet på hvordan hendelsene som skildres i tegneserien må forstås som et historisk traume, samt betydningen av de personlige vitnesbyrdene. Jeg kommenterer også bruken av fotografier i tegneserien. Underveis i analysen vil jeg peke på hvordan ulike form- og innholdsmessige trekk kan være av betydning i en danningssammenheng. Jeg vil spesielt legge vekt på hvordan tegneserien legger til rette for at leseren kan føle tilhørighet med og utvikle forståelse for karakterene i tegneserien. Jeg vil også kommentere hvordan tegneserien kan utfordre leseren og gi henne et moralsk ansvar i lys av å være et vitne til de overlevendes vitnesbyrd.

5.1 Handling

26. november: Fire fortellinger fra det norske Holocaust (Holmberg, 2010) er en novelleserie som består av fire ulike fortellinger. Fortellingene kretser om datoen 26. november 1942 – da norsk politi gikk til aksjon mot norske jøder. Tegneserien er basert på intervjuer med Gerd Golombek, Siegmund Korn, Rosa Tankus og Samuel Steinmann. Handlingen i tegneserien utspiller seg på to ulike tidsplan: Hendelsene som skildres foregår på 1930- og 1940-tallet, mens fortellerstemmen er satt til 2000-tallet. Dette kommer frem ved at fortellerstemmen tilhører de overlevende selv. De forteller om sine opplevelser før, under og etter andre verdenskrig.

Den første av de fire fortellingene handler om Gerd, som blir arrestert 26. november 1942. Familien hennes blir bedt om å pakke fordi de skal «ut og reise» (s. 8), og de blir deretter kjørt

med drosje til Vippetangen kai der dampskipet «Donau» venter. De blir imidlertid sendt hjem fordi landgangen på skipet allerede er trukket inn. Gerd og hennes familie lykkes deretter med å flykte til Sverige med hjelp fra en motstandsgruppe.

Den andre fortellingen handler om Siegmund «Siggi» Korn. Siggi og tvillingbroren Norbert blir sendt til Norge for å unngå jødeforfølgelsene i Østerrike. Brødrene bor først hos pleiefamilier, og flytter siden inn på et jødisk barnehjem i Oslo. Norge var lenge mindre preget av antisemittisme enn andre land, men gradvis blir jødehatet synlig også her. Barnehjemsbestyreren beslutter seg derfor for å flykte til Sverige med barna. Etter krigens slutt vender Siggi og Norbert tilbake til Norge.

Den tredje av fortellingene handler om Rosa. Til forskjell fra de andre fortellingene i tegneserien begynner den i 2008, og ikke på 30- eller 40-tallet. Rosa sitter hjemme i sin egen stue og forteller om hvordan situasjonen for de norske jødene endret seg til det verre etter at tyskerne invaderte landet i april 1940. I 1942 blir Rosas far og bror arrestert og sendt til Berg interneringsleir. Senere samme år blir Rosa, hennes søster og hennes mor advart om at politiet også planlegger å arrestere alle jødiske kvinner og barn. Rosas mor blir hysterisk og må legges inn på sykehus, men Rosa og søsteren klarer å få kontakt med motstandsfolk som kan hjelpe dem. Sammen med en gruppe flyktninger klarer søstrene etter hvert å komme seg til Sverige. Etter krigen drar Rosa tilbake til Oslo. Der får hun arbeid som stenograf for politiet og deltar i forhør under landsvikeroppjøret.

Den fjerde av de fire fortellingene handler om Samuel «Sammy» Steinmann. Samuels familie blir kastet ut av hjemmet sitt i september 1942. En måned senere blir Sammy arrestert og sendt til en interneringsleir. Derfra bærer det til Vippetangen der dampskipet «Donau» venter, og så videre til Auschwitz i Polen. I konsentrasjonsleiren må Sammy arbeide med å strekke og grave ned kabler. Han blir etter hvert syk, men han kommer til hektene etter få dager og unngår dermed gasskammeret med nød og neppe. Resten av tiden i Auschwitz arbeider han som pleier. I januar 1945 bestemmer SS seg for å evakuere Auschwitz. Sammy sendes til Buchenwald og forblir der frem til amerikanske soldater frigjør leiren i april 1945. I mai samme år returnerer han til Norge sammen med en håndfull andre norske jøder.

5.2 Tegneseriens form

5.2.1 Rutene

26. november (Holmberg, 2010) består av 72 sider. 66 av sidene inneholder fargelagte bilder som utgjør selve tegneserien. Bildene er i hovedsak enkle rektangulære ruter med en tydelig sort ramme, men det finnes også eksempler på ruter med uregelmessig form. I tillegg finnes ett eksempel på en oval rute. Antallet ruter per side varierer fra fem til tretten, og de fleste sidene i tegneserien er delt inn i tre eller fire rekker. De enkelte rutene er skilt fra hverandre av en hvit renne, og med få unntak overskrider ikke innholdet i rutene rammens grenser. Noen av rutene overlapper imidlertid delvis.

Selv om de fleste av rutene er rektangulære, varierer formen på rektanglene nokså mye. Formen på rutene er meningsbærende og bidrar til å gi leseren en følelse av hvor mye tid som går mellom dem (Eisner, 2008a, s. 30). Helt i begynnelsen av «Gerds historie» finnes for eksempel en sekvens som viser en politimann som løfter hånden for å banke på døren til familien Philipsons leilighet (s. 7). I neste ser en Gerds mor stå opp av sengen fordi hun hører banking på døren. Disse to rutene er smalere enn de øvrige rutene på siden, noe som signaliserer at det dreier seg om et kort tidsrom. Formen på rutene sier imidlertid ikke bare noe om tegneseriens tidsdimensjon. I «Sammys historie» finnes en rute som avbilder dampskipet «Donau» på vei over havet (s. 55). Ruten er lav og avlang og strekker seg på tvers av hele siden. Dette gir en følelse av lang tid, samtidig som ruten nærmest virker innesperret på siden. Rutens form kan dermed gi leseren en forståelse av hvor trangt og klaustrofobisk de mange fangene må ha hatt det om bord på skipet.

5.2.2 Forholdet mellom tekst og bilder

Sammenliknet med de andre tegneseriene i utvalget fremstår *26. november* (2010) som nokså teksttung. Holmberg bruker fortellertekst i svært stor grad, men denne er i hovedsak ikke plassert i tekstbokser. Den befinner seg i stedet utenfor rutene, ofte i impliserte tekstbokser: formen og størrelsen på rutene er tilpasset for å gi plass til fortellerteksten. Dialogen i tegneserien er plassert i konvensjonelle snakkebobler. I tillegg finnes også eksempler på lydeffekter («BAOM!» (s. 23), «BANG!» (s. 23), «UUUUUUU» (s. 21)) og tekst som er integrert i selve tegneseriebildene. Dette gjelder for eksempel en rute der en tysk soldat skriver «Kauft nicht bei Juden» («kjøp ikke av jøder») på en vegg (s. 18), og en rute der Gerd

Golombek overrekker et brev til Mikael Holmberg (s. 39). Tegneserieskaperen er altså skrevet inn som en karakter i tegneserien. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4.

Tegneserien inneholder eksempler på ruter der det er et komplementært forhold mellom tekst og bilde, og også noen få eksempler på «stumme» ruter, det vil si ruter uten verbaltekst. De stumme rutene opptrer i hovedsak i sekvenser der karakterene må være stille. Dette gjelder for eksempel en sekvens der Rosa og flere andre flyktninger skjuler seg i en lastebil som blir stanset av tyske soldater (Holmberg, 2010, s. 46). Forholdet mellom tegneseriens tekst og bilder er imidlertid i stor grad illustrerende: Verbalteksten bærer ofte fortellingen alene, mens bildene er repetisjoner av teksten – de kan altså kategoriseres som *illustrasjoner* (Eisner, 2008a, s. 132). I «Sammys historie» finner en for eksempel følgende utdrag⁶:

Da krigen kom til Norge i 1940 fryktet vi at det ville bli like ille for jødene her som i Nazi-Tyskland. / Likevel, selv med den antijødiske propagandaen fra Vidkun Quisling og Nasjonal Samling, merket vi lite til økt hat mot jødene. / Men den 26. september 1942 kom tyskerne og forlangte huset vårt. De hadde tatt Nordstrand skole til sykehus, og nå trengte de bosteder for personalet. Vi fikk to timer på oss til å pakke og forlate huset. (Holmberg, 2010, s. 53)

Denne utstrakte bruken av fortellingsbærende tekst er lite typisk for tegneserier, og på dette området skiller *26. november* seg fra de andre tegneseriene i utvalget. Som nevnt i kapittel to legger både Eisner og McCloud vekt på ord-bilde-kombinasjoner som er gjensidig avhengige, det vil si at de formidler ideer verken ordene eller bildene kunne formidlet alene. At det er verbalteksten som bærer fortellingen i *26. november* kan likevel tjene en funksjon: det kan dreie seg om respekt for selve vitnesbyrdet. De fire fortellingene i tegneserien er som nevnt over basert på intervjuer, og i tre av fortellingene fremstår fortellerteksten som tidsvitnens egne ord. Dette poenget utdyper jeg i kapittel 5.4.

5.2.3 Tegnstil og fargebruk

Bildene i tegneserien har en enkel, men realistisk tegnestil. Både personer, gjenstander og landskap avbildes med en viss grad av detalj. Detaljnivået varierer imidlertid fra rute til rute. I «Rosas historie» finner en for eksempel en rute der Rosa og søsteren kommer til leiligheten til en motstandskvinne (2010, s. 44). Leiligheten er skildret i detalj, og i bakgrunnen er det mulig å se både mønsteret på en blomsterpotte og på det lilla tapetet. Litt senere på samme

⁶ Skråstrekene markerer skillene mellom de ulike impliserte tekstboksene.

side får søstrene beskjed om at det skal komme en mann for å hjelpe dem å flykte. Kvinnenes ansiktsuttrykk og kroppsspråk tyder på at de er svært nervøse. Denne sekvensen foregår mot en ensfarget lilla bakgrunn. Det er karakterene og deres følelser som står i fokus, og detaljnivået er derfor tonet ned.

Personene i tegneserien er også realistisk avbildet. De ulike personene skiller seg tydelig fra hverandre, og viktige historiske personer som Adolf Hitler, Vidkun Quisling og Karl Marthinsen⁷ er lett gjenkjennelige. Dette gjør det vanskeligere å identifisere seg med karakterene enn det ville vært om Holmberg hadde brukt en ikonografisk tegnestil. Realistiske ansikter kan understreke karakterenes annerledeshet fra leseren, hevder McCloud (1994, s. 44). Slik blir det mulig å påpeke at dette er noen andres historie, og at det kanskje ikke er mulig – eller ønskelig – å leve seg inn i den. Ved å understreke forskjellene mellom leseren og karakterene i tegneserien, kan leseren få en forståelse av at andre mennesker er «spacious and deep, with qualitative differences from oneself and hidden places worthy of respect» (Nussbaum, 1997, s. 90). Dette er spesielt relevant når det gjelder historiske vitnesbyrd. I artikkelen «Witnessing» skriver den amerikanske engelskprofessoren John Durham Peters: «Words can be exchanged, experiences cannot. Testimony is another's discourse whose universe of reference diverges from one's own» (2001, s. 710). Vitnesbyrdet kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4.

Fargebruken i tegneserien fremstår som realistisk, men i enkelte tilfeller brukes farger for å signalisere stemninger eller følelser. Alfsvåg påpeker at flere ruter i tegneserien har ensfarget bakgrunn, og at bakgrunnsfargen i disse rutene noen ganger brukes til å gjenspeile karakterenes følelsesmessige tilstand (2013, s. 75). I «Sammy historie» finner en for eksempel en rute med helt sort bakgrunn (s. 61). Mens Sammy befinner seg i konsentrasjonsleiren, får han dysenteri og blir fraktet til sykehusbrakka. Han vet at han må bli frisk i løpet av få dager hvis han skal unngå å bli sendt til gasskammeret. Den sorte bakgrunnsfargen gir leseren en forståelse av hva slags sinnsstemning Sammy må ha vært i: Han er preget av håpløshet og dødsangst. Et annet eksempel finnes i «Gerds historie». Her finnes en sekvens der politiet nettopp har ankommet familien Philipsons leilighet (s. 8). Leiligheten har gule vegger, men etter hvert som familien forstår at de er i ferd med å bli arrestert blir bakgrunnen mørkere – først grå og deretter sort. Den skiftende bakgrunnsfargen gjenspeiler familiemedlemmenes

⁷ Karl Marthinsen var sjef for Statspolitiet, og en sentral figur i de norske jødeforfølgelsene (Skodvin, 2017).

stigende panikk (Alfsvåg, 2013, s. 75). Et annet brudd med den realistiske fargebruken finner en i «Siggis historie». Mens Siggis befinner seg i trygghet i Norge, blir jødernes situasjon ute i Europa stadig verre. Bilder av Siggis og broren på sommerferie i Bærum kontrasteres med en rute som avbilder Krystallnatten⁸ (s. 20). Ruten skiller seg ut ved at den er oval, men også ved at fargebruken er annerledes enn ellers i tegneserien. I forgrunnen av ruten ser en en mann stående på knær, mens en annen mann holder ham i håret og hever en klubbe til slag. I bakgrunnen ser en en bygning, trolig en synagoge, som står i brann. Ruten er fargelagt i sterke blå- og oransjetoner og fremstår nærmest som ekspresjonistisk. Fargebruken kan gi leseren en følelse av den angsten og utryggheten europeiske jøder må ha følt. Holmberg bruker en liknende fargepalett i en rute på neste side av tegneserien. Her avbildes en gruppe polakker som flykter fra tyske kampfly (s. 21). Fargebruken er en helt annen når Holmberg tegner de alliertes bombing av Bunaverkene, som var fabrikkanlegget ved Auschwitz (s. 64). I forgrunnen ser en flyktende fanger, men fargebruken er nedtonet. Fargebruken gjør at de allierte bombeflyene ikke vekker samme angst og uro som tyske bombefly. Holmbergs bruk av farger kan også sees i et dannelsingsperspektiv. Fargebruken gir leseren innblikk i karakterenes følelsesliv. Dette kan legge til rette for at leseren skal forstå karakterene og føle tilhørighet og empati med dem (El Refaie, 2012, s. 196).

5.2.4 Perspektiv og synsvinkel

I *26. november* (2010) benytter Holmberg seg i stor grad av normalperspektiv, noe som signaliserer et likeverdig forhold mellom leseren og karakterene. Karakterene avbildes oftest bakfra eller fra siden. Dette skaper en viss grad av distanse. Holmberg benytter seg imidlertid mye av en *over the shoulder*-synsvinkel som lar leseren få kikke over skulderen på karakterene. Leserens får dermed se verden fra karakterenes ståsted (El Refaie, 2012, s. 195). Slik kan synsvinkelen sies å skape nærhet og distanse til karakterene på en og samme tid. Dette understreker at det ikke nødvendigvis er mulig for leseren å identifisere seg karakterene, samtidig som det likevel er mulig å føle tilhørighet med dem. Dette er relevant i en danningssammenheng fordi det å føle tilhørighet med karakterene også kan legge til rette for empati, noe som er en forutsetning for å behandle andre med respekt og forståelse (El Refaie, 2012, s. 204).

⁸ Krystallnatten betegner «natten mellom 9. og 10. november 1938 i Tyskland, da den nazistiske tyske regjeringen iverksatte omfattende voldshandlinger mot jøder og jødisk eiendom i Tyskland og Østerrike» (Dypvik, 2018).

Tegneserien har også flere eksempler på froske- og fugleperspektiv. Perspektivskiftene signaliserer av og til hva slags sinnstilstand fortelleren befinner seg i. I «Siggis historie» finnes for eksempel en rute som viser en tysk soldat som nettopp har brutt seg inn i hytta der barnehjemsbarna skjuler seg (s. 23). Her benyttes froskeperspektiv, noe som får soldaten til å fremstå som stor og truende (Eisner, 2008a, s. 92). I tillegg endres også synsvinkelen. Litt tidligere i samme sekvens har leseren sett over skulderen på Siggis og broren Norbert. I det soldaten kommer inn i hytta endrer dette seg: leseren står plutselig ansikt til ansikt med ham. I denne ruten benytter Holmberg seg av en subjektiv synsvinkel som lar leseren se hendelsene utspille seg gjennom Siggis øyne. Dette viser ikke bare karakterens «visuelle persepsjon av hendingar og personar», men også hvordan karakteren «*presenterer, opplever, vurderer og tolkar dei*». (Lothe, 2003, s. 61). Ifølge El Refaie kan bruk av en subjektiv synsvinkel gi leseren innblikk i karakterenes indre liv (El Refaie, 2012, s. 196). Dette kan føre til at leseren føler tilhørighet med Siggis, noe som er av betydning i et dannelsingsperspektiv fordi det kan medvirke til empati. Et liknende eksempel finner en i «Rosas historie». Rosa og søsteren har kommet seg til en kjeller der de møter en gruppe flyktninger og to motstandsfolk. En av motstandsmennene henvender seg direkte til Rosa, men blikket hans er vendt ut av ruten – mot leseren (s. 45). Tegneserien inneholder også eksempler på bruk av fugleperspektiv i «Sammys historie». Fugleperspektiv skaper distanse til hendelsene som skildres (Eisner, 2008a, s. 92), noe som kan være med på å understreke at det er umulig for leseren å leve seg inn i en slik situasjon. Samtidig viser synsvinkelen hvilken følelsesmessig tilstand Sammy befinner seg i. I en tekstboks forteller han at «Vi hadde ikke følelser lenger. Vi var avstumpet av å leve under sånne bestialske forhold» (s. 64).

5.3 Det historiske traumet

26. november (2010) omhandler fire norske jøders opplevelser under andre verdenskrig. Selv om tegneserien inneholder fire individuelle fortellinger, dreier det seg likevel om én overordnet historie: historien om det norske holocaust. Handlingen i *26. november* er dermed et eksempel på et historisk traume, det vil si traumer på en nasjonal eller global skala (Kunka, 2018, s. 84). Slike historiske traumer blir ofte skildret innenfor en personlig ramme. Det er også tilfelle for *26. november*: som nevnt tidligere i dette kapittelet er tegneserien basert på intervjuer med fire norske jøder. Holmberg etablerer tegneseriens dokumentariske autenticitet på flere ulike måter. Før hver av de fire historiene i tegneserien finnes biografiske opplysninger om tidsvitnet. Før «Siggis historie» står for eksempel følgende: «Siegmond Korn. Født i Wien

i 1929. utdannet som interiørarkitekt. Har drevet eget firma i byggebransjen sammen med kollega. Aktiv som konkurranseturner og skihopper. Landslagstrener for hopp i 1989 og kombinert i 1993. Bor i Oslo» (s. 16). Slik understrekes det at historiene handler om reelle mennesker. Holmberg understreker også tegneseriens dokumentariske innhold ved å inkludere tegninger av kart (s. 21) og ved å tegne lett gjenkjennelige historiske personer som Adolf Hitler og Vidkun Quisling. Bruken av symboler kan også være med på å gi autentisitet. Holmberg inkluderer blant annet tegninger av solkors, hakekors og Haakon VII's monogram, noe som ifølge Alfsvåg bidrar til å «[manifestere] det kulturelle stedet i tegneserien» (2013, s. 78).

Ved å skildre holocaust i tegneserieform skriver Holmberg seg inn i en lang tegneserietradisjon. Art Spiegelmans *Maus*, som ble utgitt i serieform mellom 1980 og 1991, blir ofte regnet som tegneserien som gjorde mediet til et mainstream-fenomen. Tegneserien fikk en svært god mottakelse og ble belønnet med en Pulitzer-pris i 1992. Polak mener dette blant annet har sammenheng med den alvorlige tematikken, nemlig holocaust (2017, s. 2-3). Tegneserier som *Maus* og *26. november* kan sees som innspill i en debatt som oppstod i etterkant av andre verdenskrig: Hvordan kan eller bør holocaust minnes i kunstneriske verker? Enkelte, deriblant den tyske filosofen Theodor W. Adorno, mente at det var umulig å behandle katastrofen i ord eller bilde, mens andre mente at kunstneres stillhet ville være å regne som en seier for nazistene (Tabachnick, 2014, s. 39). Uavhengig av hvilken posisjon en inntar i debatten, er det et poeng at mange faktisk *har* skildret holocaust i kunsten – også i tegneserier. Blindheim mener at tegneseriemediets kombinasjon av tekst og bilder gir en «særegen fortellerevne der mediet fungerer som et beskyttende filter for hva man faktisk kan beskue, men samtidig skaper en nærhet og deltakelse i begivenhetene som skildres» (2015, s. 49). Chute (2016, s. 37) mener det er avgjørende at leseren selv får bestemme lesehastigheten i møte med tekster som omhandler vold eller traumer. *26. november* inneholder flere ruter som viser vold, død og andre menneskelige lidelser. Leserens velger imidlertid selv hvor lenge hun ønsker å dvele ved hver enkelt rute. Samtidig er det et poeng at tegneserier ikke har en fast varighet – i motsetning til for eksempel teater og film. Dette gjør det mulig for leseren å stoppe opp og reflektere over teksten (Tabachnick, 2014, s. 39). I tilfellet *26. november* forsterkes dette ytterligere ved at leseren kan velge å lese én historie om gangen. Tegneseriemediet har også en evne til å få leseren til å reflektere over hva som kan og ikke kan rommes innenfor rutene. Av pragmatiske eller etiske årsaker kan enkelte ting være umulig å skildre selv i tegneserier. (Chute, 2016, s. 140; Polak, 2017, s. 8). I «Sammys historie» finner en for eksempel en sekvens som viser Sammys arbeidshverdag som pleier i Auschwitz (s. 62).

Jobben består mest i å transportere lik, og i sekvensens siste rute ser en Sammy forlate et rom som er fullt av døde mennesker. Selv om denne ruten er den største i hele tegneserien – den dekker over en halv side – er det ikke plass til alle likene innenfor rammen.

De jødiske tidsvitnene i *26. november* (2010) forteller om sine opplevelser under krigen: om flukt, fangenskap, og om familie og venner som ikke overlevde nazistenes konsentrasjons- og tilintetgjøringsleirer. Leseren får likevel en forståelse av at fortellerne er mer enn bare hjelpeløse ofre. I tegneserien viser Holmberg også bruddstykker av tidsvitnenes liv før og etter krigen. Personene fremstår dermed som helt vanlige mennesker som har havnet i en ekstraordinær situasjon. Dette er viktig sett i et dannelsingsperspektiv, fordi det kan bidra til forståelse og empati. Fortellinger kan berøre leseren ved å gi henne en «moral-intellectual experience», hevder Lothe og Hawthorne (sitert i Mørk, 2017, s. 173). Samtidig kan både den personlige rammen rundt historien og valget av nettopp tegneseriemediet ha en fremmedgjørende eller underliggjørende effekt. Den amerikanske forfatteren og essayisten Susan Sontag hevder at kjente historiske fotografier er en del av vårt kollektive minne, og at de dermed er med på å forme hvordan en tenker på historiske begivenheter (2004, s. 76-77). Chute mener at tegneserierepresentasjoner av historiske traumer kan sies å «defamiliarize received images of history» (2016, s. 142). Slik blir leseren nødt til å se de historiske hendelsene på nytt. Dette gjør også tegneseriemediet egnet til å fremheve sider ved historien som har blitt fortiet. Lenz og Nilssen skriver at i tiden etter andre verdenskrig oppstod en «konsensushistorie» som handlet om at «litt etter litt havnet 'alle' gode nordmenn inn i en eller annen form for motstand – enten sivil, militær eller symbolsk» (2011a, s. 20). Nussbaum påpeker hvor skadelig en slik fortielse kan være: forestillinger om at vårt eget samfunn er rent kan føre til at folk blir «blinde overfor fiendtlighet mot dem som er innenfor» (2016b, s. 196). Mørk påpeker at «during the last decades a growing consciousness has emerged of the devastating implications of the Holocaust, including an awareness of the Norwegian participation in the persecution of the Jews» (2017, s. 172). *26. november* passer godt inn i dette bildet. I tegneserien er det ingen skarpe skiller mellom norske og tyske nazister: Tyske soldater og norske hirdmenn er like grusomme. Denne likheten kommer tydelig til syne gjennom dialogen i snakkeboblene. I «Rosas historie» stanser for eksempel en tysk soldat en lastebil og spør: «Haben sie Judenschweine da drin?» («har dere jødesvin der inne?») (s. 46), mens i «Sammys historie» roper en norsk hirdmann «Fortere! Fordømte jødesvin!» (s. 54).

Holmberg sammenstiller ikke bare tyske soldater med norske hirdmenn. Han bruker også ikonisk solidaritet – det vil si relasjoner mellom ruter i tegneserien, eller mellom

tegneserierutene og bokstavelig eller billedlige ruter utenfor verkets grenser (Vågnes, 2014, s. 19-20) – for å vise at tyske soldater i Norge og tyske soldater ellers i Europa behandler jødene på samme måte. Dette kommer tydeligst frem gjennom en visuell parallell mellom en gruppe østerrikske jøder som tvinges til å skrubbe et fortau i Wien (s. 18) og Sammy som tvinges til å skrubbe dekket på dampskipet Donau med tannbørsten sin (s. 55). Bruken av ikonisk solidaritet skaper sammenheng mellom de forskjellige historiene i tegneserien, og understreker at det dreier seg om én overordnet historisk sammenheng. Samtidig plasseres historiene innenfor en større europeisk ramme. Den samme katastrofen som rammet jøder ute i Europa rammet også de norske jødene. Alfsvåg peker på at en rute i «Gerds historie» peker frem mot nazistenes masseutryddelse av jødene, og på den måten forbereder leseren på hendelsene i «Sammys historie» (2013, s. 96). Mens Gerd og familien venter på at politiet skal komme og hente dem bestemmer Gerds mor seg for å brenne alle fotografier av familien. En av rutene i sekvensen viser familiefotografiene som brenner (s. 9). Denne ruten kan sees som en parallell til en rute i «Sammys historie» der Holmberg tegner fanger i Auschwitz som har blitt satt til å brenne lik (s. 64). Selv om de fire historiene i tegneserien er personlige vitnesbyrd, benytter Holmberg seg altså av virkemidler som skaper sammenheng mellom de forskjellige historiene. Dette plasserer tidsvitnenes historier i en større europeisk sammenheng.

26. november (2010) skildrer fire norske jøders opplevelser fra det norske holocaust. Det norske holocaust er et eksempel på et historisk traume, og det er også et eksempel på en historisk hendelse som har blitt utelatt fra den «konsensushistorien» som oppstod i tiden etter andre verdenskrig (Lenz & Nilssen, 2011a, s. 20). Etter hvert har nordmenns delaktighet i de norske jødeforfølgelsene fått større oppmerksomhet, men mange mangler fremdeles kunnskap om disse hendelsene. Mørk påpeker for eksempel at «[i]n the Norwegian education system ... Holocaust Studies is not a specified part of the curriculum» (2017, s. 173). Tegneserien kan dermed gi leserne kunnskap om en del av norsk historie som de ellers kjenner lite til fra før. Dette er viktig fordi påminninger om vår nære historie kan minske risikoen for at ugjerningene blir gjentatt i fremtiden (Lothe & Storeide, 2006, s. 29). I dette ligger det også et danningspotensial. Ved å plassere de historiske hendelsene innenfor en personlig ramme, blir de overlevende humanisert og individualisert for leseren. Dette gjør det vanskeligere å oppføre seg dårlig mot denne gruppen mennesker. Dette kan bidra til utvikling av empati, noe som legger grunnlaget for samfunnsborgerskap og etisk handling (Nussbaum, 2016b, s. 209).

5.4 Vitnesbyrdet

De fire fortellingene i *26. november* (2010) er som nevnt innledningsvis i dette kapittelet basert på intervjuer med fire norske jøder som overlevde det norske holocaust. Tegneserien kan dermed sees som en form for vitnesbyrdlitteratur, et begrep som oftest brukes om «holocaustlitteratur og til skildringen af det absurde liv og den totale dehumanisering i nazistenes koncentrationsleire» (Skyggebjerg, 2011, s. 247). Forsøk på å bearbeide traumene etter andre verdenskrig har ført til at historiske vitnesbyrd har fått større betydning (Mickwitz, 2016, s. 63). Peters mener at vitnets stemme har «a strange ethical claim». Overlevende etter holocaust, eller andre historiske traumer, kan sees som «morally justified [individuals] who [speak] out against unjust power» (2001, s. 714). Dette peker på en av vitnesbyrdets viktigste funksjoner: ved å minne leseren om hennes nære historie øker muligheten for at ugjerningene ikke blir gjentatt (Lothe & Storeide, 2006, s. 29). Denne påminnende og advarende funksjonen kommer tydelig frem i *26. november*. I to ruter henvender fortelleren seg direkte til leseren både gjennom blick og tale. «Sammys historie» ender med at den voksne Sammy forteller at han mener det er «viktig å stå frem som tidsvitne og informere ungdommen om hva som virkelig hendte» (s. 70). «Siggis historie» ender på en liknende måte. Den voksne Siggi henvender seg direkte til leseren for å fortelle at han er «redd for at noe liknende det som skjedde med jødene under krigen kan skje igjen – om ikke med jødene, så med andre utsatte grupper» (s. 34). Som nevnt i kapittel 5.4 kan dette sees i et dannelsesperspektiv: Advarselen legger til rette for empati og etisk handling fra leserens side.

En viktig side ved vitnesbyrdet er at selve ordet *vitne* kan betegne flere ting. Det kan betegne en person som har opplevd, sett eller hørt visse hendelser, men det kan også betegne en person som gir utsagn om de samme hendelsene. Et vitne har dermed både en passiv og en aktiv rolle: hun både ser og sier (Peters, 2001, s. 709). Dette gir vitnene en form for aktørskap. De reduseres ikke til hjelpeløse ofre, men spiller en aktiv rolle i bearbeidingen og formidlingen av traumet. Sammys avsluttende kommentar fremhever at han selv har valgt å snakke om katastrofen. En annet viktig poeng er at vitnesbyrdene ikke bare omhandler traumet. Vitnene forteller også om sine hverdagsliv før og etter krigen. Dette kan hjelpe leseren å få en forståelse av at selv om fortellernes liv har blitt formet av de traumatiske hendelsene, er ikke livene deres nødvendigvis diktert av det historiske traumet (Chute, 2016, s. 29).

De ulike betydningene av ordet *vitne* betyr samtidig at det ikke bare er personen som har opplevd hendelsene som er et vitne. Tilhøreren kan være vitne til vitnesbyrdet. Earle skriver

at traumer som oftest stammer fra situasjoner der en persons liv har stått i fare (2017, s. 43). En slik erfaring kan aldri overføres gjennom ord, men ved å være vitne til vitnesbyrdet blir det likevel mulig å dele en vond erfaring. Langås skriver: «Den traumatiske hendelsen er fraværende og må produseres på nytt idet den blir fortalt til en lytter. Derfor blir den som lytter en medeier og medprodusent til det fortalte» (2016, s. 28). I *26. november* kommer dette frem gjennom tegneseriens tidsdimensjon. Hendelsene som skildres utspiller seg på 1930- og 1940-tallet, men fortellerteksten hører hjemme på 2000-tallet. Dette kommer spesielt tydelig frem i «Rosas historie». Historien innledes og avsluttes i Rosas stue. Der sitter den voksne Rosa Tankus og snakker med en mann med blokk og penn – trolig Mikael Holmberg. Dialogen i snakkeboblene fortsetter i fortellerteksten utenfor tegneserierutene. Fortellingen er altså Rosas minner, og handlingen utspiller seg på sett og vis i 2008 og på 1940-tallet på en og samme tid. Hendelsene ligger langt tilbake i tid og må derfor produseres på nytt idet Rosa forteller: det historiske traumet både skjer og har skjedd. I kraft av å være tilhører av vitnesbyrdet, må dermed også tegneserieskaperen forstås som et vitne – som i sin tur formidler vitnesbyrdet videre til leseren. Dette er ikke et uvanlig trekk i vitnesbyrdlitteratur. Ifølge Skyggebjerg avlegges ofte vitnesbyrd gjennom en annen person enn tidsvitnet selv, før det deretter formidles gjennom flere ledd (2011, s. 248-249). Dette er også tilfelle i *26. november* (2010). Tidsvitnene forteller sine historier til Mikael Holmberg, som i tur formidler historien videre gjennom tegneserien.

Synsvinkelen i tegneserien brukes også til å påpeke lytterens og leserens rolle som vitne til vitnesbyrdet. I «Rosas historie» ser en Rosa sitte og fortelle. Hun er ikke vendt mot leseren, men mot tegneserieskaperen som sitter og lytter. Dette viser hvordan Holmberg har vært vitne til vitnesbyrdet i forbindelse med intervjuene. I «Siggis historie» og «Sammys» historie er imidlertid også leseren vitne. I begge historiene skjer det et brudd med tegneserieuniverset idet de to mennene henvender seg til leseren gjennom direkte blikk. I dette ligger det et danningspotensial, fordi det direkte blikket representerer en utfordring av leseren (El Refaie, 2012). Det gir ikke bare leseren en rolle som vitne, men påminner også om at hun har et etisk ansvar. Å være vitne til et vitnesbyrd, hevder Mickwitz, innebærer ikke bare at man observerer eller mottar, men også «a heightened moral and ethical responsibility, predicated on empathy» (2016, s. 63).

5.5 Fotografier, minner og autentisitet

Som nevnt i kapittel 5.3 bruker Holmberg blant annet tegninger av symboler, kart og gjenkjennelige historiske personer til å etablere autentisitet i tegneserien. I tillegg inkluderer han flere fotografier. Fotografiene er ett av mange virkemidler som forankrer tegneserien i faktiske historiske hendelser. På siste side av «Gerds historie» finner en for eksempel et fotografi av dampskipet «Donau» som legger ut fra Oslo havn (s. 14). Som nevnt i kapittel 2 er dette et vanlig virkemiddel i dokumentariske tegneserier. I *26. november* tjener imidlertid fotografiene også en annen og viktigere funksjon.

Mens fotografiet som er inkludert i «Gerds historie» viser en historisk hendelse – de norske jødene som føres ut av landet 26. november 1942 – inneholder de tre andre historiene i tegneserien privatfotografier. Både «Siggis historie» (s. 34) og «Rosas historie» (s. 50) inneholder familiefotografier, mens «Sammys historie» inneholder et fotografi av Sammy og fire andre norske jøder som overlevde konsentrasjonsleirene (s. 69). I tre av tegneseriens fire fortellinger er det altså ikke de gjenkjennelige bildene som inngår i vår kollektive hukommelse som er inkludert. I stedet bruker Holberg fotografier som er med på å repetere og forsterke den personlige rammen. På dette punktet kan tegneserien sammenliknes med *Hitler, Jesus og farfar* (Ask, 2006). Ask bruker også fotografier for å plassere sin fortelling innenfor en personlig ramme (se kapittel 4.6). Disse tre innlemmede fotografiene kan dessuten sees som en kontrast til en rute i «Gerds historie» der Gerd brenner familiefotografier (s. 9). Mens denne ruten peker frem mot den grusomme skjebnen til mange jøder, viser fotografiene i de tre øvrige fortellingene i *26. november* at mange også overlevde traumat: alle de tre fotografiene er tatt etter krigens slutt. Bruken av personlige fotografier er dessuten med på å personifisere overgrepene. «Det sies at ett dødsfall er en tragedie og at en million døde er statistikk», skriver Blindheim (2015, s. 62). Vitnesbyrdet og de personlige fotografiene understreker at de norske jødene ikke er en abstrakt størrelse, men at det dreier seg om reelle individer. Slik humaniseres og individualiseres de overlevende. Nussbaum (2016b, s. 209) argumenterer for at dette kan medvirke til empati og etisk handling hos leseren.

Selv om fotografiene i tegneserier viser de overlevende, kan de også være en påminnelse om de som ikke klarte seg. Sontag skriver at fotografier blir regnet som bedre egnet enn malerier til å minnes de døde fordi «an image produced with a camera is, literally, a trace of something brought before the lens» (2004, s. 21). Selv om personene som er avbildet på fotografiet var i live da bildene ble tatt, er det et poeng ikke alle er med på bildene. Familiefotografiet i «Rosas

historie» viser for eksempel bare Rosa, søsteren Ella og moren Bertha. Rosas bror og far overlevde ikke. Fotografiet i «Sammys historie» viser fem jødiske menn, men det var i alt 771 jøder som ble deportert fra Norge. Av disse overlevde kun 34 (Holmberg, 2010, s. 13). I tegneseriens paratekster fremkommer en appell til leseren, noe som kan sees i et dannelsingsperspektiv. I likhet med det direkte blikket (se kapittel 5.4) fungerer denne appellen som en oppfordring til leseren om å handle etisk. I etterordet skriver Jan Herman Dante, hvis jødiske morfar ble henrettet i Auschwitz:

For meg er dette albumet noe som kan hjelpe oss å minnes alle som døde. Hvis vi glemmer dem, hvis vi glemmer hva som faktisk skjedde, eller nekter å tro det, øker sjansene for at noe liknende vil skje igjen. (2010, s. 71)

Holmberg kunne valgt å inkludere flere fotografier i tegneserien. Det finnes for eksempel en rekke fotografier fra tyskernes konsentrasjonsleirer. Det er imidlertid begrenset hva fotografier kan gjøre, mener Sontag. Hun skriver at grufulle fotografier kan hjemsøke beskueren, men ikke hjelpe henne å forstå. Forståelse er i stedet avhengig av fortellinger (2004, s. 80). Tegneseriemediet kan dermed være egnet til å formidle historiske traumer fordi det består av kombinasjoner av ord og bilder – av fortellinger. Her ligger det også et dannelsingspotensial. Tegneserien kan bidra til at leseren får bedre forståelse for de grufulle ugjerningene de norske jødene ble utsatt for. Den personlige rammen betyr samtidig at de overlevende ikke fremstår som en anonym masse, men som individuelle personer. Nussbaum påpeker at nettopp individualisering av mennesker kan fungere som et motmiddel mot hat og dårlig atferd (Nussbaum, 2016b, s. 209).

5.6 Oppsummering

26. november skildrer fire norske jøders opplevelser før og under andre verdenskrig. Tegneserien er basert på personlige vitnesbyrd, og bruker dermed en personlig ramme for å fortelle om et større globalt traume. I tegneserien brukes flere ulike virkemidler som viser at det ikke er mulig for leseren å forstå hendelsene som skildres, det vil si de norske jødene opplevelser under andre verdenskrig, samtidig som leseren også gjøres delaktig: ved å være vitne til vitnesbyrdet gis hun et moralsk ansvar: Å være vitne til et vitnesbyrd, innebærer ikke bare at en lytter, men også at en har empati med den som forteller (Mickwitz, 2016, s. 63). Forståelse og empati er av stor betydning i en danningssammenheng, fordi dette er viktige forutsetninger for at en skal kunne handle etisk (Nussbaum, 2016b, s. 209). Leserens moralske

ansvar understrekes også ved at det fremkommer en direkte appell til leseren. Både av karakterer i selve tegneseriefortellingen og i forordet blir hun utfordret til å huske de ugjerningene jødene ble utsatt for under andre verdenskrig. Et annet viktig poeng er at *26. november* skildrer grufulle hendelser – noen er avbildet, mens andre skjer utenfor rutene: Enkelte hendelser kan være umulig å skildre selv i en tegneserie (Polak, 2017, s. 8). Tegneseriemediet gir likevel et beskyttende filter. Leseren kan selv bestemme hvor lenge hun vil dvele ved hver enkelt rute, og i tilfellet *26. november* kan hun også velge å lese én fortelling om gangen. Et annet viktig poeng er at kombinasjonen av tekst og bilder fungerer som en fortellende ramme som kan bidra til forståelse. Sontag hevder at bilder kan hjemsøke beskueren, men at fortellinger er nødvendig dersom hun skal kunne forstå (2004, s. 80).

6. Analyse av *På veien til Santiago* (2016) av Jason

I dette kapittelet analyserer jeg den dokumentariske tegneserien *På veien til Santiago* (2016) av Jason, også kjent som John Arne Sæterøy. Tegneserien er en reiseskildring fra en pilegrimsvandring tegneserieskaperen la ut på i forbindelse med sin 50-årsdag. Det kunstneriske uttrykket i tegneserien kjennetegnes blant annet ved at samtlige karakterer fremstilles som antropomorfe dyr. I denne analysen vil jeg først gjøre rede for tegneseriens handling. Deretter tar jeg for meg viktige sider ved tegneseriens form, deriblant bruken av dyrefigurer. Videre belyser jeg tegneseriens innhold og tematikk. Jeg undersøker blant annet hvordan tegneserien både skildrer en ytre og en indre reise, bruken av populærkulturelle referanser, samt trekk som gjør det klart at tegneserien har en tydelig selvrefleksiv dimensjon. Underveis i analysen vil jeg peke på hvordan både form og innhold kan medvirke til danning. Jeg vil spesielt fokusere på hvordan tegneserien legger til rette for leseridentifikasjon og tilhørighet med karakterene. Jeg vil også kommentere trekk som understreker det konstruerte i tegneserien, og hvordan dette inviterer leseren til refleksjon og kritisk tenkning.

6.1 Handling

På veien til Santiago (Jason, 2016) åpner med en sekvens som viser en person om bord på toget til den franske byen Bayonne. Han legger merke til at noen av medpassasjerene har med seg ryggsekker og gåstaver, og lurere derfor på om de skal gå pilegrimsveien. Han har lyst til å spørre dem, men tanken på å snakke med fremmede mennesker gjør ham engstelig. Denne korte sekvensen står helt først i tegneserien – foran tittelbladet – og fungerer som et anslag. Sekvensen peker dessuten på at tegneserien inneholder både en ytre og en indre reise. Hovedpersonen går pilegrimsveien fra St. Jean Pied de Port i Frankrike til Santiago de Compostela i Spania. På reisen prøver han å mestre sin sjenanse og sosiale angst.

Når hovedpersonen kommer frem til St. Jean Pied de Port fyller han ut pilegrimspass og sjekker inn på et vandrerhjem for pilegrimer. Deretter består tegneserien av dagbokinnlegg fra pilegrimsvandringen. Reisen varer i alt 32 dager, og hver dag har fått sitt eget innlegg. Her skildrer hovedpersonen hverdagen som pilegrim, med vasking av sokker, såre føtter og snorkende romkamerater. Han skildrer også menneskene han møter på veien. Ved reisens begynnelse blir han svært ukomfortabel av å snakke med fremmede, men i løpet av reisen blir

han mindre utilpass. Han har givende samtaler med andre pilegrimer, og treffer nye venner på veien.

I løpet av reisen blir leseren bedre kjent med hovedpersonen. På dag tre av reisen møter han en pilegrim fra Brasil og introduserer seg som John (s. 28). Senere i tegneserien får en vite at han er tegneserietegner og mens han går vurderer han om han skal lage en tegneserie om pilegrimsvandringen (s. 67-68). Dette kan sees som et metafiktivt trekk som er med på å understreke at tegneserien skal leses som en saktekst: Opplysningene understreker at reisedagboken skildrer en virkelig reise, og at hovedpersonen må forstås som forfatteren selv. Tegneseriens paratekster bidrar også til å gi tegneserien dokumentarisk autentisitet. På bokomslagets innbretter finner en det som ser ut til å være en faksimile av Johns pilegrimspass, og på bokens bakside står følgende: «Høsten 2015 fylte John Arne Sæterøy alias Jason 50 år. I den anledning ga han seg selv den personlige utfordringen om å gå den 800 km lange pilegrimsveien til Santiago de Compostela i Spania» (Jason, 2016).

En blir også bedre kjent med John gjennom å få innblikk i hans tankeverden. Dagbokinnleggene skildrer ikke bare landskapet John beveger seg gjennom, men også Johns dagdrømmer. Faktiske hendelser veves dermed sammen med indre forestillinger. I et intervju påpeker Jason selv at det ikke er tilstrekkelig å gjenfortelle selve reisen dersom leseren skal bli interessert i historien. Det er også nødvendig å «fortelle hva reisen gjør med deg som person» (Sørheim, 2016). Ved å skildre Johns tanker og forestillinger blir det mulig å vise også den indre reisen han foretar. Innblikkene i Johns indre liv henger også sammen med at hans sosiale angst er en viktig tematikk i tegneserien.

6.2 Tegneseriens form

6.2.1 Rutene

På veien til Santiago består av 188 sider, der 184 sider utgjør selve tegneserien. Tegneserien har en fast struktur med fire ruter per side. Alle rutene har samme form og størrelse, og er omgitt av en tydelig sort ramme. De enkelte rutene er skilt fra hverandre av en hvit renne. I tillegg finnes en håndfull sider som kun inneholder én rute. Disse rutene dekker hele siden og har ingen ramme: de «blør» ut over kanten på siden. Dette skaper en følelse av tidløshet og ubegrenset rom (McCloud, 1994, s. 103; Eisner, 2008a, s. 44).

6.2.2 Forholdet mellom tekst og bilder

Tegneseriens tekst er i hovedsak plassert i bokser. Tekstboksene inneholder Johns tanker. I tillegg gir de informasjon om hvilken dag det er, hvor John befinner seg, og hvor langt han går per dag. Teksten i boksene kan dermed sees som en form for dagboknotater. Leseren får vite hva som skjer på reisens enkelte dag, og kommer slik tettere inn på hendelsene som skildres. Tegneserien inneholder mange snakkebobler, og den har også noen eksempler på lydeffekter («THOK» (s. 7)) og tekst som er integrert i tegneseriebildene. Et eksempel på sistnevnte er graffiti som er risset inn på sengebunnen i en køyeseng (s. 41).

Forholdet mellom teksten og bildene er i hovedsak komplementært. Verken teksten eller bildene kan bære fortellingen alene: Det er i stedet kombinasjonen av tekst og bilde som formidler innholdet i tegneserien. Et eksempel på dette er at karakterene fremstilles som dyr. Dette formidles hovedsakelig gjennom bildene – i teksten blir det nevnt indirekte, og kun én gang (2016, s. 132). På *veien til Santiago* har også noen eksempler på *illustrasjoner*, det vil si bilder som er repetisjoner av teksten (Eisner, 2008a, s. 132). På dag 22 kommer for eksempel John til byen Ponferrada. Han lister opp noen av byens turistattraksjoner: en borg, et radiomuseum og en renessansekirke (Jason, 2016, s. 119-120). Bruken av illustrasjoner henger her sammen med at John ikke ser noen av attraksjonene selv. Han farer raskt gjennom byen og tar seg ikke tid til å undersøke attraksjonene. Informasjonen får han i stedet fra et Google-søk. Leseren får med andre ord se ting som John ikke selv ser. Tegneserien inneholder også mange eksempler på «stumme» ruter, det vil si ruter uten verbaltekst. Dette gjelder for eksempel den avsluttende sekvensen i tegneserien. Denne blir stadig stillere, før sekvensen til slutt ikke inneholder noen form for verbaltekst. Tegneseriens tre siste sider bæres dermed helt og holdent av bildene (s. 182-184). Avslutningssekvensen kommer jeg tilbake til i kapittel 6.4.

Selv om tegneserien inneholder mye tekst, har den forholdsvis lite dialog. Dette gir et stillferdig preg. Jason gjør i stor grad bruk av tekstbokser, og det er dermed hovedpersonens indre tanker som utgjør størsteparten av verbalteksten. Dette henger delvis sammen med at John tilbringer mange timer alene langs landeveien, men selv når han treffer andre karakterer er det lite dialog. Dette kommenterer han også selv. På dag 28 av vandringen ender John opp med å gå sammen med en spansk pilegrim ved navn Manu. Ingen av dem er spesielt snakkesalige, og i en tekstboks bemerker John: «Ved siden av Manu er faktisk jeg den pratsomme!» (s. 160). Stillheten i tegneserien betyr at leseren selv må gjøre en stor del av jobben med å fylle rutene med mening. Dette er uttalt mål fra forfatterens side. I et intervju

forklarer sier han at «I try to ... not have thought balloons, and to not spell everything out. I think it's more fun for the reader also, if he has to do some thinking on his own» (Buckler, 2011, s. 15).

6.2.3 Tegnstil og fargebruk

Bildene i tegneserien har en enkel, ikonografisk tegnestil. Det vil si en tegnestil som gir en forenklet fremstilling av verden (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 205). Jason benytter seg av en tegnestil som kalles *ligne claire* (klar linje). Denne stilen kjennetegnes blant annet av klare omriss og geometrisk presisjon, og av manglende skyggelegging og skravering (Miller, 2007, s. 18). Stilen knyttes kanskje først og fremst til den belgiske tegneserieskaperen Hergé, som Jason nevner som en av sine viktigste inspirasjonskilder (Heater, 2009). Tegnestilen kan dermed vekke assosiasjoner til spenningstegneserier for barn og unge. Innholdet skiller seg imidlertid fra tegneserier som *Tintin*. *Ligne claire*-estetikken fra første halvdel av 1900-tallet kan ikke bare knyttes til en tegnestil, men også til en ideologi. Mazur og Danner (2014) skriver at *ligne claire*-stilen «supported an orderly, optimistic world view that instilled young readers with cultural values such as respect for authority and faith in institutions» (s. 145). Ifølge Miller er *ligne claire*-stilen ikke bare lett å lese, den representerer også en forestilling om at verden er «legible» (2007, s. 18). På 1970-tallet begynte imidlertid enkelte europeiske tegneserieskaperne å kombinere denne stilen med fortellinger med mer voksen tematikk. Det samme gjør Jason i sine tegneserier. En viktig tematikk i *På veien til Santiago* er for eksempel hovedpersonens sosiale angst. Tegnestilen kan dermed sees som subversiv: den kan vekke nostalgi hos lesere som har kjennskap til spenningsserier som Hergés *Tintin*, samtidig som temaene er voksen. Kombinasjonen av form og innhold kan dermed fungere som en lek med sjangerkonvensjonene i europeiske spenningstegneserier.

Et annet viktig aspekt ved tegnestilen er at Jason gjennomgående portretterer personene i tegneserien som antropomorfe dyreskikkelser. Personene i tegneserien blir dermed mer universelle enn dersom de hadde vært tegnet i en realistisk stil, og det blir enklere for leseren å identifisere seg med karakterene (McCloud, 1994, s. 31). Fordi personene er avbildet som dyr kan de sies å representere hvem som helst – selv om tegneseriefigurene er basert på forfatteren selv og de personene han møter på sin pilegrimsvandring. Ifølge McCloud kan ikonografiske tegneseriefigurer beskrives som et vakuum som kan fylles med leserens identitet og bevissthet (1994, s. 36). Dyrefigurene kommer jeg også tilbake til i kapittel 6.3.

På veien til Santiago er en svarthvitt-tegneserie. Ifølge McCloud (1994) er dette av betydning for leseopplevelsen. Farger kan for eksempel brukes til å rette fokus mot former eller til å formidle følelser. Svarthvitt-tegninger er derimot bedre egnet til å formidle ideer. Meningene i tegneserierutene blir viktigere enn formen (s. 192). I et intervju sier Jason selv at svarthvitt-tegneserier har en «certain purity, ... where what you draw, what's on the paper is what the reader will see, nothing is added» (Buckler, 2011, s. 14). Fraværet av farger kan også være motivert av sjangerkonvensjoner. Ifølge Baetens forbindes ofte farger med *comics*, mens svarthvitt i større grad forbindes med tegneserieromaner (2011, s. 112). Bruken av svarthvitt kan dermed være med på å signalisere at innholdet i tegneserien er mer seriøst eller av høyere litterær verdi enn innholdet i spenningsserier og liknende. I *På veien til Santiago* kan bruken av svarthvitt understreke at det dreier seg om en tegneserieroman med et seriøst virkelighetsinnhold.

6.2.4 Perspektiv og synsvinkel

I *På veien til Santiago* benytter Jason seg først og fremst av normalperspektiv. Leseren er dermed på øyehøyde med personene i tegneserien, noe som gir en følelse av et likeverdig forhold (El Refaie, 2012, s. 193). I enkelte ruter benytter Jason seg av fugleperspektiv, noe som kan skape distanse til hendelsene som skildres. Det samme kan sies om synsvinkelen i tegneserien. John avbildes oftest fra siden eller bakfra. Ifølge El Refaie signaliserer dette en grad av avstand mellom leseren og personene i tegneserien (2012, s. 195). Et viktig poeng er imidlertid at Jason ofte benytter seg av en *over the shoulder*-synsvinkel. Leseren får se over skulderen på John, noe som gjør det mulig å se verden fra hans ståsted. Synsvinkelen kan dermed sies å skape både nærhet og distanse til tegneseriens hovedperson. Selv om det signaliseres en viss avstand mellom leseren og John, inviteres likevel leseren til å se verden fra hans synsvinkel. Dette forsterkes ved at leseren gis innblikk i tankene og forestillingene hans. Innblikk i en karakters drømmer og forestillinger kan medvirke til at leseren identifiserer seg med karakteren (El Refaie, 2012, s. 196). Gjennom dagbokinnleggene i tegneserien gis leseren også innblikk i Johns tanker og følelser. På denne måten understreker både tekst og bilde at perspektivet i tegneserien tilhører John. Perspektivet og synsvinkelen legger også til rette for at leseren kan identifisere seg med John. Dette er av relevans i et dannelsingsperspektiv fordi det kan føre til forståelse og empati (El Refaie, 2012, s. 204).

6.3 Funny animals

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet portretterer Jason personene i tegneserien som antropomorfe dyr som oppfører seg som mennesker. Dette er et karakteristisk trekk ved Jasons tegneserier. Tegneserien kan dermed sees som et eksempel på *funny animals*-sjangeren. *Funny animals* har sitt utspring i tegneserier som Walt Disneys *Mikke Mus* og George Herrimans *Krazy Kat*. De første *funny animals*-tegneseriene var med andre ord humoristiske serier rettet mot barn (Cremins, 2017, s. 146). *Funny animals* kan imidlertid sees som et misvisende begrep: ofte er ikke slike tegneserier humoristiske i det hele tatt. Sjangeren fikk nærmest en renessanse med fremveksten av den amerikanske undergrunnstegneserien. Tegneserieskapere benyttet en kjent sjanger til å formidle vanskelige, politiske temaer (Hatfield, 2005, s. 18). Det viktigste eksempelet på dette er *Maus* av Art Spiegelman, som jeg også kommenterte i kapittel 5.3. Innenfor en *funny animals*-ramme forteller Spiegelman om farens opplevelser som fange i Auschwitz. Etter hvert har også andre tegneserieskapere, deriblant Jason, brukt *funny animals*-sjangeren for å eksperimentere med tegneseriemediet.

På samme måte som *ligne claire*-estetikken vekker *funny animals*-sjangeren assosiasjoner til barndommen. Samtidig er tematikken en helt annen enn den man vil finne i en Disney-tegneserie. *På veien til Santiago* kan dermed sies å leke seg med sjangerkonvensjoner. Selv om innholdet er basert på virkeligheten, og det dermed dreier seg om en dokumentarisk tegneserie, benytter Jason seg av sjangerkonvensjoner som er knyttet til tegneserier for barn. Joachim Schiedermaier, tysk professor i nordisk litteratur, skriver at snakkende dyr «forkommer oss aldeles fortrolig» (2016, s. 35). Fordi antropomorfe dyrefigurer vekker assosiasjoner til barndommen, er det knyttet sterke forventninger til hvordan slike karakterer skal opptre. Når slike karakterer ikke opptre på samme måte som kjente Disney-figurer, blir leseren forstyrret (Schiedermaier, 2016, s. 35). I *På veien til Santiago* kommer bruddet mellom leserens forventninger og karakterenes atferd kanskje aller tydeligst til syne når John kommer til Acebo, som han beskriver som «den reneste eventyrlandsbyen» (s. 116). John forestiller seg at landsbyens innbyggere er karakterer fra Disney-filmen *Snehvit og de syv dvergene* (1937). Til slutt treffer han Snehvit. Hun er utfordrende kledd og står lent mot en vegg. Idet John passerer henne sier hun «Lyst på litt moro, kjekken?». John svarer: «Vel, hvor mye tar d...? Nei! Jeg må videre. Veien kaller!» (s. 117). Denne portretteringen av Snehvit blir et dobbelt brudd med leserens forventninger. Hun oppfører seg verken slik et snakkende dyr vanligvis gjør, eller slik Disneys Snehvit gjør.

Bruken av dyrefigurer bidrar også til å gjøre det enklere for leseren å identifisere seg med karakterene i tegneserien. Som nevnt over fremstår dyrefigurene som universelle. De blir nærmest som tomme beholdere som kan fylles med leserens egne følelser og egen identitet (McCloud, 1994, s. 36). Harper skriver at Jasons dyreskikkelser «oppleves mindre konkrete enn mennesker og dermed blir allmenngyldige. Dyrefigurenes enkle trekk fjerner nyanser og har appell som gir nærhet og leseridentifikasjon» (2009, s. 21). Dette forsterkes ved at karakterene i tegneserien har helt blanke øyne: de mangler pupiller. Leserens blir dermed nødt til å fylle inn informasjonen som mangler. De uttrykksløse øynene oppfordrer leseren til å se karakterene som «a reflection of ourselves, encouraging us to project our own feelings and emotions onto them» (El Refaie, 2012, s. 192). Karakterene i tegneserien får dermed et universelt preg som legger til rette for at leseren kan identifisere seg med dem. Dette kan igjen gjøre det mulig for leseren å utvikle empati med og forståelse for karakterene. Dette er viktig sett i et dannelsingsperspektiv. Karakterenes blanke øyne kan imidlertid også oppleves som urovekkende. Dette understreker at det er et brudd mellom tegneseriens form og innhold. Mens dyrefigurene kan vekke assosiasjoner til barndommen, er temaene i tegneserien voksne. Dette understreker det konstruerte innholdet i tegneserien. Leserens blir gjort oppmerksom på at hendelsene som skildres er medierte og/eller konstruerte, og hun blir dermed utfordret til å innta en kritisk leserposisjon. I dette ligger et dannelsingspotensial: en viktig målsetting i skolens dannelsingsprosjekt er at elevene skal lære seg å tenke kritisk (Aase, 2005a, s. 76).

Dyrefigurene kan også sies å spille en rolle i tegneseriens handling. *På veien til Santiago* skildrer Johns pilegrimsvandring til Santiago de Compostela. Menneskene han møter på veien utgjør en viktig del av fortellingen. Et viktig poeng i så måte er at de ulike personene i tegneserien ser mer eller mindre identiske ut. De fleste av karakterene er tegnet som antropomorfe hunder, og det er nokså små forskjeller i karakterenes utseende. Noen karakterer er også tegnet som fugler, kaniner og katter, men det virker ikke å være noen systematikk bak hvilket dyr de ulike karakterene portretteres som. Tegneserien har ingen gjennomført dyremetafor som for eksempel Art Spiegelmans *Maus*, der jøder blir portrettert som mus og tyskere som katter. Hos Jason har verken kjønn, nasjonalitet eller hudfarge noe å si for hvordan karakterene avbildes. Selv om John treffer mennesker fra mange ulike deler av verden, inneholder tegneserien dermed ingen tydelig oss/dem-problematikk. I stedet kan dyrefigurene være med på å påpeke hva John og folkene han møter på veien har til felles: mens de er på vandring er de først og fremst pilegrimer. Dette er relevant i et dannelsingsperspektiv. Dagens

danningsbegrep er blant annet knyttet til å «reflektere over egne og andres verdier og til å delta i ulike kulturelle fellesskap» (Fjørtoft, 2014, s. 62).

6.4 Den indre og den ytre reisen

Som nevnt tidligere i dette kapittelet er *På veien til Santiago* en reiseskildring i dagbokformat. Tegneserien har derfor fellestrekk med både dagboktegneserier og tegnede reiseskildringer. Samtidig har tegneserien viktige form- og innholdsmessige trekk som gjør at den skiller seg fra begge disse undersjangerne. Tegneseriens sjanger kan dermed være krevende å plassere. Ifølge Cates (2011, s. 210) er dagbokserier en av de vanligste typene «minicomics», det vil si tegneserier med et kort format – eksempelvis striper eller ensidere. Dagbokserier blir ofte publisert hver dag og skildrer gjerne hverdagslivets små og trivielle øyeblikk uten å plassere dem innenfor en overordnet fortelling (Cates, 2011, s. 209-210). *På veien til Santiago* er en tegneserieroman og har dermed et annet format enn typiske dagboktegneserier. Likevel skildres ulike trivielle hverdagsøyeblikk. Ett eksempel på dette er en sekvens der en får se John vaske sokkene sine (s. 27). Tegneserien viser også pinlige og ubehagelige øyeblikk. Dette gjelder for eksempel en sekvens der John drikker seg full og blir fyllesyk (s. 46-48). Ved å vise hovedpersonen fra ulike sider får tegneserien større grad av autentisitet: fortellingen fremstår som ærlig (Cates, 2011, s. 214). Tegneseriens paratekster kan også medvirke til dette. Bokens format er særlig interessant i dette henseendet. *På veien til Santiago* (2016) har et langt mindre format enn Jasons øvrige tegneserier. Formatet kan minne om små notatbøker eller dagbøker en ville tatt med seg på reise. Slik kan også bokformatet understreke at det dreier seg Johns virkelige opplevelser.

De små øyeblikkene i *På veien til Santiago* plasseres innenfor en større ramme, der selve pilegrimsvandringen fungerer som en overordnet fortelling. Tegneserien har dermed også trekk til felles med tegnede reiseskildringer. Tegnede reiseskildringer kan også være strukturert som dagbokinnlegg, men dagbokinnleggene er ofte lengre enn i dagboktegneserier (Cates, 2011, s. 218). Dette er også tilfelle for *På veien til Santiago*: hvert enkelt dagbokinnlegg strekker seg over flere sider. Når det gjelder innholdet i tegneserien skiller den seg likevel fra typiske reiseskildringer. En vanlig tematikk i tegneserier innenfor denne sjangeren er kulturmøter og kulturkonflikter. Ofte vektlegges kulturelle, religiøse eller kjønnsrelaterte stereotyper (Aune, 2009, s. 223-224). I *På veien til Santiago* er det imidlertid snarere fraværet av kulturforskjeller eller -konflikter som er poenget. På reisen treffer John

folk av ulikt kjønn, med ulik religion og fra ulike deler av verden, men karakterene portretteres på samme måte uavhengig av om de er fra Finland, Brasil eller Sør-Korea. Tegneserien legger ikke vekt på de reisendes forskjellighet, men på det de har til felles – de er pilegrimer. Som nevnt i kapittel 6.3 forsterkes dette ved at samtlige karakterer er portrettert som antropomorfe dyr. Ved å legge vekt på likhet innad i gruppen – mellom pilegrimene – understrekes også det at identitet blir til i en sosial sammenheng (Barker & Jane, 2016). Dette er relevant i en danningssammenheng fordi kunnskap om hvordan identitet blir konstruert kan sette leseren bedre i stand til å forstå egen identitet: Ifølge Bruner kan blikket på andre hjelpe en å se seg selv bedre (referert i Aase, 2005, s. 79). Utvikling av identitet inngår som nevnt i kapittel 2.3 i dagens dannelsbegrep (Fjørtoft, 2014, s. 62). Ved å nedtone de eventuelle forskjellene mellom pilegrimene, kan tegneserien også bidra til at leseren utvikler respekt og forståelse for mennesker med andre livserfaringer enn henne selv. Dette er en forutsetning for etisk handling og demokratisk jevnbyrdighet (Nussbaum, 2016b, s. 196).

På veien til Santiago skiller seg fra typiske tegnede reiseskildringer ved at det er den indre reisen som er av størst betydning. Tegneserieskapere som canadieren Guy Delisle bruker reiseskildringen for å skildre sine opplevelser og kulturmøter i fremmede land (Cates, 2011, s. 218). Jason konsentrerer seg derimot mest om Johns indre liv. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at leseren får innblikk i Johns tanker og følelser. En viktig tematikk i tegneserien er Johns sosiale angst og ensomhet. Han ønsker å oppleve fellesskap med de andre pilegrimene, men strever med å få dette til. På dag 2 av pilegrimsvandringen sitter John og ser på en gruppe pilegrimer som spiser middag sammen. Blant pilegrimene ser han «ikke bare unge folk ..., men også en halvgammel, skallet fyr». På grunn av den overfladiske likheten identifiserer John seg med den halvgamle fyren, og tenker at «det kunne vært meg!» (s. 21). John er imidlertid ukomfortabel med å sette seg med gruppen, og han ender derfor opp med å følge med på dem fra avstand. En av pilegrimene tar et bilde av gruppen med telefonen sin. I tekstboksene bemerker John: «Ja, smil alle sammen, for Facebook-siden min!» og «Pfh! De opprinnelige pilegrimene hadde ikke Instagram, da!» (s. 22). Dette gir sekvensen et tragikomisk preg. John føler seg ensom, men kommentarene i tekstboksene har en grad av ironi. Ensomheten kan også være en årsak til at eventuelle kulturforskjeller blir tonet ned: John står på utsiden av fellesskapet og ønsker seg inn.

I tegneserien får en også innblikk i Johns forestillinger og dagdrømmer. Flere steder i *På veien til Santiago* møter en for eksempel en «caminopurk». Caminopurken er en fantasifigur som bare finnes i Johns tanker, men John har likevel meningsfulle samtaler med ham. Ved å vise

slike sekvenser får leseren innblikk i Johns tankeprosesser, og det blir enklere å identifisere seg med ham (El Refaie, 2012, s. 196). Caminopurken er også viktig fordi han minner John – og leseren – om hvordan John forandrer seg i løpet av reisen. Tegneserien innledes med en sekvens der John blir svett og engstelig av tanken på å skulle snakke med fremmede mennesker. I løpet av reisen møter han en rekke nye mennesker, og for leseren er det tydelig at det skjer en forandring. På dag 31 sitter John på en kafé og drikker øl. Mens han er på kaféen reflekterer han over reisen. Han forestiller seg at han snakker med caminopurken. John forteller at han ikke føler at livet hans er forandret seg som følge av vandringen. Caminopurkens svar understreker imidlertid at John faktisk har endret seg. Han sier: «Ingen går pilegrimsveien og forandrer seg 180 grader. Du snakket med en nonne, du startet samtaler. Er ikke det en grad, i det minste? En grad er også en forandring» (s. 176). For leseren er forandringen svært tydelig. Det er stor kontrast mellom Johns engstelse i tegneseriens anslag og de meningsfulle samtaleene han har med andre pilegrimer mot slutten av reisen. Dag 32 av vandringen avsluttes med sekvens der John går til stranden i Finisterre. Sekvensen blir stadig stillere, og går fra å ha dialog, til å bare skildre Johns tanker i tekstboks, til å være helt taus. Avslutningsvis i tegneserien ser en John ta av seg skoene og sokkene sine og vade ut i havet. Etter alt å dømme har han nådd reisemålet sitt – både fysisk og mentalt. (Jason, 2016, s. 178-184). Harper påpeker at sekvenser uten verbaltekst er universelle fordi «[s]tumme serier kan i prinsippet leses av alle» (Harper, 2009). Tausheten i tegneserien lar leseren legge inn sine egne følelser. Dette medvirker til leseridentifikasjon. Det samme gjør innblikkene i Johns indre liv (El Refaie, 2012, s. 196; McCloud, 1994, s. 36). Gjennom leseridentifikasjon blir det mulig å forstå John bedre. I dette ligger det et dannelsespotensial fordi identifikasjon med karakterene også legger til rette for at leseren kan føle empati med dem (El Refaie, 2012, s. 200).

6.5 Populærkultur, parodi og forestilte fellesskap

Jason inkluderer ofte populærkulturelle referanser i tegneseriene sine (Birkeland, Risa & Vold, 2018). Dette gjør han også i *På veien til Santiago*. I tegneserien finnes for eksempel referanser til Disney-filmen *Snehvit og de syv dvergene* (s. 116-117), til Woody Allens filmografi (s. 92-93) og til sangen «Ironic» av Alanis Morissette (s. 144). Bruken av slike populærkulturelle referanser, eller ikonisk solidaritet – det vil si relasjoner mellom tegneserierutene og «ruter» utenfor tegneseriesidene (Vågnes, 2014, s. 20), kan bidra til at leseren blir mer engasjert. Allusjoner til spesifikke kulturelle kunnskaper kan ifølge El Refaie bidra til et følelsesmessig engasjement hos leseren fordi det skapes et forestilt fellesskap mellom mennesker med

liknende kulturell bakgrunn (2012, s. 216). Begrepet *forestilte fellesskap* ble egentlig lansert av den amerikanske statsviteren Benedict Anderson for å forklare at nasjonalstaten er en sosial konstruksjon. Selv om enkeltindividet aldri vil møte flesteparten av sine medborgere, kan felles symboler og ritualer likevel brukes til å etablere en felles kulturell identitet (referert i Barker & Jane, 2016, s. 303). Begrepet kan imidlertid også brukes i andre sammenhenger. Dersom leseren kjenner igjen tegneseriens intertekstuelle referanser, kan hun føle tilhørighet både med tegneseriens personer og med andre lesere. Det dannes et forestilt fellesskap på bakgrunn av felles bakgrunn og interesser (El Refaie, 2012, s. 216). Slik kan de popkulturelle referansene også bidra til å gjøre det enklere for leseren å identifisere seg med personene i tegneserien. Noen lesere kan oppleve at de har samme respons på tekster som karakterene i tegneserien. Dette kan sette leseren bedre i stand til å identifisere seg med karakterens opplevelser (El Refaie, 2012, s. 219).

Intertekstuelle referanser krever at leseren gjør en innsats for å forstå hva det alluderes til. Dette er i seg selv nok til å skape engasjement: leseren blir delaktig i å skape mening og relevans gjennom *slutning* (El Refaie, 2012, s. 216). Selv om leseren ikke kjenner referansene fra før, må hun likevel innta en aktiv rolle. Felles bakgrunn og referanser er dermed ingen nødvendig forutsetning for å skape engasjement hos leseren. Samtidig er det et poeng at flere av de populærkulturelle referansene i *På veien til Santiago* blir forklart. På dag 5 av pilegrimsvandringen kommer John til byen Estella i Spania. Dette skildres i en sekvens som ender med at John forestiller seg at han river av seg skjorta og roper «Estella!!». Under ruten står følgende tekst: «(Marlon Brando i *A Streetcar Named Desire*)» (s. 38). Ved å forklare enkelte av referansene blir det trolig enklere å skape mening for lesere som eventuelt ikke er kjent med tekstene fra før. Samtidig kan dette være et nødvendig grep fordi noen av referansene er generasjonsbetinget: Yngre lesere vil kanskje ha andre referanser enn John. Som nevnt over refererer tegneserien dessuten til mange ulike tekster. Det betyr at det er mulig å gjenkjenne noen av referansene uten å gjenkjenne alle. En følge av dette kan være at flere lesere føler at de tar del i et forestilt fellesskap. Fellesskapet som leserne blir del av, kan samtidig sies å mime fellesskapet mellom pilegrimene i tegneserien. Slik understrekes igjen det som er felles – mellom karakterene, eller mellom leseren og karakterene. Dette medvirker til «affective involvement» fra leserens side (El Refaie, 2012, s. 216). Et resultat av dette kan være at leseren utvikler empati, noe som er av relevans i danningssammenheng.

Ved siden av å skape forestilte fellesskap og bidra til identifikasjon og engasjement, kan tegneseriens intertekstuelle referanser også sees som en form for parodi. Schiedermaier skriver

at begrepet parodi både kan oversettes med «motsang», det vil si en imitasjon av en original, og med «en ‘sang ved siden av en annen’» (2016, s. 36). Innenfor den andre betydningen av begrepet er ikke parodien en imitasjon av en original, men en «litt annerledes gjentakelse» (2016, s. 36). En slik forståelse passer godt i møte med Jasons tegneserier. Ifølge Schiedermaier er litt annerledes gjentakelser «mer eller mindre motoren i hans produksjon» (2016, s. 38). Ett eksempel på dette er de mange referansene til populærkulturelle tekster. Sekvensen der Jason forestiller seg at han innehar Marlon Brandos rolle i *A Streetcar Named Desire* (s. 38) er for eksempel en litt annerledes gjentakelse av scenen i filmen. *På veien til Santiago* inneholder dessuten flere scener som gjentar seg – med små forskjeller. På dag 3 av pilegrimsvandringen går John på kafé og ber om å få «cafe con leche og tortilla» (s. 25). Mens han er på vei fra disken til bordet sitt tenker han «Hva er du. En ignorant turist? Du kan vel si buenos dias? Og ville det ta livet av deg å legge til por favor?» (s. 26). En liknende scene gjentas på dag 15 av vandringen. John går igjen på kafé og bestiller igjen café con leche og tortilla. Denne gangen legger han imidlertid til både buenos dias og por favor (s. 87). Gjentakelsen er en form for parodi, men fungerer også som en ytre repetisjon av Johns indre reise. Flere ganger ser en John være svært selvkritisk, men når liknende situasjoner oppstår på ny har han forandret atferd. Parodiene eller siteringen – både av andre tekster og av seg selv – betyr også at Jason ikke bare forteller en historie. Han peker samtidig på «tegneserien som medium» (Schiedermaier, 2016, s. 35). Dette kommer jeg nærmere inn på i neste underkapittel.

6.6 Selvrefleksivitet og metaperspektiv

El Refaie (2012, s. 216) skriver at tegneserier kan inneholde flere former for intertekstualitet. En form er direkte eller indirekte referanser til andre tekster – som de jeg nevner over. Intertekstualitet kan imidlertid også bety at meningen i tegneserien delvis blir avgjort av meningen til liknende tegneserier. Leseren vil med andre ord alltid se en tegneserie gjennom visse briller. En tegneserie som *På veien til Santiago*, som har et selvbiografisk innhold, vil leses og tolkes «partly through the prism of the more conventional comics, irrespective of whether there are any explicit references to these texts or not» (El Refaie, 2012, s. 216). Samtidig benytter Jason seg av flere grep som «siterer ... selve mediet tegneserie» (Schiedermaier, 2016, s. 35). Dette gjelder for eksempel bruken av *funny animals*. Jason leker seg også med sjangerkonvensjoner på flere andre måter. Ved å gi leseren innblikk i Johns forestillinger og dagdrømmer problematiserer Jason forholdet mellom virkelighet og fantasi. Slik bryter han også med de konvensjonene som vanligvis er knyttet til selvbiografiske eller

andre dokumentariske tekster. Ifølge Schiedermaier betyr denne leken med konvensjoner at «hver fortelling fra John Arne Sæterøys penn til en viss grad [er] en tegneserie om tegneserier» (2016, s. 35).

På veien til Santiago kan sees som en tegneserie om tegneserier på to måter. For det første bryter Jason med sjangerkonvensjoner og eksperimenterer med form – for eksempel ved å bruke *funny animals*-sjangeren og *ligne claire*-estetikken på utradisjonelle måter. For det andre kommenterer tegneserien sitt eget medium gjentatte ganger. På dag 4 av reisen ser en for eksempel John sitte og tegne eller skrive i en notatbok (s. 32). Dette kan sees som en variant av en avbildning av tegneserieskaperen ved tegnebordet. Slike avbildninger gir som nevnt i kapittel 2.2.1 signaler om at tegneseriens innhold er selvbiografisk (Kunka, 2018, s. 76). Litt senere på reisen treffer John en kvinnelig tegneserieskaper. Når hun spør om han skal lage en tegneserie om pilegrimsvandringen svarer han «Kanskje. Jeg tar notater og skisser» (s. 68). På dag 23 av reisen møter John en australsk mann som ønsker å filme ham for å legge det ut på Youtube. John ønsker ikke å bli filmet, men velger likevel å inkludere australieren i tegneserien sin. I en tekstboks bemerker han: «Vel, vel, vel! Herr dobbeltmoral! Så du kan ikke være med på hans lille video, men du kan ta med denne hendelsen i boka di. Hvis du lager en» (s. 131). *På veien til Santiago* inneholder dermed flere metafiktive trekk som gir tegneserien en tydelig selvrefleksiv dimensjon. Jason eksperimenterer med sjangerkonvensjoner og gjennom tekstboksene kommenterer han sin egen rolle som tegneserieskaper. Slik blir leseren gjort oppmerksom på det konstruerte i tegneserien. De selvrefleksive trekkene understreker at hendelsene som skildres i tegneserien har blitt mediert og konstruert av en tegneserieskaper. Leseren blir dermed oppfordret til å være kritisk i møte med teksten. Dette kan være av betydning i et dannelsesperspektiv, fordi utvikling av evnen til å tenke kritisk er en viktig ferdighet i dagens dannelsesbegrep (Aase, 2005b, s. 19).

Tegneserien kan også sies å innta et metaperspektiv på tegneseriemediets kulturelle status. Tegneserier med selvbiografisk innhold har høyere anseelse enn for eksempel spenningsserier (Beaty, 2007, s. 179). Jason har likevel valgt å inkorporere trekk fra tegneseriesjangre med lavere kulturell status. Dette gjelder eksempelvis de antropomorfe dyreskikkelsene, som kan assosieres med tegneserier for barn. Beaty skriver at «autobiography holds a promise to elevate both the medium and the artist» (2007, s. 144). Ved å kombinere trekk fra vidt forskjellige tegneseriesjangre påpeker Jason et viktig spenningsfelt for tegneseriemediet: konflikten mellom synet på tegneserien som trivallitteratur og synet på tegneserien som litteratur. Ifølge Hatfield er dette et typisk trekk for undergrunnstegneserier. De vakler mellom to posisjoner,

mellom lav- og høykultur, eller mellom «the punk and the curator» (2005, s. xii). Her er det nærliggende å trekke en parallell til *Olaf G.* (2004). Fiske og Kverneland velger å bruke tegneseriemediet, som ikke har like høy anerkjennelse hos alle, til å formidle historien om en «bortglemt» kunstner. Begge tegneseriene kan dermed sies å problematisere forholdet mellom lav- og høykultur. Dette er interessant fordi det fungerer som en påminnelse både om de konstruerte trekkene i tegneseriene, og om at skillene mellom lav- og høykultur også kan være konstruerte.

6.7 Oppsummering

På veien til Santiago skildrer Johns pilegrimsvandring til Santiago de Compostela. Tegneserien har en form som kan vekke assosiasjoner til tegneserier for barn: både *funny animals*-sjangeren og *ligne claire*-stilen kommer opprinnelig fra slike serier. Samtidig har historien en voksen tematikk. Den omhandler blant annet hovedpersonens sosiale angst og ensomhet. Kombinasjonen av tegnestil og tema kan dermed sies å representere et brudd mellom form og innhold. Dette bidrar til å rette leserens oppmerksomhet mot tegneseriemediets konvensjoner, noe som kan invitere til en kritisk refleksjon over tekstens troverdighet og autenticitet. Tegneserien har også en tydelig selvrefleksiv dimensjon som understreker at hendelsene som blir skildret er mediert og konstruert av en tegneserieskaper. Disse trekkene er interessante i et dannelsingsperspektiv fordi de oppfordrer leseren til å innta en kritisk posisjon i møte med teksten. Utvikling av kritisk tenkning er en viktig ferdighet i dagens dannelsingsbegrep (Fjørtoft, 2014). Et annet viktig aspekt ved *På veien Santiago* (2016) er at tegneserien inneholder flere trekk som legger til rette for leseridentifikasjon. Her vil jeg spesielt fremheve bruken av antropomorfe dyreskikkelser, eller *funny animals*, samt innblikkene i hovedpersonens indre liv. Begge disse trekkene gjør det mulig for leseren å identifisere seg med karakterene, og dermed forstå dem. Også i dette ligger et dannelsingspotensial. Identifikasjon med andre og innblikk i deres liv legger til rette for at leseren utvikler empati, noe som igjen er en forutsetning for etisk handling og samfunnsborgerskap (Nussbaum, 1997, s. 90; 2016b, s. 195).

7. Drøfting

I dette kapittelet vil jeg komme tilbake til og drøfte problemstillingen jeg presenterte i kapittel 1.3 med utgangspunkt i funnene i de fire analysene:

Hva karakteriserer et utvalg norskspråklige dokumentariske tegneserier, og hvilket danningspotensial har disse bøkene?

For å belyse spørsmålene i problemstillingen har jeg altså analysert fire dokumentariske tegneserier: *Olaf G.* (2004) av Lars Fiske og Steffen Kverneland, *Hitler Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask, *26. november* (2010) av Mikael Holmberg og *På veien til Santiago* (2016) av Jason. Som jeg nevner i kapittel 1.2 er den dokumentariske tegneserien en mangfoldig teksttype. Dette kommer tydelig til syne i tekstutvalget. Tegneseriene i utvalget er nokså forskjellige: de tilhører ulike undersjangre, de har ulik tematikk, og de har ulike kunstneriske uttrykk. I analysene har jeg likevel funnet viktige fellestrekk i tekstene – både når det gjelder form og innhold.

Videre i dette kapittelet vil jeg forsøke å svare på spørsmålene i problemstillingen ved å oppsummere viktige poenger fra analysene. Jeg vil spesielt fremheve to trekk: (1) hvordan tegneseriene i utvalget på ulike måter legger til rette for leserens identifikasjon med karakterene og innlevelse i teksten, og (2) hvordan tegneseriene problematiserer forholdet mellom virkeligheten og det konstruerte. Dette er sentrale funn i analysene jeg har gjort. Avslutningsvis vil jeg drøfte hvordan disse trekkene kan virke dannende på leseren, og diskutere i hvilken grad tegneseriene i utvalget kan sies å ha et danningspotensial.

7.1 Identifikasjon og innlevelse

Ifølge El Refaie (2012, s. 179) er det vanlig at selvbiografiske tegneserier på ulike måter forsøker å få leseren til å leve seg inn i fortellingen. Leserens innlevelse henger sammen med at teksten har evnen til å produsere en følelsesmessig respons – for eksempel medfølelse eller forståelse. Selv om mitt tekstutvalg består av dokumentariske tegneserier fra ulike undersjangre, mener jeg likevel at El Refaies teorier kan brukes for å forklare hvilken virkning tegneseriene kan ha på leseren. Dette kommer frem gjennom analysene jeg har gjort. I analysene peker jeg på hvordan både form- og innholdsmessige trekk kan bidra til at leseren kan identifisere seg med karakterene og leve seg inn i teksten.

Ett eksempel på dette er betydningen av tegnestilen i tegneseriene. To av tekstene i utvalget har ikonografiske tegnestiler, det vil si at tegneserienebildene er forenklete representasjoner av virkeligheten (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 205). Dette gjelder *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask og *På veien til Santiago* (2016) av Jason. Som jeg tidligere har vært inne på argumenterer McCloud for at «cartoony», altså ikonografiske, avbildninger av personer er mer universelle enn realistiske avbildninger. Dette vil si at det er enklere for leseren å identifisere seg med ikonografiske tegneseriekarakterer (1994, s. 44). Som jeg har nevnt tidligere har *Hitler, Jesus og farfar* (2006) en enkel, naiv tegnestil. Karakterene er fremstilt i en ikonografisk stil, noe som altså ifølge McCloud kan legge til rette for at leseren identifiserer seg med dem (se kapittel 4.2.3). Det samme finner en i *På veien til Santiago* (2016), men Jason går enda lengre enn Ask i å gjøre karakterene universelle. I analysen peker jeg på at alle karakterene i tegneserien portretteres som antropomorfe dyr, vanligvis hunder. Det er så små variasjoner i karakterenes utseende at de fremstår som nærmest identiske. Karakterene i tegneserien er basert på virkelige mennesker, men fordi de er fremstilt som dyr kan de representere hvem som helst (se kapittel 6.2.3). McCloud (1994, s. 194) hevder at slike universelle karakterer kan beskrives som et vakuum: Karakterene kan betraktes som tomme beholdere som leseren må fylle med innhold, med leserens egen bevissthet og identitet. En ikonografisk tegnestil kan dermed invitere til leserinnlevelse på to måter: Den kan gjøre det mulig for leseren å identifisere seg med karakterene, men den betyr også at leseren blir en mer aktiv deltaker i meningsskapingen. Universelle karakterer kan dermed også forsterke behovet for *slutning*, det vil si leserens aktive tolkningsprosess i møte med tegneserien (McCloud, 1994, s. 63-67).

De to andre tegneseriene i utvalget har tegnestiler som i mindre grad legger til rette for at leseren kan identifisere seg med karakterene. Som nevnt i kapittel 3.2.3 har *Olaf G.* (2004) to forskjellige tegnestiler, som begge kan beskrives som humoristiske karikaturtegninger. De har også det til felles at karakterene er lett gjenkjennelige karikaturer. Tegnestilen i *26. november* (2010) gjør jeg rede for i kapittel 5.2.3. Den kan beskrives som enkel, men realistisk. Karakterene er forskjellige fra hverandre og lett gjenkjennelige. Tegnestilen i disse to tegneseriene kan understreke at karakterene skiller seg fra leseren. Ifølge McCloud kan en realistisk tegnestil brukes som et bevisst virkemiddel for å skape avstand mellom leseren og karakterene (1994, s. 44). Både *Olaf G.* (2004) og *26. november* (2010) omhandler navngitte personer og deres unike historier. I noen tilfeller kan det være et poeng at det ikke alltid er mulig eller ønskelig å leve seg inn i andre historie. Peters påpeker at mens ord kan overføres

fra ett individ til et annet, er dette ikke tilfelle for erfaringer (Peters, 2001, s. 710). Et viktig poeng er imidlertid at det å understreke forskjellene mellom leseren og karakterene i tegneserien også kan spille inn i en identifikasjonssammenheng. Selv om det kan være vanskelig for leseren å identifisere seg med karakterene, kan forskjellene spille inn i leserens konstruksjon av egen identitet. Ifølge Eriksen (2004, s. 7) blir identitet konstruert når en avgrenser seg selv opp mot «vi» eller «de andre». Samtidig kan påpeking av forskjeller være av betydning for at leseren utvikler empati med og forståelse for andre mennesker. Nussbaum (2016b) skriver at utvikling av empati fører til at en innser at andre mennesker er «individuelle personer med rett til å leve sine egne liv» (s. 203). Forskjellen i å leve seg inn i og føle med litterære karakterer ligger i at førstnevnte krever en grad av likhet mellom leseren og karakterene – for eksempel delte verdier eller erfaringer, mens sistnevnte krever at leseren forsøker å sette seg inn i karakterenes situasjon for å forstå hva de føler (El Refaie, 2012, s. 204).

Synsvinkelen kan også være med på å avgjøre i hvilken grad leseren lever seg inn i tegneseriefortellingen. Ifølge El Refaie kan synsvinkelen skape en viss grad av distanse dersom karakterene blir avbildet bakfra eller fra siden. Bruk av *over the shoulder*-synsvinkel, det vil si en synsvinkel som lar leseren kikke over skulderen på karakterene, kan imidlertid skape nærhet ved at leseren får se verden fra karakterenes ståsted (El Refaie, 2012, s. 195). I tekstutvalget finnes eksempler på begge disse synsvinklene. I *Olaf G.* (2004) avbildes karakterene oftest fra siden, mens i *26. november* (2010) og *På veien til Santiago* (2016) veksler synsvinkelen. Karakterene avbildes av og til bakfra eller fra siden, og av og til brukes *over the shoulder*-synsvinkel. Slik kan synsvinkelskiftene være med på å understreke at karakterene i tegneseriene ikke er identiske som leseren, men at det likevel kan være mulig for leseren å identifisere seg med dem eller forstå dem. Tegneseriene i utvalget inneholder også enkelte eksempler på bruk av en subjektiv synsvinkel, det vil si en synsvinkel der leseren ser verden gjennom en karakters øyne. Dette gjelder for eksempel sekvensen «Evil-Olaf» (s. 124) i *Olaf G.* (2004), og sekvenser i «Siggis historie» (s. 23) og «Rosas historie» (s. 45) i *26. november* (2010), som jeg var inne på i kapittel 3.2.4 og 5.2.4. *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask skiller fra de andre tegneseriene i utvalget når det kommer til synsvinkel. Karakterene i tegneserien henvender seg direkte til leseren gjennom et direkte blikk. Det finnes riktignok enkeltstående eksempler på dette også i *Olaf G.* og i *26. november* (2010), men i Asks tegneserie er dette den vanligste synsvinkelen. Det direkte blikket fungerer som en utfordring av leseren. El Refaie skriver: «Where there is apparent ‘eye-contact’ between a

depicted character and the viewer, the former seems to be ‘demanding’ something of the latter» (2012, s. 193). Øyekontakt kan sies å skape en viss grad av distanse, fordi det representerer et brudd med tegneseriens fiksjonsunivers (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 223). I Lene Asks tegneserie representerer bruddet som nevnt en utfordring av leseren: Karakterene i tegneserien krever at leseren forsøker å sette seg inn i deres situasjon. Samtidig betyr bruddet at leseren må reflektere over forholdet mellom virkelighet og fiksjon i tegneserien (se også kapittel 4.2.4).

Tegneserier kan også legge til rette for leserinnlevelse og leseridentifikasjon gjennom ulike innholdsmessige trekk. Et særlig relevant eksempel i denne sammenheng er bruk av drømme- eller fantasisekvenser, minner og indre erfaringer, som kan gjøre det mulig for leseren å identifisere seg med eller forstå karakterene i tegneserien (El Refaie, 2012, s. 196). Dette er av betydning fordi samtlige av de dokumentariske tegneseriene i tekstutvalget inneholder sekvenser som viser drømmer, dagdrømmer, eller andre former for indre erfaringer. Som nevnt tidligere i dette kapitlet, varierer det i hvilken grad tegnestilen i tegneseriene legger til rette for identifikasjon med karakterene, men selv i tilfeller der leseren vanskelig kan identifisere seg med karakterene, vil innblikk i drømmer eller indre følelser kunne legge til rette for *tilhørighet* og forståelse med tegneseriekarakterene (El Refaie, 2012, s. 204).

Et annet viktig innholdsmessig trekk i identitetssammenheng, er at samtlige av tegneseriene i utvalget kan sies å berøre problematikk knyttet til kultur og kulturell identitet i større eller mindre grad. Kulturell identitet betegner en form for kollektiv identitet som blir formet ut fra «a common history, ancestry and set of symbolic resources» (Barker & Jane, 2016, s. 271). I likhet med individuell identitet formes kulturell identitet når det settes opp forskjeller mellom ens egen gruppe og andre grupper. Kulturell identitet kan dermed sees i sammenheng med en oss/dem-problematikk. Ifølge Hatfield er kulturell identitet et vanlig tema i mange dokumentariske tegneserier. Han skriver at slike tegneserier ofte «zeroes in on the contact surface between cultural identity and individual identity» (Hatfield, 2005, s. 113). Dette samsvarer godt med tematikken i tegneseriene i mitt tekstutvalg: I kapittel 3.4 gjør jeg rede for hvordan *Olaf G.* (2004) problematiserer kulturforskjeller, nasjonalitet og nasjonal tilhørighet; i kapittel 4.4. undersøker jeg hvordan *Hitler, Jesus og farfar* utforsker hvordan samfunnet kan sette opp skiller mellom «oss» og «de andre»; i kapittel 5.3 kommer jeg inn på hvordan hendelsene som skildres i *26. november* (2010) viser at fortielse av historiske traumer kan føre til at en blir blinde for fiendtlighet mot marginaliserte medlemmer av vårt eget samfunn; i kapittel 6.5 undersøker jeg hvordan populærkulturelle referanser i Jasons *På veien*

til Santiago (2016) kan være med på å konstruere forestilte fellesskap som skaper tilhørighet mellom leseren og tegneseriens karakterer, eller mellom leseren og andre lesere av samme tegneserie. Dette kan kobles til leserinnlevelse og leseridentifikasjon. Ifølge El Refaie (2012, s. 204) krever leseridentifikasjon at det finnes en likhet mellom leseren og karakterene. Eventuelle likheter kan tenkes å forsterkes ved at tegneserien etablerer forestilte fellesskap der leseren er inkludert.

Selv om kulturtematikk er til stede i samtlige av tegneseriene i tekstutvalget, varierer det hvordan denne tematikken blir problematisert. Her vil jeg trekke frem to av tegneseriene, som på mange måter befinner seg i motsatte ender av en skala. *På veien til Santiago* (2016) av Jason følger en hovedperson som er ensom og ønsker tilhørighet med menneskene som omgir ham. Tegneserien legger derfor vekt på de positive sidene ved fellesskap og delt kulturell identitet, og den legger også til rette for at leseren kan få ta del i et forestilt fellesskap. Også *26. november* (2010) av Holmberg kan sies å vise positive sider ved fellesskap og tilhørighet. Tegneserien skildrer for eksempel hvordan jødene hjalp hverandre under krigen, og også hvordan enkelte ikke-jødiske nordmenn bisto jøder som flyktet fra forfølgelse. Tegneserien viser imidlertid også hvilke konsekvenser konstruksjonen av forestilte fellesskap i ytterste konsekvens kan få. Skillet som settes opp mellom jøder og tyskere, eller mellom jøder og nordmenn, resulterer i forfølgelse, tortur og drap. Et viktig poeng i denne sammenheng er at både *På veien til Santiago* (2016), *26. november* (2010) og de to øvrige tegneseriene i utvalget legger til rette for at leseren skal kunne føle tilhørighet med karakteren, enten ved å identifisere seg med dem eller ved å forstå dem på andre måter. Slik får leseren også en forståelse av at karakterene er «spacious and deep, with qualitative differences from oneself and hidden places worthy of respect» (Nussbaum, 1997, s. 90). Dette er spesielt viktig fordi det motvirker dårlig behandling av fremmede mennesker. Nussbaum skriver at mennesker oppfører seg dårligere mot grupper som blir dehumanisert eller fratatt sin individualitet (2016b, s. 209). Dette fremstår som viktig i et dannelsesperspektiv, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 7.3.

I dette underkapittelet har jeg drøftet hvordan tegneseriene i utvalget på ulike måter legger til rette for leserens identifikasjon med karakterene og innlevelse i teksten. De store linjene jeg har pekt på er at alle tegneseriene i utvalget inviterer til leserinnlevelse, gjennom ulike virkemidler. Noen av tegneseriene inviterer til leseridentifikasjon, som krever en grad av likhet mellom leseren og karakterene, mens alle kan sies legge til rette for empati, som krever at leseren setter seg inn i karakterenes situasjon og forsøker å forstå dem. Alt dette inviterer leseren til å være en aktiv deltaker i møte med tegneseriene (El Refaie, 2012, s. 181).

7.2 Virkeligheten og det konstruerte

Som tidligere nevnt gjør den dokumentariske tegneseriens form at det skapes en viss avstand mellom leseren og teksten. Mens slike tegneserier på ulike måter signaliserer til leseren at de har et dokumentarisk innhold, gjør formen at leseren blir oppmerksom på at dokumentene – det vil kildematerialet tegneseriene er basert på – allerede har blitt bearbeidet og tolket av noen andre (se kapittel 2): Tegneserieskaperens hånd har etterlatt seg synlige spor på baksidene (Chute, 2016, s. 20). Et resultat av dette er at dokumentariske tegneserier typisk har en tydelig selvrefleksiv dimensjon som ytterligere tydeliggjør for leseren at innholdet i tegneserien i større eller mindre grad består av konstruksjoner (Vågnes, 2014, s. 32). Dette trekket påpeker jeg i analysene jeg har gjort. Jeg har funnet både form- og innholdsmessige trekk som tydeliggjør for leseren at tegneseriene må leses som konstruksjoner på mange områder. Slik problematiseres også forholdet mellom virkeligheten og det konstruerte på en måte som inviterer til kritisk lesning og refleksjon.

Selv om samtlige av tegneseriene i tekstutvalget mitt kan kategoriseres som dokumentariske, varierer det hvordan og i hvilken grad bøkens dokumentariske innhold kommer frem for leseren. Paratekstene spiller imidlertid en sentral rolle i alle tilfellene. I *Olaf G.* (2004) av Fiske og Kverneland kommer signaler om at leseren skal forholde seg til tegneserien som dokumentarisk blant annet til uttrykk gjennom peritekstene: Innbrettene på smussomslaget inneholder biografiske detaljer om Olaf Gulbransson, og helt til slutt i boken står en kildeliste. *Asks Hitler, Jesus og farfar* (2006) inneholder mange fiksjonselementer, og det er ikke uten videre klart for leseren at tegneserien skildrer virkelige hendelser. Det er først og fremst i møte med epitekstene, det vil si teksteksterne paratekster, at dette blir tydelig: I intervjuer har Lene Ask forklart at fortellingen er selvbiografisk (Sandve, 2006). Som jeg nevner i kapittel 4.6 gir også peritekstene gir noen signaler om at det dreier seg om et dokumentarisk innhold. På bokens forside finnes flere fotografier av Lene Ask og hennes familie. I *26. november* (2010) av Holmberg blir det dokumentariske innholdet signalisert blant annet gjennom baksidetekst, forord, etterord og litteraturliste – altså gjennom peritekstene. Også i *Jasons På veien til Santiago* (2016) er det peritekstene som først og fremst signaliserer at det dreier seg om en fortelling fra virkeligheten. På bokens bakside kan en lese at tegneserien skildrer John Arne Sæterøys (alias Jason) opplevelser fra en 32 dager lang pilegrimsvandring (Jason, 2016). Oppsummert kan en altså si at selv om tegneseriene bruker mange ulike strategier for å signalisere at innholdet skal leses som dokumentarisk, spiller paratekstene en viktig rolle i

samtligte av tekstene i utvalget. Paratekstene er dermed med på å avgjøre hvordan leseren mottar tegneseriene.

Leseren blir også gjort oppmerksom på at det dreier seg om et dokumentarisk innhold ved at tegneserieskaperne opptrer som karakterer i samtligte av fortellingene. Dette blir kommunisert på ulike måter i tegneseriene i utvalget. Det kan for eksempel bli signalisert ved at karakterer i tegneserien har samme navn som tegneserieskaperne – som i *Olaf G.* (2004) og *På veien til Santiago* (2016), det kan komme til uttrykk gjennom visuell likhet mellom karakterer og tegneserieskaperne – som i *Olaf G.* (2004), *Hitler, Jesus og farfar* (2006) og *26. november* (2010), eller det kan signaliseres ved at karakterer i tegneserien deler viktige biografiske detaljer med tegneserieskaperne. Dette siste trekket gjelder for samtligte av tegneseriene i utvalget. Alle de fire tegneseriene jeg har analysert inneholder eksempelvis karakterer som har samme yrke som tegneserieskaperne. Et relevant poeng i denne sammenheng er at flere av tegneseriene inneholder eksempler på avbildninger av tegneren ved tegnebordet. I *Hitler, Jesus og farfar* (2006) finnes for eksempel en rute der hovedpersonen sitter ved et bord og tegner selvportretter (Ask, 2006, s. 12), og i *På veien til Santiago* (2016) finnes en rute der John sitter og tegner eller skriver i en notatbok (Jason, 2016, s. 32). Slike avbildninger gir leseren signaler om at innholdet i tegneserien er selvbiografisk (Kunka, 2018, s. 76). Oppsummert kan en altså si at selv om tegneseriene i utvalget tilhører ulike undersjangre, inneholder alle selvbiografiske trekk: gjennom ulike virkemidler signaliseres det at tegneserieskaperen er en karakter i fortellingen.

Virkelighetsinnholdet i tegneseriene blir også kommunisert ved at flere av tegneseriene i utvalget inkluderer fotografier i historiene. Dette er ifølge El Refaie et vanlig trekk i dokumentariske tegneserier (2012, s. 158). Fotografier blir gjerne oppfattet som en mer nøytral og objektiv fremstilling av virkeligheten enn tegninger, men denne objektiviteten er en illusjon. I likhet med tegninger gir også fotografier bilde av virkeligheten som er mediert og konstruert av noen andre enn tilskueren (Kunka, 2018, s. 60). De tegnede bildene i tegneseriene understreker derimot det menneskelige aspektet. Bildene er synlige merker etter tegnerens hånd, noe som gjør leseren oppmerksom på at fortellingene ikke er nøytrale, men at de har et subjektivt og konstruert preg. Bruken av fotografier signaliserer altså at innholdet i tegneseriene må leses som dokumentarisk, mens tegningene understreker at det dokumentariske innholdet allerede har blitt tolket av noen andre enn leseren – av en tegneserieskaper.

Samtidig som leseren på ulike måter blir gjort oppmerksom på at det dreier seg om et dokumentarisk innhold, blir hun også gjort oppmerksom på at tegneseriene også inneholder elementer som er konstruert. Dette henger som nevnt over sammen med tegneseriens form: tegneseriebildene kan forstås som synlige merker etter tegneserieskaperens hånd (Chute, 2016, s. 20). På denne måten understreker tegningene det subjektive ved tegneseriene (Vågnes, 2014), og leseren blir klar over at hendelsene som skildres er mediert eller konstruert av tegneserieskaperne. Som nevnt i kapittel 2.2.1 bidrar selve formen på dokumentariske tegneserier dermed til at de fremstår som ærlige – selv om leseren er klar over at det dreier seg om konstruksjoner. Dette paradokset kaller Hatfield for *ironisk autentisitet* (2005, s. 131). I møte med dokumentariske tegneserier blir dermed leseren nødt til å reflektere over hva som er virkelig og hva som er konstruert. I dette ligger det et dannelsespotensial, fordi det oppfordrer til kritisk tenkning (se kapittel 7.3).

Den dokumentariske tegneseriens konstruerte eller subjektive natur kommer også til uttrykk gjennom andre formmessige trekk. I analysene mine har jeg for eksempel funnet at flere av tegneseriene i utvalget inneholder kombinasjoner av form og innhold som kan sees som en form for sjangerrefleksjon. Fargebruken i karakterenes antrekk i *Hitler, Jesus og farfar* (2006) er for eksempel et grep som kan vekke assosiasjoner til superhelte tegneserier, mens tegnestilen i *På veien til Santiago* (2016), nærmere bestemt bruken av antropomorfe dyreskikkelser eller *funny animals*, kan vekke assosiasjoner til humoristiske tegneserier for barn. Felles for disse to tegneseriene er at formen på sett og vis bryter med innholdet: Mens formen kan vekke assosiasjoner til tegneserier for barn, er innholdet preget av komplekse, voksne temaer. Slik kan begge disse tegneseriene sies å bryte med etablerte sjangerkonvensjoner. Tegneseriene får dermed et metaperspektiv som kan være med på å betone «værkets karakter af artefakt» (Christiansen & Magnussen, 2009, s. 227).

Innholdet i tegneseriene kan også være med på å problematisere forholdet mellom virkelighet og det konstruerte. Et viktig poeng i så måte er at samtlige av tegneseriene i utvalget inneholder eksempler på drømmesekvenser eller andre sekvenser som viser karakterenes indre erfaringer. Både i *Olaf. G.* (2004) og *26. november* (2010) finnes eksempelvis sekvenser der karakterenes følelser blir gjort synlige gjennom fargebruken i tegneserien (se kapittel 3.2.3 og 5.2.3). *Hitler, Jesus og farfar* (2006) inneholder flere sekvenser som viser hovedkarakterens forestillingsverden. I kapittel 4.5 gjør jeg rede for hvordan viktige sekvenser i tegneserien må leses som forestillinger om og rekonstruksjoner av historiske hendelser. I *På veien til Santiago* veves faktiske hendelser sammen med hovedkarakterens indre forestillinger. Reisedagboken

skildrer både den faktiske, ytre reisen og de dagdrømmene John har mens hans vandrer gjennom det spanske landskapet. Underveis på reisen forestiller han seg for eksempel at han har meningsfulle samtaler med en «caminopurk» - en fantasifigur som kun eksisterer i Johns tanker (se kapittel 6.4). Selv om tegneseriene i utvalget er nokså forskjellige i hvordan de viser karakterenes drømmer eller indre liv, har de det til felles at de viser bilder som ellers ville vært utilgjengelige for leseren. Slike sekvenser kan sees som et fiksjonstrekk, men tegneseriene må likevel forstås som dokumentariske. El Refaie påpeker at tegneserieskapere i noen tilfeller fraviker fra de virkelige hendelsene for å formidle en emosjonell sannhet (2012, s. 44). Et annet viktig poeng er at tegneseriemediet gjør det mulig å vise frem forbudte eller tabubelagte bilder (Vågnes, 2014, s. 24). Eksempler på dette finnes i *Hitler, Jesus og farfar* (2006) og *26. november* (2010), som begge omhandler historiske traumer.

Et annet viktig innholdsmessig trekk er at flere av tegneseriene tematiserer ulike former for konstruksjoner helt eksplisitt. Dette kommer spesielt tydelig frem ved at enkelte av tegneseriene i utvalget så å si kommenterer sin egen tilblivelsesprosess. Dette gjelder først og fremst *Olaf G.* (2004) og *På veien til Santiago* (2016). Fiske og Kverneland avslører for eksempel at de bruker fotografier i sin kunstneriske prosess, og at tegneserieruter som fremstår som spontane i virkeligheten kan være iscenesatt (se kapittel 3.5). Et liknende trekk finnes også i *På veien til Santiago* (2016). Underveis på pilegrimsreisen vurderer John om han skal lage en tegneserie basert på de erfaringene han gjør seg. Både leseren og Jason vet imidlertid at erfaringene har blitt til tegneserie (se kapittel 6.6).

7.3 Tegneseriens danningspotensial

Tidligere i dette kapittelet har jeg oppsummert viktige poenger fra tegneserieanalysene jeg har gjort. Jeg har pekt på viktige form- og innholdsmessige trekk, og gruppert disse i to: (1) hvordan trekkene kan legge til rette for identifikasjon og innlevelse, og (2) hvordan tegneseriene problematiserer forholdet mellom virkeligheten og det konstruerte. Disse to trekkene vil jeg knytte til viktige aspekter i den danningsforståelsen jeg opererer ut fra i denne oppgaven. Som jeg gjør rede for i kapittel 2.3 legger jeg en kategorial danningsforståelse til grunn for analysene. Jeg legger spesielt vekt på hvordan leseren kan bli berørt i møte med tekster, og hvordan dette kan bidra til at hun utvikler empati med og forståelse for andre. I tillegg vektlegger jeg også hvordan tekster kan spille en rolle for at leseren skal utvikle evnen til kritisk tenkning.

De fire analyserte dokumentariske tegneseriene har det til felles at de på ulike måter legger til rette for at leseren kan leve seg inn i fortellingen og/eller identifisere seg med karakterene. Dette kan for eksempel skje ved at tegneserien har en ikonografisk tegnestil med universelle karakterer, ved at synsvinkelen i tegneserierutene lar leseren se verden fra en karakters ståsted, eller ved at leseren får innblikk i drømmer eller andre indre erfaringer. Dette kan medvirke i en dannelsingsprosess. Nussbaum legger vekt på hvordan møte med narrativ kunst kan utvikle en persons *narrative forestillingsevne*. Den narrative forestillingsevnen setter en i stand til å forstå andre mennesker og deres følelser. Det dreier seg således om en form for empati (1997, s. 90). Ved å legge til rette for innlevelse og identifikasjon, kan tegneseriene jeg har analysert i denne oppgaven spille inn i en slik utvikling. Som nevnt i kapittel 7.1 kan leserens muligheter for innlevelse være avhengig av at teksten produserer en følelsesmessig respons, eksempelvis medfølelse eller forståelse. Slik vil tekstene i utvalget også kunne være med på å utvikle leserens empati.

Jeg har også pekt på hvordan tegneseriene i utvalget kan være med på å understreke forskjellene mellom leseren og karakterene som skildres. Dette kan for eksempel skje ved at tegnestil og synsvinkel skaper en viss grad av distanse til karakterene og hendelsene som skildres. Forskjeller kan også påpekes ved at tegneseriene omhandler temaer knyttet til identitet, kultur og nasjonalitet. Understreking av forskjeller kan imidlertid også være med på at leseren utvikler forståelse for og empati med andre mennesker. Etter hvert som en person utvikler evnen til empati, utvikler hun også forståelse for at andre mennesker er individuelle personer med sine egne liv (Nussbaum, 2016b, s. 203). Ved at tegneserien skaper distanse mellom leseren og karakterene, kan leseren samtidig også få en bedre forståelse av hva som kjennetegner henne selv. Ifølge Eriksen blir identitet konstruert omkring forskjeller mellom en selv og andre (Eriksen, 2004, s. 7). Dette er relevant fordi dagens dannelsesbegrep blant annet er knyttet til «det å utvikle en egen identitet» (Fjørtoft, 2014, s. 62).

Tegneseriene i tekstutvalget har også det til felles at de på ulike måter og i ulik grad problematiserer forholdet mellom virkeligheten og det konstruerte. Dette kommer til syne både gjennom form og innhold. Den dokumentariske tegneserien har for eksempel en form som gjør det åpenbart for leseren at de skildrede hendelsene har blitt mediert av noen andre. I motsetning til for eksempel fotografier, som fremstår som objektive, har tegneserier et tydelig menneskelig aspekt fordi tegnerens hånd har etterlatt seg spor på tegneseriesidene. Samtidig kan også innholdet i tegneserien påpeke at innholdet er helt eller delvis konstruert. Tegneseriene i utvalget inneholder for eksempel sekvenser som er drømmer, indre erfaringer

eller rekonstruksjoner av historiske hendelser. I analysene peker jeg også på hvordan flere av tegneseriene har et metaperspektiv. Tekstutvalget inneholder flere eksempler på at tegneseriene kommenterer sin egen tilblivelse eller leker med sjangerkonvensjoner. Disse trekkene gjør at leseren blir nødt til å reflektere over hva som er virkelig og hva som er konstruert i tegneseriene. Slik kan tegneseriene oppfordre leseren til å være kritisk i møte med tekstene. Dette er av betydning i danningssammenheng fordi utvikling av evnen til å tenke kritisk er en viktig dannelsesmåling (Aase, 2005a, s. 76).

Ifølge Aase ligger norskfagets dannelsespotensial i møtet mellom eleven og fagstoffet. Møtet bør evne både å berøre og utfordre eleven dersom det skal virke dannende (Aase, 2005a, s. 69). I dette kapitlet har jeg forsøkt å peke på hvordan de dokumentariske tegneseriene jeg har analysert kan gjøre nettopp dette. Jeg har pekt på to trekk som kan knyttes til ulike deler av denne dannelsesforståelsen: elevene kan bli berørt ved at tegneseriene legger til rette for identifikasjon og innlevelse, og de kan bli utfordret ved at tegneseriene problematiserer forholdet mellom virkeligheten og det konstruerte. Slik kan dokumentariske tegneserier også være med på å ivareta det dannelsessynet som er nedfelt i opplæringsloven (1998, §1-1). Der heter det blant annet at opplæringen skal lære elevene å tenke kritisk og handle etisk. I forsøket på å lese frem et dannelsespotensial i tegneseriene i tekstutvalget er det nettopp disse to ferdighetene jeg har vektlagt. I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvordan tegneseriene i utvalget (1) fordrer kritisk tenkning og refleksjon og (2) kan spille en rolle i utviklingen av empati med og forståelse for andre mennesker. Sistnevnte er av betydning for at enkeltmennesket skal handle etisk ved at empati kan motvirke dårlige behandling av fremmede (Nussbaum, 2016b, s. 209).

I dette kapitlet har jeg drøftet problemstillingen jeg presenterte innledningsvis med utgangspunkt i funnene i analysene. Jeg har pekt på viktige form- og innholdsmessige trekk som finnes i flere av tekstene, og jeg har diskutert trekkene i et dannelsesperspektiv. Mine funn tilsier at dokumentariske tegneserier har trekk som kan være relevante i et norskfaglig dannelsesprosjekt: De kan spille en rolle både i utvikling av empati og evnen til kritisk tenkning. Sjangeren virker dermed aktuell i skolens norskfag.

8. Konklusjon

I formålsbeskrivelsen i *Læreplan i norsk* heter det at norsk er «et sentralt fag for kulturforståelse, kommunikasjon, dannelse og identitetsutvikling» (Utdanningsdirektoratet, 2013). Danning er med andre ord en sentral målsetting i skolens norskfag. Ifølge Aase (2005a, s. 69) ligger norskfagets danningspotensial i møtet mellom eleven og fagstoffet. Dersom fagstoffet skal legge til rette for danning, må møtet sørge for at eleven både blir utfordret og berørt. Aase påpeker videre at fagstoffet i norskfag i stor grad består av *tekster*. Det kan dermed ligge et danningspotensial i elevenes møte med ulike tekster.

I denne oppgaven har jeg undersøkt én teksttype – den dokumentariske tegneserien. Jeg tatt for meg et utvalg norske dokumentariske tegneserier og undersøkt hva som kjennetegner dem, samt hvilket danningspotensial disse tekstene kan tenkes å ha. Som nevnt i kapittel 1.2 er den dokumentariske tegneserien en mangfoldig teksttype, og det kan være vanskelig å si noe generelt om sjangeren ut fra et begrenset tekstutvalg. I tegneserieanalysene har jeg likevel funnet flere fellestrekk. I kapittel 7 oppsummerer jeg disse trekkene, og diskuterer hvordan de kan virke dannende på leseren. Her har jeg spesielt fokusert på hvordan tegneseriene kan medvirke til utvikling av empati og evnen til kritisk tenkning. Funnene i analysene tyder på at slike tekster kan ha et danningspotensial. Ved å knytte sjangeren til et norskfaglig danningprosjekt har jeg forsøkt å vise at sjangeren kan ha en plass i dagens norskfag.

Sjangeren fremstår som egnet til bruk i norskfaget både fordi slike tekster kan tenkes å medvirke til danning, og fordi den dokumentariske tegneserien er en sjanger som får stadig større anerkjennelse – både av publikum, kritikere og i forskningssammenheng. Holen skriver at «vi ikke lenger kan overse tegneseriemediet når vi snakker om sakprosa» (2010, s. 14). I skolesammenheng ser imidlertid tegneserier ut til å være forvist til sidelinjen. I den svenske skolen er tegneserier et perifert medium. I den grad mediet i det hele tatt nevnes i læreplanen, er det i hovedsak som «examples of literary genres» (Wallner, 2017, s. 6). Situasjonen i Norge ser ut til å være sammenliknbar: etter at læreplanen i norsk ble revidert i 2013, blir ikke tegneseriemediet nevnt i det hele tatt. Dette kan sees i sammenheng med at tegneserien lenge har hatt en lav kulturell status. Synet på tegneserier er imidlertid i ferd med å endre seg, og stadig flere ser på tegneserier som en «powerful form of expression in its own right» (Chute & Dekoven, 2012). Etter år 2000 har den dokumentariske tegneserien opplevd både stigende popularitet og økende kulturell autoritet og anerkjennelse. (Vågnes, 2014, s. 10). På 2000-tallet har det blitt utgitt en rekke dokumentariske tegneserier på norsk, og flere

tegneserieskapere har blitt belønnet med priser. Steffen Kverneland fikk for eksempel både Brageprisen for sakprosa i 2013 og Bokkunstprisen i 2018 (Wehus, 2018). Tegneseriemediets litt dårlige rykte kan dermed være i ferd med å bli historie. På sikt vil dette også kanskje bety at tegneseriemediet ikke lenger er forvist til periferien i skolesammenheng. Den dokumentariske tegneseriens kulturelle relevans kan gjøre den til en naturlig del av undervisning om sakprosa. Samtidig viser funnene mine i de fire tegneserieanalysene at slike tegneserier har trekk som kan tenkes å medvirke i et norskfaglig dannelsingsprosjekt. Sjangeren kan dermed ha en naturlig plass i dagens norskfag. Dette åpner også den gjeldende læreplanen i norsk opp for: Elevene skal arbeide både med sammensatte tekster og med sakprosa (Utdanningsdirektoratet, 2013). Den dokumentariske tegneserien befinner seg i skjæringspunktet mellom disse teksttypene, og kan derfor brukes både i arbeidet med begge to. Dokumentariske tegneserier har altså flere trekk som kan gjøre sjangeren aktuell i en norskfaglig sammenheng, og selv om tegneseriemediet på sett og vis har blitt henvist til sidelinjen i norskfaget, står den enkelte lærer allerede i dag fritt til å inkludere slike tekster i sin undervisning.

Litteraturliste

- Alfsvåg, T. (2013). *Historie i tekst, bilde og sekvens : En komparativ undersøkelse av Holocaust i tegneserier*. (Masteroppgave, Universitetet i Stavanger). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/185444>
- Ask, L. (2006). *Hitler, Jesus og farfar*. Oslo: Jippi forlag.
- Aune, M. G. (2009). Teaching the Graphic Travel Narrative. I S. E. Tabachnick (Red.), *Teaching the Graphic Novel* (s. 223-229). New York: The Modern Language Association of America.
- Baetens, J. (2011). From Black & White to Color and Back: What Does It Mean (not) to Use Color? *College Literature*, 38(3), 111-128. doi: 10.1353/lit.2011.0027
- Barker, C. & Jane, E. A. (2016). *Cultural Studies : Theory and Practice* (5. utg.). Los Angeles: Sage.
- Barthes, R. (1994a). Bildets retorikk. I R. Barthes, *I tegnets tid : Utvalgte artikler og essays* (s. 26-42). Oslo: Pax.
- Barthes, R. (1994b). *I tegnets tid : Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax.
- Beaty, B. (2007). *Unpopular Culture : Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.
- Birkeland, T., Risa, G. & Vold, K. B. (2018). *Norsk barnelitteraturhistorie* (3. utg.). Oslo: Samlaget.
- Bjorvand, A.-M. (2014). Bildebøker. I S. Slettan (Red.), *Ungdomslitteratur : Ei innføring* (s. 129-146). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Blindheim, A. (2015). *Mellom kunst og dokument : Representasjoner av nød i fotografi og tegneserier*. (Masteroppgave, Universitetet i Bergen). Hentet fra <http://hdl.handle.net/1956/10022>
- Boase-Beier, J., Davies, P., Hammel, A. & Winters, M. (Red.). (2017). *Translating Holocaust Lives*. London: Bloomsbury Academic.
- Bramlett, F., Cook, R. T. & Meskin, A. (Red.). (2017). *The Routledge Companion to Comics*. New York: Routledge.
- Buckler, E. (2011). I Still Think It'll All End One Day: An Interview with Jason by Eric Buckler. I K. Thompson (Red.), *Jason Conquers America* (s. 13-15). Seattle: Fantagraphics Books.
- Børhaug, K., Fenner, A.-B. & Aase, L. (Red.). (2005). *Fagenes begrunnelser : Skolens fag og arbeidsmåter i dannelsesperspektiv*. Bergen: Fagbokforlaget.

-
- Cates, I. (2011). Diary Comics. I M. A. Chaney (Red.), *Graphic Subjects : Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (s. 209-226). Madison: University of Wisconsin Press.
- Chaney, M. A. (2011a). Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel Autobiography. *College Literature*, 38(3), 21-44. doi: 10.1353/lit.2011.0036
- Chaney, M. A. (Red.). (2011b). *Graphic Subjects : Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Christiansen, H.-C. & Magnussen, A. (2009). Tegneserieanalyse. I G. Rose & H.-C. Christiansen (Red.), *Analyse af billedmedier : En introduktion* (2. utg., s. 191-232). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Chute, H. (2008). Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA*, 123(2), 452-465.
- Chute, H. & Dekoven, M. (2012). Comic Books and Graphic Novels. I D. Glover & S. McCracken (Red.), *The Cambridge Companion to Popular Fiction* (s. 175-195). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chute, H. (2010). *Graphic Women : Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Chute, H. (2016). *Disaster Drawn : Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Cortsen, R. P. (2017). Kverneland og Fiske på sporet: Re-tracing som værktøj for kunstnerbiografien i tegneserier. *Kunst og kultur*, 100(4), 182-197. doi: 10.18261/issn.1504-3029-2017-04-01
- Cremins, B. (2017). Funny Animals. I F. Bramlett, R. T. Cook & A. Meskin (Red.), *The Routledge Companion to Comics* (s. 146-153). New York: Routledge.
- Dante, J. H. (2010). Etterord. I M. Holmberg, *26. november : Fire fortellinger fra det norske Holocaust* (s. 71). Oslo: No Comprendo Press.
- Dong, L. (Red.). (2012). *Teaching Comics and Graphic Narratives : Essays on Theory, Strategy and Practice*. Jefferson: McFarland & Company.
- Duncan, R. & Smith, M. J. (2017). How the Graphic Novel Works. I S. E. Tabachnick (Red.), *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* (s. 8-25). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dypvik, A. S. (2018). Krystallnatten. I *Store norske leksikon*. Hentet 5. mai 2018, fra <https://snl.no/Krystallnatten>

- Earle, H. E. H. (2017). *Comics, Trauma and the New Art of War*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Eisner, W. (2008a). *Comics and Sequential Art : Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company.
- Eisner, W. (2008b). *Graphic Storytelling and Visual Narrative : Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton & Company.
- El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics : Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Eriksen, T. H. (2004). *Røtter og føtter : Identitet i en omskiftelig tid*. Oslo: Aschehoug.
- Fiske, L. & Kverneland, S. (2004). *Olaf G*. Oslo: No Comprendo Press.
- Fjørtoft, H. (2014). *Norskdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Frøyland, R. (2014). *Tro, tvil og ærlighet. Kristen oppvekst i to selvbiografiske tegneserier*. Hentet fra <http://barnebokinstituttet.no/forskning-50/tro-tvil-og-aerlighet-kristen-oppvekst-i-to-selvbiografiske-tegneserieromaner/>
- Genette, G. (1997). *Paratexts : Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gjellstad, M. (2010). Picturing Family Histories: Torill Kove and Lene Ask. *Scandinavian Studies*, 82(4), 439-464.
- Glover, D. & McCracken, S. (Red.). (2012). *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Harper, M. (1996). *Tegneserien i og utenfor rutene I : Kapteinens skrekk - den 9. kunstart*. Bø i Telemark: Telemark tegneserieverksted.
- Harper, M. (2009). Jason og den rene linjen. *Numer*, 81(3), 20-22.
- Harper, M. (2010). Salgsreklamen som ble en sjanger : Tegneserieromanens tradisjoner og tendenser. I P. O. Kaldestad & K. B. Vold (Red.), *Årboka. Litteratur for barn og unge 2010* (s. 126-136). Oslo: Samlaget.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics : An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Heater, B. (2009). *Interview: Jason Pt. 1 [of 2]*. Hentet fra <http://thedailycrosshatch.com/2009/06/16/3978/>
- Heer, J. & Worcester, K. (2009a). *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi.

-
- Heer, J. & Worcester, K. (2009b). Introduction. I J. Heer & K. Worcester (Red.), *A Comics Studies Reader* (s. xi-xv). Jackson: University Press of Mississippi.
- Heger, T. (2011). *Alan Moore fra rute til lerret : Tekst og kontekst i tegneseriefilmatiseringene Watchmen og V for vendetta*. (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://hdl.handle.net/10852/26280>
- Hirsch, M. (2011). Mourning and Postmemory. I M. A. Chaney (Red.), *Graphic Subjects : Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (s. 17-44). Madison: University of Wisconsin Press.
- Holen, Ø. (2010). Sakprosa med tusj : Om tegneserieskaperes navlespillende selvbiografier, ambisiøse biografier og oppsøkende journalistikk. *Prosa, 16*(4), 14-21.
- Holmberg, M. (2010). *26. november : Fire fortellinger fra det norske Holocaust*. Oslo: No Comprendo Press.
- Hovet, V. S. (2018). *Kva er ei bok? : Den illustrerte papirboka i ei digital tid*. Oslo: Vidarforlaget.
- Hult, K. (2011, 16. september). Lene, Jesus og jakten på farfar, *Stavanger Aftenblad*.
- Jason. (2016). *På veien til Santiago*. Kolbotn: Magikon.
- Kaldestad, P. O. & Vold, K. B. (Red.). (2010). *Årboka. Litteratur for barn og unge 2010*. Oslo: Samlaget.
- Kalleberg, K. & Kleiveland, A. E. (2010a). Innledning. I K. Kalleberg & A. E. Kleiveland (Red.), *Sakprosa i skolen* (s. 11-17). Bergen: Fagbokforlaget.
- Kalleberg, K. & Kleiveland, A. E. (Red.). (2010b). *Sakprosa i skolen*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kitchen, D. (2008). Editor's Note. I W. Eisner, *Comics and Sequential Art : Principles and Practices from the Legendary Cartoonist* (s. ix). New York: W. W. Norton & Company.
- Kittang, A. (2010). Kunsten og det røynlige – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst. *Edda, 110*(04), 368-385.
- Kuhlman, M. (2017). The Autobiographical and Biographical Graphic Novel. I S. E. Tabachnick (Red.), *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* (s. 113-129). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Malden: Wiley Blackwell.
- Kunka, A. J. (2018). *Autobiographical Comics*. London: Bloomsbury Academic.
- Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Langås, U. & Sanders, K. (Red.). (2016). *Litteratur inter artes : Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal.

- Larsen, I. S. (2008). *Tegneseriens teori og estetikk : Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart*. (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-19981>
- Lenz, C. & Nilssen, T. R. (2011a). Innledning: historiekultur, historiebevissthet og historisk kompetanse. I C. Lenz & T. R. Nilssen (Red.), *Fortiden i nåtiden : Nye veier i formidlingen av andre verdenskrigs historie* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lenz, C. & Nilssen, T. R. (Red.). (2011b). *Fortiden i nåtiden : Nye veier i formidlingen av andre verdenskrigs historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film : Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007a). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2 utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007b). Mise-en-abyme. I J. Lothe, C. Refsum & U. Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2 utg., s. 141). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, J. & Storeide, A. (Red.). (2006). *Tidsvitner : Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen*. Oslo: Gyldendal.
- Lund, H. (2002a). Bildberättelser och tecknade serier. I H. Lund (Red.), *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel* (s. 71-77). Lund: Studentlitteratur.
- Lund, H. (2002b). *Intermedialitet : Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.
- Markussen, B., Nilsen, K. B. & Slettan, S. (Red.). (2011). *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen : Festskrift til Rolf Romøren*. Kristiansand: Portal.
- Mazur, D. & Danner, A. (2014). *Comics : A Global History, 1968 to the Present*. London: Thames & Hudson.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics : The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- Meskin, A., Cook, R. T. & Bramlett, F. (2017). Introduction. I F. Bramlett, R. T. Cook & A. Meskin (Red.), *The Routledge Companion to Comics* (s. 1-5). New York: Routledge.
- Mickwitz, N. (2016). *Documentary Comics : Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. London: Palgrave Macmillan.
- Miller, A. (2007). *Reading Bande Dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books.
- Miodrag, H. (2017). Comics and Literature. I F. Bramlett, R. T. Cook & A. Meskin (Red.), *The Routledge Companion to Comics* (s. 390-398). New York: Routledge.
- Mitchell, A. A. (2012). Exposition and Disquisition : Nonfiction Graphic Narratives and Comics Theory in the Literature Classroom. I L. Dong (Red.), *Teaching Comics and*

- Graphic Narratives : Essays on Theory, Strategy and Practice* (s. 198-209). Jefferson: McFarland & Company.
- Mjør, I. (2010). I resepsjonens teneste. Paratekst som meningsberande element i barnelitteratur. *Barnelitterært Forskningstidsskrift*, 1(1). doi: 10.3402/blft.v1i0.5856
- Mørk, K. L. (2017). Voices from a Void: The Holocaust in Norwegian Children's Literature. I J. Boase-Beier, P. Davies, A. Hammel & M. Winters (Red.), *Translating Holocaust Lives* (s. 171-193). London: Bloomsbury Academic.
- Nussbaum, M. C. (1997). *Cultivating Humanity : A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nussbaum, M. C. (2016a). *Litteraturens etikk : Følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Nussbaum, M. C. (2016b). Moralske (og umoralske) følelser: om samfunnsborgerens oppdragelse. I M. C. Nussbaum, *Litteraturens etikk* (s. 195-210). Oslo: Pax.
- Ommundsen, Å. M. (2010). *Litterære grenseoverskridelser : Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Opplæringsloven, LOV-1998-07-17-61. (2017). Hentet fra <https://lovdata.no/>
- Oxfeldt, E. (2013). Postfeministisk revisionisme i Lene Asks tegneserieroman Hitler, Jesus og farfar. *Edda*, 113(2), 104-116.
- Peters, J. D. (2001). Witnessing. *Media, Culture & Society*, 23(6), 707-723. doi: 10.1177/016344301023006002
- Polak, K. (2017). *Ethics in the Gutter : Empathy and Historical Fiction in Comics*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Rees, E. (2015). Henrik Ibsen som tegneseriefigur : Fra sfinksen til Dovregubben. *Kunst og kultur*, 98(1), 14-27.
- Rose, G. & Christiansen, H.-C. (Red.). (2009). *Analyse af billedmedier : En introduktion* (2. utg.). Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Sandve, G. E. S. (2006, 9. oktober). Tegner sitt liv med Hitler, Jesus og farfar, *Dagsavisen*.
- Schiedermaier, J. (2016). Bilde mot tekst. Tegneseriens strukturelle parodi. Eksempelet Jasons Hemingway (2006). I U. Langås & K. Sanders (Red.), *Litteratur inter artes : Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter* (s. 25-44). Kristiansand: Portal.
- Skodvin, M. (2017). Karl Alfred Nicolay Marthinsen. I *Store norske leksikon*. Hentet 13. mai 2018, fra https://snl.no/Karl_Alfred_Nicolay_Marthinsen
- Skyggebjerg, A. K. (2011). Vidnesbyrdlitteratur for børn. Skildringen af ekstreme barndomsoplevelser og overgreb i aktuelle danske børnebøger. I B. Markussen, K. B.

- Nilsen & S. Slettan (Red.), *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen : Festskrift til Rolf Romøren* (s. 247-256). Kristiansand: Portal.
- Slettan, S. (Red.). (2014). *Ungdomslitteratur : Ei innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.
- Sørheim, E. M. (2016). *På tegnebordet: Jason*. Hentet fra <http://www.empirix.no/pa-tegnebordet-jason/>
- Tabachnick, S. E. (2014). *The Quest for Jewish Belief and Identity in the Graphic Novel*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Tabachnick, S. E. (Red.). (2009). *Teaching the Graphic Novel*. New York: The Modern Language Association of America.
- Tabachnick, S. E. (Red.). (2017). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, K. (Red.). (2011). *Jason Conquers America*. Seattle: Fantagraphics Books.
- Utdanningsdirektoratet. (2010). *Læreplan i norsk*. Hentet fra <https://www.udir.no/kl06/NOR1-04/>
- Utdanningsdirektoratet. (2013). *Læreplan i norsk*. Hentet fra <https://www.udir.no/kl06/NOR1-05>
- Veum, E. P. B. (2015). *I prosess med Hitler, Jesus og farfar : En studie av en tegneseriebiografi med særlig vekt på identitet*. (Masteroppgave, Høgskolen i Oslo og Akershus). Hentet fra <http://hdl.handle.net/10642/3386>
- Vågnes, Ø. (2014). *Den dokumentariske teikneserien : Teikneserien, animasjonsfilmen og det verkelege*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wallner, L. (2017). *Framing Education : Doing Comics Literacy in the Classroom*. (Doktorgradsavhandling). Linköpings universitet, Linköping.
- Wehus, W. (2018). *Bokkunstprisen til Steffen Kverneland*. Hentet fra <http://www.empirix.no/bokkunstprisen-steffen-kverneland/>
- Wivel, M. (2007, 27. juli). Nye streker, *Morgenbladet*.
- Wollert-Nielsen, M. (2016). *“Jeg skjønner meg ikke på damer, jeg” : En undersøkelse av hvordan mannlige og kvinnelige aktører skaper mening i tegneseriene Nemi og Pondus*. (Masteroppgave, Høgskolen i Sørøst-Norge). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2416951>

- Aase, L. (2005a). Norskfaget - skolens fremste danningsfag? I K. Børhaug, A.-B. Fenner & L. Aase (Red.), *Fagenes begrunnelser : Skolens fag og arbeidsmåter i danningsperspektiv* (s. 69-83). Bergen: Fagbokforlaget.
- Aase, L. (2005b). Skolefagenes ulike formål - danning og nytte. I K. Børhaug, A.-B. Fenner & L. Aase (Red.), *Fagenes begrunnelser : Skolens fag og arbeidsmåter i danningsperspektiv* (s. 15-28). Bergen: Fagbokforlaget.