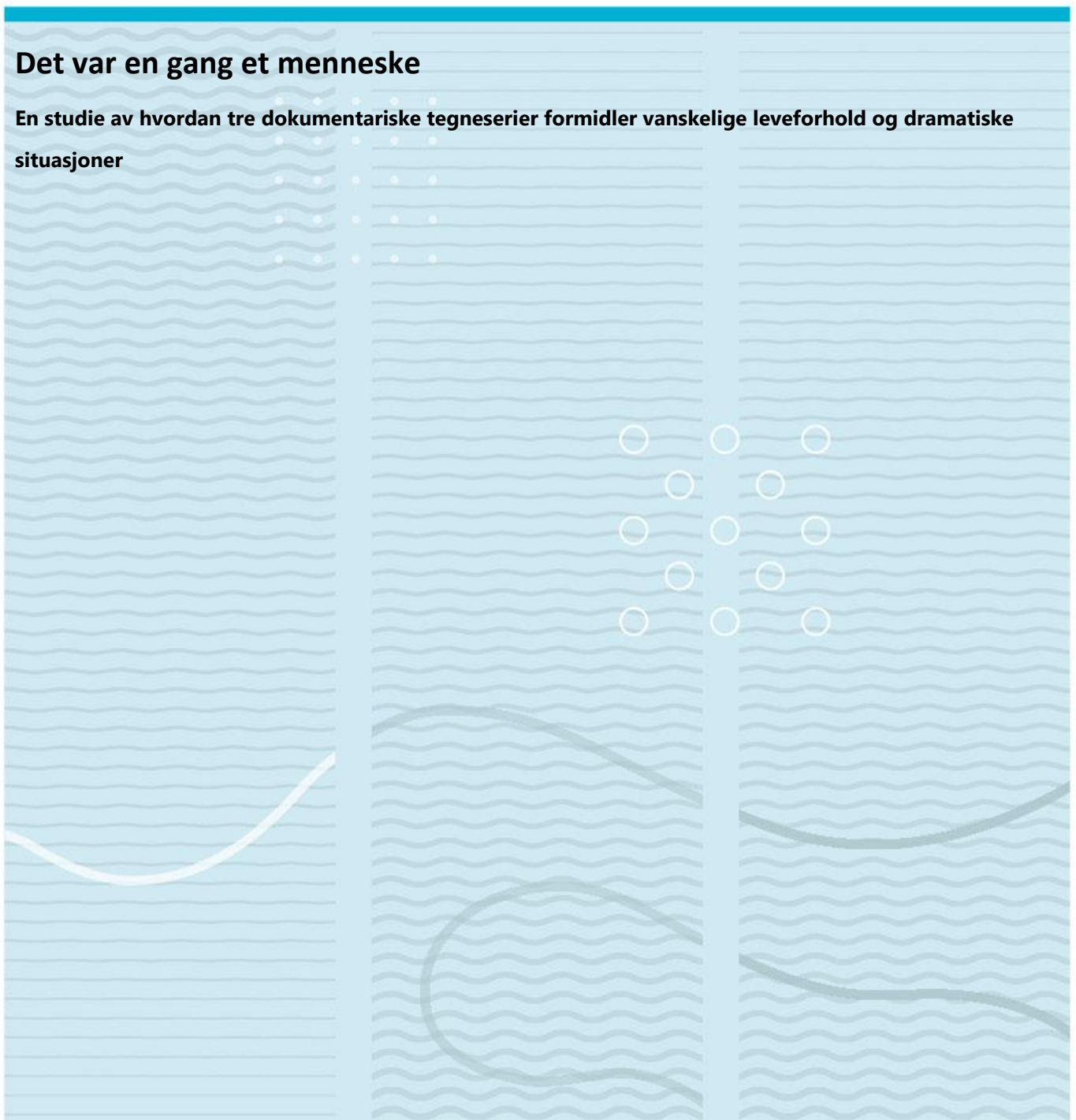


Emil Christiansen

Det var en gang et menneske

En studie av hvordan tre dokumentariske tegneserier formidler vanskelige levetilstander og dramatiske situasjoner



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2023 Emil Christiansen

Denne avhandlingen representerer 45 studiepoeng

Sammendrag

I denne oppgaven skal jeg nærlese de tre tegneseriene *Survilo*, *Gissel* og *Palestina*, og finne ut hvordan de bruker tegneseriens virkemidler til å framstille mennesker som opplever traumatiske og dramatiske hendelser. Problemstillingen min er: *Hvordan formidler dokumentariske tegneserier enkeltmenneskets opplevelser av ekstreme hendelser og vanskelige levekår?* Min tese er at tegneserien som sjanger gjør leseren til en aktiv deltager i teksten, og at sjangeren kan bidra til å gi en unik innsikt i historiske hendelser, og en mulighet til å være til stede i rom og situasjoner som andre medier ikke slipper oss inn i på samme måte. Muligheten til å oppleve tekst på denne måten er en vesentlig del av norskfagets dannelsesprosjekt. Gjennom å trekke veksler på særlig lese teorier, men også tegneserieteori, og spesifikk teori om dokumentariske tegneserier vil jeg undersøke hvordan sjangeren legger til rette for nettopp denne dannelsen, samtidig som den gir oss innsikt i aktuelle historiske hendelser. I oppgaven viser jeg hvordan disse tegneseriene bruker tegneseriens formspråk, og hvordan de forholder seg til virkeligheten, og gir leseren og leseprosessen en avgjørende plass i hva teksten er. Formen til de tre tekstene forsterker på hver sin måte det hovedpersonene opplever. Dokumentariske tegneserier slipper oss inn i private rom, både fysisk og mentalt, på en annen måte enn andre sjanger innen sakprosa, og bruker litteraturens virkemidler og narrative oppbygning for en sterkere gjennomslagskraft hos leseren. Selv om tekstene kan oppleves som krevende, vil de kunne brukes i klasserommet med støtte fra lærer. De klare mulighetene for tverrfaglighet mot Samfunnsfag gir også muligheter til å snakke om hva en god og troverdig kilde er. Tekstene knytter enkeltmenneskers historie til større konflikter, historier og tidsperioder, og gjennom å tolke og forstå traumene hendelsene i disse historiene har skapt, får vi større innsikt i pågående konflikter, som krigen i Ukraina, og hvor langvarige ettervirkningen av den kan komme til å bli.

Innholdsfortegnelse

1 Innholdsfortegnelse

1	Innholdsfortegnelse	4
1.	Innledning	7
1.1	Bakgrunn for oppgaven.....	8
1.2	Problemstilling og mål for oppgaven.....	9
1.3	Tekstutvalg.....	9
1.1.1.	<i>Gissel</i> av Guy Delisle.....	12
1.1.2.	<i>Survilo</i> av Olga Lavrentjeva.....	12
1.1.3.	<i>Palestine</i> av Joe Sacco	11
1.4	Oppgavens oppbygning	12
2	Teori	13
2.1	Tegneseriens egenart.....	14
2.2	Forholdet mellom tekst og bilde	16
2.3	Tegneseriens språk: Sekvenser, ruter og bobler	18
2.4	«The Gutter» - tomrommet mellom rutene	21
2.5	Den dokumentariske tegneserien	22
2.6	Biografiske elementer – når steder og mennesker kommer til live i tekst og bilder	24
2.7	Leseteorier.....	26
3	Tidligere forskning.....	30
4	Metodekapittel	32
5	Analyse av <i>Palestine</i> av Joe Sacco	34
5.1	Handling.....	35
5.2	Form.....	36
5.3	Renna – og hvordan vi reiser i tid.....	37
5.4	Rutene	39
5.5	Fortellerstemme og synsvinkel	42
5.6	Forhold til virkeligheten	43
5.7	Forholdet til leser	45
5.8	Forholdet mellom tekst og bilder	46
5.9	Oppsummering.....	46

6	Analyse av Gissel av Guy Delisle	48
6.1	Handling.....	48
6.2	Form og visuelle virkemidler	48
6.3	Rutene	51
6.4	Forholdet mellom tekst og bilder	53
6.5	Synsvinkel.....	56
6.6	Forhold til virkeligheten.....	58
6.7	Forhold til leser	59
6.8	Oppsummering.....	61
7	Analyse av <i>Survilo</i> av Olga Lavrentjeva	62
7.1	Handling.....	62
7.2	Form og visuelle virkemidler	63
7.3	Rutene	68
7.4	Forholdet mellom tekst og bilder	72
7.5	Synsvinkel.....	75
7.6	Forhold til virkeligheten.....	79
7.7	Forhold til leser	81
7.8	Oppsummering.....	82
8	Oppsummering, drøfting og didaktiske refleksjoner	84
9	Avslutning	91
10	Litteraturliste.....	95

Forord

Det har vært en lang vei mot masteroppgave, siden oppstart på masterstudiet på deltid høsten 2014. Nå, endelig, på andre forsøk, har jeg kommet i mål. Det ligger utallige kaffekopper, ganske store mengder sjokolade og noe frustrasjon bak denne oppgaven. Samtidig har det at jeg landa på å skrive om et tema som har vært en del av livet mitt siden jeg lærte å lese som 6-åring vært givende, og en mulighet til å nerde litt, og få en forståelse for hva det er med tegneserier suger meg inn i disse universene skapt av tusj og blyant.

Det er på sin plass og rette en takk til noen mennesker som på en eller annen måte har hjulpet meg å fullføre oppgaven. Først og fremst en stor takk til veilederen min, Ylva Frøjd. Hun har heiet entusiastisk og kommet med verdifulle innspill gjennom hele prosessen. Jeg har satt pris på alle samtaler, og alle kommentarer i tekstene jeg har sendt fra meg. Familien min, Stine, kona mi som har gitt meg tid og rom, og tatt seg av alt det som trengs for å få hjula til å gå rundt når jeg har skrevet. Josefine og Jeppe, barna mine som jeg vet heier på meg, selv om de sikkert også er lei av å høre meg snakke om oppgaven jeg skal levere! Svigerforeldre som stilte hytta til disposisjon som skrivestue. Det var helt uvurderlig i oppstarten av skrivingen. Takk til foreldrene mine, som kompenserte manglende hyllemeter med bøker i oppveksten, med å lære meg å bli glad i biblioteket og de mange kilometerne med bokhyller som er tilgjengelig for alle, uansett økonomi og utdanning. En liten takk til arbeidsgiver som la til rette for en periode med (ulønnet) permisjon, på et tidspunkt hvor det begynte å spøke for om det lot seg gjøre å fullføre dette prosjektet ved siden av jobb. Aller sist har jeg lyst til å gi meg selv et stort klapp på skuldra for å dra dette her i land til slutt. Endelig i mål, og utrolig nok fortsatt minst like begeistra for det fantastiske mangfoldet, og alle leseropplevelsene tegneserier fortsatt er for meg.

Sandefjord, 12.mai, 2023

Emil Christiansen

1. Innledning

Da jeg var liten gutt, hadde jeg en kamerat med egen VHS-maskin. På dette tidspunktet hadde ikke vi fått det hjemme. Skulle vi leie film, leide vi moviebox, med videospiller. Christian, som kameraten min heter, valgte en gang vi skulle se film å sette på tegnefilmserien til Albert Barillé, *Det var en gang et menneske*. Dette er såpass lenge siden at minnene ikke er glassklare, men jeg husker at det gjorde inntrykk, og at det var en slags aha-opplevelse at tegnefilmsjangeren ble brukt til å formidle menneskenes historie på denne måten. For en nysgjerrig liten pjokk som allerede hadde sett sin andel Tom & Jerry, Transformers og Ducktales, var dette det beste av to verdener. Læring og underholdning. Som lærer har jeg forsøkt å bruke utdrag av *Det var en gang et menneske* i undervisningen, og oppdaget at den nok ikke er like underholdende lenger, sett opp mot nåtidens animasjonsfilmer. Men den er fortsatt lærerik. Som lærer er jeg hele tiden på jakt etter akkurat det feltet jeg fant i Barilles tegnefilmer, både de om historie, og senere de om kroppen (den må jo ha inspirert *Jakten på Nyresteinen!*). Det feltet hvor man lærer, men glemmer at man lærer, fordi man underholdes, og forsvinner inn i narrativet som utspiller seg foran øynene sine.

I LK20 er norskfaget «et sentralt fag for kulturforståelse, kommunikasjon, danning og identitetsutvikling. Faget skal gi elevene tilgang til kulturens tekster, sjangre og språklige mangfold og skal bidra til at de utvikler språk for å tenke, kommunisere og lære» (Udir, 2020a) Det understrekes at det er sjangre i flertall, og at faget skal ruste elevene som enkeltpersoner, men også hjelpe dem til å forstå, og finne sin plass i et samfunn og en verden i stadig endring. Videre gis lesingen en egen verdi: «Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa skal gi elevene mulighet til å reflektere over sentrale verdier og moralske spørsmål og bidra til at de får respekt for menneskeverdet og for naturen» (Udir, 2020a). Hvis vi går tilbake til *Det var en gang et menneske*, er min påstand at bruk av dokumentariske tegneserier, er det beste av to verdener. Tekstene er sakprosaetekster, fordi de handler om virkelige mennesker, i en virkelig verden, og om virkelige hendelser, men tegneserien som sjanger bruker litterære virkemiddel vi vanligvis forbinder med fiksjon. Jeg tror tegneserier har en egen forutsetning for å kunne fenge, og trekke elevene inn i narrativ, slik jeg ble for over 30 år siden, sittende på gulvet foran VHS-maskinen til Christian. Når tekstene handler om store alvorlige temaer, slik tekstene i denne oppgaven gjør, tvinger det elevene til å tenke. Så er det vår

jobb som lærere i klasserommet å kommunisere om disse temaene, og sammen lære om det som har skjedd, og søke å forstå hvordan vi som mennesker kan bidra til at så få som mulig må oppleve slike traumer i framtiden.

Jeg håper denne oppgaven kan vise hvordan tegneserien som sjanger egentlig er unik, fordi den på en helt annen måte enn ren tekst krever noe av, og involverer leseren, samtidig som den gir innsikt i andre menneskers opplevelser, som all annen litteratur. Dokumentariske tegneserier står i en slags særstilling fordi de samtidig kan formidle det realistiske og historiske aspektet, og skjønnlitteraturens evne til å gjøre det gjennom en stemme vi som lesere kan engasjere oss i. I tekstene jeg har valgt mener jeg forfatterne klarer nettopp dette, selv om de har ulik nærhet til det historiske stoffet de formidler, og ulik nærhet til øynene vi ser handlingen i tekstene gjennom.

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Som nevnt i innledningen er norskfaget et dannelsesfag, som skal hjelpe oss å forstå andre, og oss selv gjennom andre. Per Thomas Andersen peker på hvordan «Fortellinger om andres liv gir en fremragende eksperimentsituasjon med hensyn til innlevelse og utvikling av en balanse mellom selvet og appellen fra andre. (Andersen, s.14, 2019). For å få utbytte av fortellinger, må vi forstå hva den er. Vi må ha grunnleggende forståelse for sjanger, og etter hvert som vi blir eldre og utvikler sjangerrepertoaret vårt, trenger vi også forståelse for hvilke virkemidler ulike sjangre har, og hvordan de bruker dem. Laila Aase hevder at litteraturundervisning i skolen har to hovedformål, at elevene skal kunne lese og oppleve litteratur som angår dem, og at de skal lære å lese og oppleve litteratur (Aase, 2005). Hun skriver videre at det enkleste svaret på hvorfor vi skal lese skjønnlitteratur på skolen er at «ein ikkje kan vere deltakar i kulturen på en kvalifisert måte, utan at ein kjenner og forstår alle kulturuttrykka, til dømes skjønnlitterære tekstar» (Aase, s.113, 2005). Kjerneelementet *Tekst i kontekst* i LK20 sier en del av det samme:

Norskfaget bygger på et utvidet tekstbegrep. Dette innebærer at elevene skal lese og oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer. De skal utforske og reflektere over skjønnlitteratur og sakprosa på bokmål og nynorsk, på svensk og dansk, og i oversatte tekster fra samiske og andre språk. Tekstene skal knyttes både til kulturhistorisk kontekst og til elevenes egen samtid (Udir, 2020b).

Det er verdt å merke seg at det står tekster først, før det påpekes at disse skal være både skjønnlitteratur og sakprosa, og at de skal representere ulike språk, kulturhistoriske og historiske kontekster. Min erfaring fra diverse læreverk er at en stor overvekt av tekstene i norskbøker er av norske forfattere, og en klar overvekt av disse igjen sorterer under skjønnlitteratur. Blikstad-Balas og Tønnesson peker på hvordan «Et sentralt anliggende for sakprosaforskere har lenge vært å vise hvordan egenskaper som ofte tillegges skjønnlitteraturen, i realiteten gjelder alle tekster, ikke bare de som kan betegnes som skjønnlitterære» (Blikstad-Balas & Tønnesson, 2020, s.16). Min påstand er at tekstene jeg skal undersøke, og andre lignende tekster helt klart bekrefter dette, og beskriver virkelige mennesker og hendelser med skjønnlitterære virkemidler. Dette kommer jeg tilbake til i analysene av de tre verkene, hvor jeg viser hvordan tegneseriens virkemidler brukes for å skildre opplevelsene til menneskene i tekstene.

1.2 Problemstilling og mål for oppgaven

Med norskfagets mål om danning og forståelse som bakgrunn, og i forlengelsen av at å kjenne til og forstå en sjanger er en forutsetning for å ha fullt utbytte av hva teksten handler om, har jeg følgende problemstilling og forskningsspørsmål jeg vil forsøke å finne svar på i oppgaven min.

Problemstilling:

Hvordan formidler dokumentariske tegneserier enkeltmenneskets opplevelser av ekstreme hendelser og vanskelige levekår?

Forskningsspørsmål:

- **Hvordan formidler tegneserien som kunstnerisk uttrykk konkrete historiske perioder og hendelser.**
- **Hvordan kan tegneseriesjangeren gi leseren innsikt i andre menneskers perspektiv?**

1.3 Tekstutvalg

Dokumentariske tegneserier er en sjanger hvor det har kommet enormt mange bøker de siste 20 årene, både internasjonalt, og i Norge. Mange holder Art Spiegelmanns *Maus*

(1991) som den første som ble tatt seriøst, og lest av et stort publikum. Det er en bok jeg kunne ha valgt i denne oppgaven, den hadde passet inn både historisk og tematisk.

Andre bøker som handler om andre verdenskrig er de hjemlige eksemplene 26.

november: Fire fortellinger fra det norske Holocaust (2010) av Mikael Holmberg, John Jamtli sin *Sabotør*-serie (2018 -), Ida Larmos *Rigel – urettens ekko* (2022) og Lene Ask sin *Hitler, Jesus og farfar* (2006). I likhet med *Maus* skriver Ask om en slektning, farfaren, som var frontkjemper under andre verdenskrig. Internasjonalt kan nevnes René Tardis *Jeg, René Tardi, Krigsfange i Stalag IIB* (2015). Den har også et selvbiografisk element man finner i mange dokumentariske tegneserier, som for eksempel Alison Bechdels *Fun Home* (2006), Marjane Satrapis *Persepolis* (2000) og Riad Sattoufs serie *Fremtidens araber* (2014-2020).

I min oppgave har jeg valgt å analysere *Palestina* (2009) av Joe Sacco, *Gissel* (2019) av Guy Delisle og *Survilo* (2021) av Olga Lavrentjeva. Når det gjelder utvalget av tekst har det vært viktig for meg at de representerer en bredde i sjangeren. For det første er det et poeng at de representerer tre ulike tidspunkt i historien. *Palestina* er basert på et to måneders opphold i okkupert territorie i Palestine 1991-92. Boken gir både et innblikk i nåtidssituasjonen, og bruker retrospeksjon i stor grad for å forklare bakgrunnen for konflikten. Boken strekker seg historisk fra dannelsen av staten Israel fram til tidlig nittital. . I *Gissel* foregår handlingen over en fire måneders periode i 1997, hvor hovedpersonen, Christophe André, holdes som gissel. Selv om *Survilo* har en rammefortelling lagt til en slags nåtid, pågår hoveddelen av handlingen mellom 1937 og 1958, under «Den store terroren» hvor Stalins diktatur sendte millioner i arbeidsleir, og hundretusenvis i døden, deriblant protagonisten i *Survilo* sin far

For det andre er det interessant at bøkene representerer tre veldig ulike tegnestiler.

Lavrentjeva har en ekspressiv, nesten Munchaktig stil, hvor flere av tegningene kan se ut som små tresnitt. Av de tre bøkene er det også denne som i størst grad bruker metaforer som virkemiddel i tegningene. Bruken av ruter er svært variert, og flere sider har heller ikke inndeling i ruter. Dette kommer jeg tilbake til i analysedelen. Tegningene hos Lavrentjeva er i sort-hvitt, med innslag av gråtoner. Joe Saccos tegnestil minner mer om klassiske belgiske tegneserier. Tegningene har mange små detaljer, og bærer preg av at Sacco er journalist, i det at detaljer i bakgrunnen øker troverdigheten i historien. Heller ikke Sacco bruker farger, og i likhet med Lavrentjeva varierer han bruk av ruter

og paneler. Guy Delisle har i motsetning til de to andre en ganske enkel strek, hvor figurene har mindre utrykk og detaljer, enn særlig Sacco. Selv om boken ikke er i sort-hvitt, er fargene begrenset til ulike grå- blå og grønn-toner, slik at heller ikke den oppleves som fargerik, slik klassiske tegneserier for barn og unge ofte er. Delisle er også den av forfatterne med den mest klassiske holdningen til ruter, hvor nærmest alle sidene er bygget opp av firkantede ruter, med tre paneler i høyden.

Kanskje det mest interessante, er det at de har tre veldig forskjellige fortellerstemmer. I *Survilo* er protagonisten forfatterens bestemor. Forholdet presenteres, og er en del av rammefortellingen i innledningen og avslutningen av boka. Det gjør at det som skildres i fortellingen er én persons opplevelser av hendelsene, og at det er nærhet mellom hovedperson og forteller, men ganske lang avstand mellom det som blir fortalt, og tidspunktet det fortelles på. I *Palestina* har forfatteren plassert seg selv i sentrum av hendelsene, og historiene tegnes ut fra samtaler med mennesker han møter. Det er mulig å argumentere for at teksten ikke har en hovedperson, men at **alle** menneskene som slipper til med historiene sine er hovedpersoner. I *Gissel* ser vi historien fra gisselet Christophe Andrés perspektiv, slik han har fortalt det til Guy Delisle. Også i denne historien er det noe tid mellom de faktiske hendelsene, og nedtegningen, men ikke på langt nær så mye som i *Survilo*. Det er heller ikke noe slektskap mellom forteller og forfatter.

1.1.1. *Palestina* av Joe Sacco

Sacco er født på Malta, og utdannet journalist. Han har skrevet og illustrert en rekke bøker, blant annet *Safe Area Gorazde* om krigen på Balkan, *Paying the Land* om urbefolkningen i Northwest Territories i Canada, og *Journalism*, en samling med kortere reportasjer. *Palestina* består av en samling reportasjetekster, og vant American Book Award i 1996. Boken er den første av to bøker Sacco har skrevet om denne konflikten. Boken tar for seg hvordan det er å leve i et okkupert Palestina. Gjennom samtaler med både israelere og palestinere, får han fram et uvanlig helhetlig bilde av hvorfor konflikten er så fastlåst, og noe av bakgrunnen for den. I 2009 kom *Footnotes in Gaza*, hvor Sacco fortsatt prøver å forstå konflikten mellom Israel og Palestina.

1.1.2. Gissel av Guy Delisle

Delisle er mest kjent for å skrive og tegne reiseskildringer. Han debuterte som forfatter i 1996 med *Reflexion* (1996). Han har blant annet skrevet *Pyongyang* (2003) om å bo en periode i hovedstaden i Nord-Korea og jobbe for et animasjonsstudio. Dette var den første av bøkene hans som ble oversatt til engelsk. Bøkene *Burma Chronicles* (2007) og *Jerusalem* (2011) skrev Delisle når han fulgte kona på jobb for Leger uten Grenser. I *Gissel* forteller han historien til Christophe André, som blir kidnappet på jobb for Leger uten Grenser i Kaukasus. André holdes som gissel i 110 dager før han klarer å rømme, og boken handler om å tilbringe lang tid i uvissheten en slik fangesituasjon er, og om å tilbringe mye tid i eget selskap, isolert fra omverdenen. Boken er utypisk for Delisle, siden bøkene hans oftest kretser rundt egne opplevelser og refleksjoner rundt å oppholde seg i fremmede land med en annen kulturforståelse enn man er vant til fra et vestlig perspektiv.

1.1.3. Survilo av Olga Lavrentjeva

Lavrentjeva er fra Russland, og utdannet grafisk designer. Hun debuterte som forfatter i 2014, og ga ut tre bøker på russisk, før *Survilo* kom i 2019. Boken er oversatt til en rekke språk, og kom på norsk i 2021. Lavrentjeva forteller om Valentina *Survilo*, hennes mormors oppvekst under Stalin og Den store terroren, hvor faren hennes blir arrestert og anklaget for å være en «folkets fiende», og senere hvordan hun opplever beleiringen av Stalingrad som sykepleier. Boken har blitt kalt «den nye Maus», sannsynligvis fordi deler av handlingen er lagt til andre verdenskrig, og for måten den tar for seg hvordan traumer, som det å vokse opp i et diktatur, og oppleve krig, kan overleve gjennom flere generasjoner.

1.4 Oppgavens oppbygning

I neste kapittel presenterer jeg det teoretiske grunnlaget jeg bygger analysene mine på. Jeg vil si noe om hva en tegneserie er, hvordan forholdet mellom tekst og bilde er viktig, og språklige elementer som skiller tegneserien fra andre type tekster. I tillegg vil jeg trekke fram leseteorier, blant annet Isers teori om tomme felter, spesifikk teori om dokumentariske tegneserier, og hvordan disse bruker biografiske elementer. I kapittel tre peker jeg på tidligere forskning i fagfeltet, og i kapittel fire redegjør jeg for metoden jeg har brukt i analysene. Deretter følger tre analysekapitler. Analysene gjøres

kronologisk, etter bøkens utgivelsesår. Til slutt drøfter jeg funnene, og sier noe om hvordan verkene kan brukes i klasserommet, med egne deler om både det litteraturredaktiske, og det tverrfaglige potensialet.

2 Teori

I *Hva er tegneserier?* definerer McCloud tegneserier som «Tegnede og andre bilder plassert side om side i bevisst rekkefølge, med den hensikt å formidle informasjon og/eller fremkalle en estetisk reaksjon hos leseren» (McCloud, 2016, s.17). Han viser også til en definisjon fra tegneseriekunstneren og teoretikeren Will Eisner, som definerer tegneserier som sekvensiell kunst (McCloud, 2016) .

Tegneseriens bildespråk finnes i varierende grad av realisme. Akkurat som bokstavene i alfabetet er ikoner som symboliserer lyder, er også tegninger et symbolspråk, og i de tilfellene tegninger ikke er sterkt realistiske, vil de ofte få en ikonisk kvalitet. Det krever at leseren på en eller annen måte induserer, og skaper sammenheng mellom tegningen, og det den skal framstille. Et strekmenneske kan fungere som en like presis gjengivelse av et menneske, som en veldig realistisk stil. McCloud skriver at «Jo mer forenklet tegningen av for eksempel et ansikt er, desto flere ansikter kan den hevdes å beskrive» (McCloud, 2016, s.39). Ved ikke å gjøre noe strengt knyttet til en person, blir det mer allment. Videre hevder han at: «Ved å legge mindre vekt på den fysiske verdenens utseende og mer på *ideen* om form, plasserer strektegningens seg i begrepenes område. Gjennom tradisjonell *realisme* kan serieskaperen portrettere verden på *utsiden*...og gjennom strektegningen verden på *innsiden*» (McCloud, 2016, s.47-49).

Bøkene jeg har valgt forholder seg til virkelige mennesker, og virkelige hendelser. Dette er viktig med tanke på hvordan tekstene oppleves som leser: “Readers orient differently to stories that make a claim to fact, or evoke what is taken to be a (falsifiable) version of our more or less shared public world, than they do to fictional narratives...” (Herman, s.232, 2011). Denne type tekster har en unik mulighet i det å formidle en faktisk virkelighet, mye fordi leseren som utgangspunkt har en annen innstilling til tekstene, siden de er en del av vår opplevde verden. Samtidig er tekstene tett knyttet til fortelleren, serieskaperen. Richard Gardner hevder at:

To read a story in a comic is to be reminded constantly that this is a story told by someone – and a storyteller who is necessarily and fundamentally bound to often brutal physical realities: the physically demanding and timeconsuming work of composing, penciling, erasing, inking, coloring, lettering on one hand; and the physical constraints of a narrative form that demands greater use of ellipses and compressions than novel or film to tell even the most basic stories.(Gardner, 2011)

Tegneseriens mange og synlige elementer gjør at skaperen er synlig på så mange plan i teksten, reint fysisk. Samtidig er hen også synlig i form av det som er fraværende, nemlig de delene av tidsforløpet som ikke visualiseres, eller fortelles i form av tekst. Ellipsene i tid og rom spiller ballen over på leseren, og involverer hen, men det er også en handling iverksatt av serieskaperen.

Groensteen skriver om fire modaliteter i tegneserier: Først bruker han begrepet «synchronic point of view», som handler om at teksten blir til for leseren gjennom tid- og rom sammenhengen. Siden må ha et innhold, rammer og paneler må fylles. Deretter skriver han om et «diachronic point of view» som knytter seg til den visuelle persepsjonen, og flyten i bildene som fanger leserens blick. Når denne flyten produserer mening, skaper det forventninger om en sammenheng som vil vedvare til den når en slags konklusjon. Den tredje modaliteten Groensteen viser til handler om musikalitet – samspillet mellom leser og tekst skaper en rytme. Til slutt mener han at visuell helhet, når det gjelder plassering av ruter, layout til sidene og bruk av ikoner er en egen modalitet i tegneserier (Groensteen, s.34, 2011).

2.1 Tegneseriens egenart

Will Eisner, selv en anerkjent tegneserieskaper, skriver i sitt verk, *Comics and Sequential Art – Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, at:

... sequential art was for many decades generally ignored as a form worthy of scholarly discussion. While each of the major integral elements, such as design, drawing, caricature and writing, have separately found academic consideration, this unique combination took a long time to find a place in the literacy, art and comparative literature curriculums (Eisner, s.xi, 2008).

Begrepet sekvensiell kunst brukes videre av McCloud, som skriver at et skille mellom billedkunsten og tegneseriekunsten er at “bildene inngår i en sekvens selv om sekvensen bare skulle bestå av to bilder, blir billedkunsten forvandlet til noe annet:

Tegneseriekunst!» (McCloud, 2016, s.13). Med en slik definisjon finner vi historiske

spor av tegneserier tilbake til hulemalerier som viser jakt på mammuter, via, det over 70 meter lange Bayeux-teppet fra tidlig 1000-tall, som viser livet i tidlig middelalder, fra slaget om Hastings til jordbruk, til glassmalerier av bibelhistorier i kirker. I dag vil også bruksanvisninger innbefattes i definisjonene til McCloud og Eisner.

Morten Harper skriver at ««Bilder i sekvens» ikke er en ny oppfinnelse. Siden 1400-tallet finner vi i Europa billedfortellinger med klare likhetstrekk med tegneserien. Disse forhistoriske tegneseriene skildret voldsomme historiske begivenheter og fortalte om samtiden. På 1700-tallet ble en ny, karikerende stil brukt i slike trykk. Dette var en stil som var typisk for de første tegneseriene i vårt århundre» (Harper, 1997, s.8). Scott McCloud og Hilary Chute er blant mange som holder Rodolphe Töpffer for å være den moderne tegneseriens far. Hans satiriske historier inneholdt både karikaturer og rammer rundt rutene. Han var også først til å introdusere samspill mellom ord og bilder, som var noe mer enn at ordene direkte gjenga det bildene viser. Deling av sidene i ruter og flere panel på samme side, skaper et nytt uttrykk for hvordan man får tid til å forløpe, gjennom inndeling i rom. Hilary Chute hevder også at Töpffer viser at tegneserier kan kombinere det taktile og det visuelle, når leseren blar videre, og er en aktiv del i at tiden forløper i historien (Chute, 2016; McCloud, 2016).

Tegneserien som sjanger blir ofte sammenlignet med filmen. Når det gjelder bruk av ting som synsvinkel, bildeutsnitt, og muligheten til å styre tempoet i form av bruken av ruter er det noen ting som ligner. Men, filmen tillater ikke seeren å være to steder helt samtidig, og den tillater heller ikke seeren selv å styre tempoet i disse tidshoppene, som i en tegneserie:

... vi kan flytte blikket vårt rundt på sida, og bla både bakover og framover – eller leggje boka frå oss – når vi les. Sjølv om teknologien i dag tillet at vi kan regulere filmopplevingar på skjerm sjølve, er uttrykket likevel tenkt å skulle involvere ein sjåar som konsentrerer blikket mot skjerm eller lerret og følgjer forteljinga utan pausar eller andre inngrep (Vågnes,2014, s.93-94).

Vi styrer tiden, på den måten at tid det tar før vi flytter blikket videre, og i hvilken grad vi flytter det bakover, er opp til oss. Det samme gjelder hvor lenge man ser på, og “er i” hver enkelt illustrasjon. Hilary Chute skriver at: “The uniqueness of comics is the way that it portrays and interacts with history (the temporal) in terms of space on the page, so that space – how events and details are sequenced – becomes a way to rethink or refigure the temporal” (Chute, 2016, s.206-207). Gjennom å interagere med historien,

gjenskaper vi også tiden, og hvordan den forløper i gjenfortellingen. Når hoppene fra en rute til en annen, eller fra en sekvens til en annen blir store, i form av at lokasjon eller tiden endrer seg, må leseren skape mening i rommet mellom, det som kalles induksjon. Begrepet induksjon handler om sammenhengene som gjør at leseren forstår at tiden passerer. Begrepet brukes av mange teoretikere, blant annet Groensteen som skriver:

When the action of the scene shown is transformed, its interpretation has to draw on on at least one, and potentially three, new elements – most often, this entails either noticing a movement (the characters move, change their position, and this changes their appearance as well as the relationships between them) or deducing a whole script, that must have taken place between two disjointed images, or, sometimes, identifying a change of location (Groensteen, 2011, s.37).

Det er leseren som må skape bevegelsen videre, gjennom å flytte blikket, eller bla videre, altså den rent fysiske handlingen det er å lese en bok. Leserens blir som en filmregissør som klipper fra en handling til en annen, eller fra en lokasjon til en annen, hvor graden av synlige skifter vil variere. I tillegg så er alltid neste steg, for ikke å si hele resten av fortellingen tilgjengelig for leseren: «The next stage is already accesible, and it is possible for us to glance ahead and catch a glimpse of events yet to take place – or even to go straight to the end of an album and start looking at its final place» (Groensteen, 2011, s.87). Den muligheten er ikke like lett tilgjengelig i en film, selv om vi riktignok kan spole, og den er ikke tilstede, utover som et produkt av vår fantasi, i et fotografi. Særlig når det gjelder de dokumentariske tegneseriene er det et relevant poeng, dette kommer jeg nærmere inn på i 2.5.

2.2 Forholdet mellom tekst og bilde

Når man skal drøfte sammenhengen mellom tekst og bilde i tegneserier må en, som nevnt, se på i hvilken grad tegningene er ikoniske. McCloud skriver at ikoner er

bilder som brukes til å representere en person, et sted, en ting eller en ide. De bildene vi vanligvis kaller symboler er imidlertid en kategori ikoner. Det er disse bildene vi bruker til å representere begreper, filosofier og ideer. Men vi har også ikoner for språk, kommunikasjon og vitenskap. Ikoner som tilhører den praktiske sfæren. Og til slutt har vi de ikonene vi kaller bilder, som faktisk er ment å ligne på det de forestiller. Men graden av likhet varierer, og det samme gjør graden av ikonisk innhold (McCloud, 2016, s.35).

Altså er det ikke bare billedlige gjengivelser i tegneseriene som er ikoniske, men også teksten, fordi bokstavene våre også er ikoniske gjengivelser av lyder i språket vårt. I denne sammenheng er det derimot ikke selve gjengivelsen, eller utformingen av

bokstaver som omtales, men gjengivelsen av menneskene i tekstene. McCloud skriver videre at «Bildenes betydning er flytende og kan variere med utformingen. Bildene kan avvike fra «virkeligheten» i større eller mindre grad» (McCloud, 2016, s.36). I forlengelsen av dette, mener Vågnes at tegneserien som format

...opnar for ei anna samanstilling av det verbale og det visuelle. Vi får sjå ei teikning av det som elles ville ha vorte skildra med ord. Slik utfylle og modifierer ord og bilde kvarandre i dette uttrykket på ein måte som har noko direkte over seg, men som i realiteten er svært gjennomtenkt for den som har sett det saman (Vågnes, 2014, s.66-67).

Også Groensteen har skrevet om dette, og hvordan moderne tegneserier ofte viser mer enn kun handlingsnivået, men også det subjektive ved protagonisten, ved å tegne inn ting som drømmer, følelser, fantasi og hallusinasjoner, og/eller bruk av metaforer, allegorier, og andre visuelle effekter som overskrider det rent narrative ved teksten (Groensteen, 2011). Særlig i *Survilo* er det, som jeg vil vise, flere element av dette, hvor følelsene til hovedpersonen manifesterer seg i tegningene, som når barndomshjemmet hennes har røtter og sulten tegnes som svømmende brislinger.

Et fellestrekk ved tekstene jeg undersøker er at det ofte er minst to narrativer som pågår samtidig, hvor den ene ene av disse er en fortellerstemme, ofte visualisert som tekst i tekstboks. El Refaie peker på hvordan

One of the most basic distinctions in narrative theory, which goes back all the way to the ancient Greeks, is that between diegetic and mimetic storytelling. Diegesis refers to the verbal storytelling by a narrator, while mimesis is the act of showing a story, for instance in drama, the opera, or film» (El Refaie, 2012, s.55).

Noen steder er fortellerstemmen i teksten en slags allvitende forteller som kommenterer bildene, andre steder er det tegninger av fortid, mens det er en rammefortelling, både i tekst og bilde som gjengir og kommenterer disse. Et fellestrekk er at tegningene styrer narrativet i bøkene, og leder oss som lesere videre. Groensteen skriver om dette at:

[...] a substantial part of the narration is carried by the images, both within them and through their articulation at different levels. To put it another way, there is undoubtedly a dissociation between the told (with words) and the shown (by drawings), but the shown is in itself a told. I had, moreover, defined comic art as a predominantly visual narrative form (Groensteen, 2011, s.83).

Dette kan være med på å gjøre lesing av tegneserier til en lesing med større individuelle forskjeller i lesingen, fordi det ikke alltid er åpenbart i hvilken rekkefølge man leser, og hvor man legger fokus. El Refaie skriver at forholdet mellom tid og rom er mer komplekst enn i tradisjonell litteratur, fordi så mye er overlatt til leseren og hvilken

rekkefølge hen leser bilder og tekst i. El Refaie mener at leserekkefølgen er mindre regulert, og individualistisk, på grensen til anarkistisk (El Refaie, 2012, s.108).

Noen ganger består enkelttoppslag av bare bilder, da kan det i følge Groensteen ha sammenheng med at “Contemporary artists are not afraid to turn the sound off where necessary, to give the drawing some breathing space, to allow for thinking in images, and to engender a visual emotion. Comics have learned to hold their peace» (Groensteen, 2011, s.6). I analysedelene vil jeg peke på konkrete steder i alle tre tekstene hvor henholdsvis Sacco, Delisle og Lavrentjeva benytter seg av dette virkemiddelet, og bruker oppslag som er helt uten tekst.

2.3 Tegneseriens språk: Sekvenser, ruter og bobler

Siden tegneserien er bygget opp av en rekke med bilder, kalt ruter, har den en større evne til å fange øyeblikkene, og la tiden stå stille, enn hva prosa har muligheten til.

Isaac Cates skriver i *The Diary Comic* at

Although the time denoted by a panel isn't exactly a photographic instant – dialogue takes time to utter, motion can be described in a single panel, and so forth – the framework of static panels on each page promises to arrest time more than verse or prose truly could (Cates, 2011, s.222).

Det nærmeste man kommer å fange øyeblikk i verbaltekst, er kanskje i lyrikken, men der vil sekvenseringen av ord og tegn drive leseren videre på en annen måte enn når man stopper opp ved et enkeltbilde i lesing av en tegneserie. Om rutene har elementer som beveger seg i tid, enten tale, eller fysisk bevegelse vil også leseren bli lenger i den enkelte rutens rom:

«In general, in the comics medium, readers move through the texts and images, yet panel borders, while directing the movement of reading, also denote the fact that the panels are pinned down. Our engagement on both physical and emotional levels as readers of comics is based on the images staying in their places as much as it is on the movement of our eyes and minds. Furthermore, comics artists play with frames – and the absence of frames – to connote the shrinkage and expansion of space» (Scherr., 2015, s.196).

Det ligger altså et paradoks i det at rutene både er med på å skape bevegelse i historien, og at de låser innholdet fast innenfor en ramme. McCloud skriver om denne effekten at «Hvis man bruker *utfallende* trykk, altså at en rute går utenfor kanten av arket, blir denne effekten (av tidløshet) *forsterket*. Tiden er ikke lenger fastsatt av et kjent ikon som den lukkede ruten, men renner ut og forsvinner i **tidløst rom**» (McCloud, 2016, s.111). For leseren gir det en annen ro, og en opplevelse av at handlingen i den ruten

strekker seg over lengre tid, enn når den er helt lukket, og gjerne etterfølges av en ny rute, og et nytt øyeblikk. Groensteen skriver i *Comics and Narration*, om hvordan moderne tegneserier har en tendens til i større grad å benytte seg av landskapspaneler som strekker seg over hele sider, og inne i mellom også enda større (Groensteen, 2011, s.45). Dette bidrar til å bryte opp en rytme, og lage et visuelt hopp, en slags overraskelse som setter leseren litt ut av flyten.

Videre er forholdet mellom tid og rom en vesentlig faktor i hvordan man leser tegneserier. Siden tegneserier er en sekvensiell kunstform, passerer det en uviss mengde tid mellom sekvensene, eller rutene i teksten. Eisner peker på denne dimensjonen, hvor tid og rom er avhengige av hverandre, og hvor oppfatning av samspillet mellom disse skaper mening og framdrift i lesingen (Eisner, 2008). Denne sammenhengen må lesere være med å skape, og det vil variere fra serie til serie hvor tydelig, eller nær den sammenhengen er fra en rute til den neste. Både McCloud og Groensteen skriver om hvordan ruten og formen på denne er en viktig faktor i lesingen, fordi den styrer tiden, og hvor lenge den skal vare. Det samme gjelder hvordan panelene og rutene er plassert på et oppslag, som varierer, og kan påvirke leseopplevelsen. Faktumet at tegneserier nærmest leses kumulativt, det vil si at man leser en rute av gangen, før man hopper videre til den neste, og så neste etter det igjen, gir en rytme som ligner barns måte å fortelle historier på. Ved å variere størrelse på, og antall ruter i hvert panel, skaper man brudd i en ellers gjentagende rytme som er viktig for selve leseprosessen (Groensteen, 2011; McCloud, 2016). På den måten er formen vesentlig for hvordan leseren møter teksten, og hvordan teksten på mange måter blir til i dette møtet. Eisner skriver at:

The number and the size of the panels also contribute to the story rhythm and passage of time. For example, 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, 2008, s.30).

Størrelse på ruter, om det er ruter, og utforming ellers er med på å styre tidsforløpet, på den måten at et større helsidesoppslag, med mange og varierte elementer, vil ta lenger tid for leseren å avkode og fortolke, enn et mer klassisk oppsett i rette paneler og like ruter.

Eisner skriver om bruken av fortelleteknikker med parallelle narrative at: «In a plot where two independent narratives are shown simultaneously, the problem of giving

them equal attention and weight is addressed by making the panel that controls the total narrative the entire page itself» (Eisner, 2008, s.82). McCloud deler overgangene mellom rutene i tegneserier i seks kategorier: 1) Øyeblikk til øyeblikk, 2) Handling til handling, 3) Subjekt til subjekt, 4) Scene til scene, 5) Aspekt til aspekt og 6) Non sequitur. Den siste handler om at det ikke finnes en logisk sammenheng mellom rutene. Her hevder McCloud at ved å skape en sekvens tvinger man leseren til å betrakte bildene som en helhet, og det oppstår en relasjon mellom dem. I en undersøkelse viser han til at det er handling til handling, subjekt til subjekt og scene til scene som dominerer i et utvalg tegneserier, og forklarer det med at disse viser hvordan ting skjer – de driver handlingen framover. I japanske tegneserier finner han at de i større grad benytter seg av aspekt til aspekt, som gir serieskaperen mulighet til å dvele ved bevegelser, og skape stemning. Dette forklarer McCloud ved at det i Østen er en kultur for det han kaller syklisk og labyrintisk kunst – med mer fokus på å *være* enn å *bli*. Man verdsetter i større grad elementene som er utelatt fra et kunstverk, og ser dem som like viktige, som det som er innlemmet (McCloud, 2016, s.78-90).

I moderne tegneserier forekommer ofte det som kalles for «splash-page», en tegning som dekker hele siden, uten ruter som rammer den inn. Dong skriver om disse i *The Comics of Joe Sacco - Journalism in a visual world*, at

The lack of a panel border calls the reader's attention to what is beyond the frame of the page as well as to what is on the page. The effect of visual images literally being cut off at the edge of the physical page also indicate the limits of what can be captured in words and visuals within the pages of the book» (Dong, 2015, s.39-40).

Bruken av disse sidene indikerer at det er noe mer utenfor, at de ikke viser hele bildet, og at det noen ganger kan handle om at ikke alt lar seg fange som en del av en fortelling. Det er også eksempler på helsidesoppslag som ikke rammes inn med ruter i det hele tatt, slik man tradisjonelt ser i tegneserier. Jan Baetens skriver om den franske serieskaperen Dominique Goblet, som gjør det samme konsekvent i et av sine verk, at ved å bryte mønsteret med sekvenser av ruter stilt opp i paneler så vil leseren legge mer merke til

the notion of the fragment, disrupting the usual management of time and space relationships in the graphic novel. As a result she reverses the characteristics of the signs that are usually marked as spatial – the images of a graphic novel – as well as those signs that are usually marked as temporal – the words of a graphic novel (Baetens, 2011, s.82).

Altså vil det som driver leseren videre, ikke nødvendigvis være sekvenseringen av bildene, men det som vanligvis er det romlige i teksten, nemlig selve teksten, og det som skjer i et bilde. Eisner er også inne på dette når han skriver at:

The shape of panels are also a factor. On a page where the need is to display a deliberate meter of action, the boxes are shaped as perfect squares. Where the ringing of the telephone needs time (as well as space) to evoke a sense of suspense and threat, the entire tier is given over to the action of the ringing preceded by a compression of smaller (narrower) panels (Eisner, 2008, s.30).

Baetens henviser videre til den franske teoretikeren Jean Gerard Lapacherie, og bruker begrepet *grammatextuality*, om de ulike mekanismene som forsterker det visuelle ved teksten, både når det gjelder form og plassering på siden. Konklusjonen til Baetens er at “ words and images do not simply «occupy» or «fill up» a neutral or passive host medium, instead their position is determined by its relationship to the remaining «white» spaces» (Baetens, 2011, s.84).

2.4 «The Gutter» - tomrommet mellom rutene

Den tyske litteraturteoretikeren Wolfgang Iser hevder alle tekster inneholder ubestemtheter, som skaper tomrom, tomme plasser, som er huller i tekstens sammenheng: «den skrivna delen av texten ger oss kunnskapen, men det är den oskrivna delen som ger oss möjlighet att utmåla ting. I själva verket är det så att utan dessa element av obestämdhet, textens luckor, skulle vi inte kunne använda vår fantasi» (Iser, 1992, s.328). Det er altså disse lukene som aktiviserer leseren. Jeg går grundigere inn i Iser sine teorier senere i teoridelen (2.8), men påpeker med en gang at det McCloud kaller «The Gutter» - renna på norsk fra nå, mellomrommet mellom rutene, er et ekstra element, en luke i tids- og handlingsforløpet som tvinger leseren til å aktivisere seg, også når man kjenner temaet eller handlingen i boken godt. Mads Claudi skriver i Litteraturteori (2013): « For at teksten skal framstå som meningsfull og sammenhengende, må leseren selv fylle ut tomrommene og skape forbindelse mellom tekstens ulike elementer» (Claudi, 2013, s.116). Denne forbindelsen mellom elementer må leseren skape hele tiden i tegneserien, fordi bruken av renner medfører at det tomrommet oppstår mellom hver rute, og hvert panel. Det er altså en klar sammenheng mellom det tegneserieteoretikere kaller renna/grøfta, avstanden mellom sekvensene i historien, og i graden av sammenheng mellom det visuelle og det verbalspråklige i en historie.

Tegneserier kan skape disse tomrommene i de samme formene som verbalspråk, men også i visualiseringen av hvordan tid forløper, noe som gir et enormt potensial til å engasjere, og ta med leseren i det å skape teksten. McCloud kaller dette for induksjon, det er i det rommet leseren lager sammenheng mellom oppstykkede framstillinger, av tid og rom:

induksjon setter oss i stand til å forbinde disse øyeblikkene og mentalt konstruere en *sammenhengende og enhetlig* virkelighet. Hvis visuell ikonografi er tegneseriens *vokabular*, så er induksjon dens *grammatikk*. Og ettersom vår definisjon av tegneserier knyttes til ordningen av elementer ... kan vi trygt fastslå at tegneserier er induksjon. (McCloud, 2016, s.75).

Dette fordi tegneserier må være en sekvens av bilder, som ikke henger sammen, før en leser kobler dem sammen, gjennom en blanding av egne erfaringer, og tolkning av sjangertrekk. Som jeg vil vise i analysene, er det ikke alltid en klar sammenheng mellom to ruter, og når det skjer, så blir enda mer av narrativet til hos leseren, og serieskaperen har mindre kontroll på hva historien egentlig ER: «Når induksjonen mellom rutene blir mer kompleks, blir lesernes tolkning langt mer tøyelig. Og styringen av den blir mer komplisert for serieskaperen.» (ibid, s.94). Hilary Chute skriver om renna i tegneserier at:

The gutter is where readers project causality from frame to frame; comics, then, is at once static and animate. It paradoxically suggests stillness (the framed moment inscribed in space on the page) and movement (as the viewer animates the relationship between the frames that indicate time to create the sequential narrative meaning of the page) (Chute, 2016, s.16).

Også hun legger vekt på leserens rolle. Leserens rolle er forutsetningen for at teksten beveger seg framover. Uten en leser er tegneserier kun en rekke separate bilder. Leserens rolle er å hekte bildene sammen, og styrer hvor viktig hvert bilde er i teksten.

2.5 Den dokumentariske tegneserien

Den dokumentariske tegneserien som egen undersjanger er det vanskelig å si nøyaktig når oppstod. Det tidligere nevnte Bayeuxteppet kan kanskje falle inn under kategorien, men det bruker ikke ruter og paneler, slik vi gjerne forbinder med den moderne tegneseriesjangeren. Reidar Vågnes definerer dokumentariske tegneserier som tegnede framstillinger som «i ord og bilde gjer krav på å skulle omhandle faktiske hendinger» (Vågnes, 2014, s.9). Hilary Chute skriver i *Disaster Drawn* at hun holder Keiji Nakazawas bok fra 1972 *Ore Wa Mita – or I Saw It* som startpunktet for hvordan tegneserier kunne brukes til å skildre krigens

og historiens grusomheter. Nakazawa overlevde bombingene av Hiroshima, og boken er å regne som en øyenvitneskildring. Art Spiegelmanns *Maus* som kom som serie fra 1980 fulgte etter, og ble nok et gjennombrudd i den vestlige verden for den dokumentariske tegneserien. En vesentlig forskjell er at Spiegelmanns bok, selv om den også inneholder sin del av grusomheter, er en annenhåndsskildring (Chute, 2016, s.111). Morten Harper skriver om *Maus*, at den ble en suksess både i amerikanske bokhandlere og hos litterære kritikere. I 1992 fikk Spiegelmann den prestisjetunge Pulitzerprisen for serien. Men *Maus* måtte være et unntak mente mange, den var god på tross av den var en tegneserie. Videre hevder Harper at begrepet grafisk roman har gitt tegneserien en slags anerkjennelse for at den i det minste kan regnes som en kunstform (Harper, 1997). Harper siterer Spiegelmann, som selv sier: «Jeg blir sett på som denne rare skapningen som greide å lage en stradivarius av tannpirkere.» (ibid, s.138). Vågnes hevder at det er med denne undersjangeren at tegneserien for alvor ble løst fra å kun være for barn og unge, noe som var viktig for tegnerene, fordi det ga et større spillerom (Vågnes, s.25, 2014). Det er liten tvil om at sjangeren nå har vokst seg fram som et seriøst alternativ til tradisjonelle framstillinger av virkeligheten.

Den dokumentariske tegneserien minner om litterære sakprosasjangerer som selvbiografier, historiebøker, reisebøker og journalistikk, og låner sånn sett trekk fra mange av disse. Vågnes skriver om hvordan det på 2000-tallet har vært en tendens til å bruke autobiografiske elementer i tekstene sine, og navngir her blant annet Delisle og Sacco, som forfattere som bruker dette i ulik grad, og konstruerer karakterer bygd på seg selv (Vågnes, 2014). En av tingene Vågnes legger vekt på, er at «Det er i møtet med andre mennesker, og ofte andre kulturer, at karakterene både reflekterer, gir liv til og opnar til diskusjon rundt større sosiale og politiske konflikter» (Vågnes, 2014, s.28-29). Dette er et viktig element ved tekstene jeg skal ta for meg, og noe jeg kommer tilbake til både i analysene og i drøftingen til slutt. Både Harper og Vågnes skriver om hvordan det historiske elementet og tegneseriejournalistikken har hatt et oppsving i Norge på 90- og 2000-tallet. Det kan være mange grunner til dette, alt fra at det er lettere å få offentlig støtte, til det jeg allerede har nevnt, nemlig at sjangeren har fått høyere status. Dette i en periode hvor trykte nyhetsmedium ellers sliter med opplagstallene. At Norad ber Lene Ask lage en rapport i tegneserieformat, og at Steffen Kvernelands biografi om Edvard Munch får Brageprisen er andre ting som trekkes fram som tegn på statusen

dokumentariske tegneserier har fått i Norge (Harper, 1997; Vågnes, 2014)

Tegneserien som medium er unikt i forhold til både film og fotografi mye på grunn av rom/tid dimensjonen renna, og rutene skaper: «Through its frame-gutter architecture, which implies duration and is also the basis for many experiments with collapsing distinct temporal dimensions, comics is about stillness and movement, capture and narrative motion» (Chute, s.21, 2016). Sjangeren tilbyr filmens bevegelighet og hopp i tid, og fotografiets stillstand og evne til å tvinge oss til å bli i øyeblikket. Tiden beveger seg, og står stille samtidig. Kiste Nyberg hevder at det som skiller tegneserien fra nyheter og fotografi, er integrasjonen av tekst og bilde, og at de åpenbart er laget av tegneserieskaperen. Sånn sett har den mindre dokumentarisk kvalitet enn et fotografi (Kiste Nyberg, 2012). Hilary Chute hevder i *Disaster Drawn* (2016) at leseren er aktivt med og utfører handlingen i tekstene – de gir mening gjennom å vekke leserens "awareness of their own contingent, durational, embodied activity of *reading* and *looking* at the mark, the panel, the page» (Chute, 2016, s.141). I analysen vil jeg gjennom nærlesing peke på elementer i tekstene som innbyr til denne aktive medskapingen i teksten.

2.6 Biografiske elementer – når steder og mennesker kommer til live i tekst og bilder

De tre verkene i oppgavene min gjengir virkeligheten på ulike måter, både visuelt, fortellerteknisk, og i omgangen med virkeligheten. Det visuelle handler om ting som grad av realisme i tegningene, enten det er mennesker, steder, eller gjenstander. Nå behøver det ikke være sånn at realisme avhenger av at tegningene er fotografiske. Elisabeth El Refaie skriver at «Since autobiographical comics tell and show events from a person's life, the notion of authenticity in this genre applies not only to the verbal narration but also to both the content and the style of the visual representations» (El Refaie, 2012, s.9).

Gjenstander er vesentlig her fordi:

In visual communication, cultures also have a range of elements that represent things and ideas. They are icons, like words, letters and numbers, which are loaded with meanings. The difference is, of course, that unlike words, letters and numbers, visual icons may have varying degrees of resemblance to what they represent[...] Since these

established associations are shared in a culture, we can use them, as we can use numbers and words, to create particular meanings, to communicate about other things, ideas and concepts» (Machin, 2007, s.21).

I alle disse tekstene brukes gjenstander som bilde på de aktuelle kulturene, eller ideologiene som er vesentlige for historien som fortelles. Noen ganger er gjenstandene et politisk symbol, eller et symbol på for eksempel gjestfrihet, i andre tilfeller knyttet til følelser, eller som en forankring i tid.

Det biografiske kan også knyttes til gjengivelse av mennesker og steder. Groensteen påpeker at det ikke er vesentlig at en karakter er gjengitt fotografisk for at vi skal forstå den som en person, snarere er det slik at «[...]in a visual narrative, it is principally the repetition of the subject that informs us that what we are seeing is a story» (Groensteen, 2011, s.24). Gjentakelsen av et subjekt vil i seg selv skape en forbindelse, uavhengig av realisme.

Det biografiske i tekstene er også et uttrykk for hvordan de skildrer noe ett eller flere andre mennesker har opplevd. I tillegg er det et autobiografisk element til stede, fordi fortelleren selv er synlig som figur, om enn i varierende grad. Rebecka Scherr har skrevet om hvordan det i nyere autobiografiske framstillinger ser ut til at "... representations of pain itself are always in competition – and alignment – with the struggle inherent in the act of comics creation. The performative as it functions within both form and content in these works is inseparable from a discourse of pain» (Scherr, 2015, s.186). Det er en trend at det traumatiske ved selve handlingen, eller temaet i teksten henger sammen med serieskaperens egne vansker med å lage tegneserien. Marianne Hirsch skriver i teksten *Mourning and Postmemory*, om begrepet «postmemory». Hun knytter begrepet særlig til Art Spiegelmans *Maus*, men det oppleves relevant for all litteratur som omhandler store eksistensielle kriser, knyttet til kollektive traumer, som for eksempel det å vokse opp med krig, i et samfunn med en autoritær stat, eller med et tvilsomt syn på mennesker og menneskerettigheter:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences (Hirsch, 2011, s.22).

Vågnes underbygger fokuset på det traumatiske når han skriver at "Det er ikke tilfeldig at nokre av nøkkeltematikkane for den dokumentariske teikneserien

dermed er å finne i ulike traume, slik disse framstår som eit menneskeleg problem, både på individuelt og kollektivt nivå» (Vågnes, 2014, s.40-41).

El Refaie skriver at serieskaperen gjenskaper fortiden:

All forms of life writing— including journals, where the events recounted tend to be closer in time to their actual occurrence— entail a degree of reinterpretation and reconfiguration of the past through the filter of memory. Autobiography also invites individuals to relate past experiences to their present circumstances and imagined futures (El Refaie, 2012, s.98).

Chute strekker påstanden enda lenger, og hevder at når serieskaperen skriver om krig og konflikter, vekker hen de døde til live:

In comics documenting war we also understand the form's ability to reconstitute lost bodies in its drawn lines. The subject of these comics , and often the procedure of composing them, is a resurrection or materialization of bodies in form in the mark on the page (Chute, 2016, s.142).

Avstanden mellom handling og nedskrivning kommer jeg tilbake til i analysedelen, mens forholdet mellom fortid, nåtid og framtid behandles i drøftingskapitlene.

2.7 Leseteorier

Leseteorier bygger på tanken om at det ikke eksisterer en tekst, uten en leser. Historien er fortalt, men kommer ikke til live, og blir en tekst, før den møter en leser. I tilblivelsen (hos den som skriver) bruker skriveren de semiotiske ressursene som er tilgjengelige i ett gitt narrativ. David Herman hevder at med utgangspunkt i disse vil leseren/tolkeren orientere seg på ulike måter, ut fra sjanger:

My most general claim in this chapter is that storytellers use the semiotic cues available in a given narrative medium to design blueprints for creating and updating storyworlds, toward which interpreters orient in different ways depending on those worlds' referential status (Herman, 2011, s.241).

Eisner skriver om å lese tegneserier at:

The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit [...] In its most economical state, comics employ a series of repetitive images and recognizable symbols. When these are used again and again to convey similar ideas, they become a distinct language – a literary form, if you will. And it is this disciplined application that creates the «grammar» of sequential art (Eisner, 2008, s.2).

Altså mener han at fordi tegneserier er bygget opp av bilde og tekst, er lesingen både en estetisk og en intellektuell aktivitet, og bruken av sekvenser med bilder etter hverandre

er noe særegent, og en egen litterær form som krever en egen grammatikk. Iser's fenomenologiske kunstteori sier noe av det samme, han skriver at et litterært verk i tillegg til selve teksten, også må innbefatte responsen. Han deler litterære verk i to poler: den artistiske og den estetiske. Den artistiske knyttes til teksten som skapt av forfatteren, og den estetiske til virkeliggjøringen av den, som utføres av leseren (Iser, 1992). Først da kommer teksten til liv, hevder Iser:

[...] Sammanträffandet mellan text och läsare ger det litterära verket liv, men detta sammanträffande kan aldrig direkt utpekas utan måste alltid förbli en inneboende realitet, eftersom den inte får identifieras med textens verklighet eller med läsarens individuella läggning (Iser, 1992, s.319).

Den amerikanske litteraturforskeren Louise Rosenblatt er også opptatt av at en tekst først blir til i møtet med leseren. Hun skriver: «The text is merely an object of paper and ink until some reader responds to the marks on the page as verbal symbols» (Rosenblatt, 1994, s.23). Rosenblatt skiller mellom såkalt efferent lesing, og estetisk lesing. Den efferente lesingen er når vi jakter etter helt konkret informasjon, eller leser teksten med en spesifikk hensikt. Fokuset hos leseren er ikke på lesingen, og samhandlingen med teksten der og da, men det man skal gjøre etter lesingen: "In nonaesthetic reading, the reader's attention is focused primarily on what will remain as the residue after the reading - the information to be acquired, the logical solution to a problem, the actions to be carried out» (Rosenblatt, 1994, s.23). Begrepet efferent har Rosenblatt fra det latinske "efferre" - å ta med seg. Rosenblatt skriver at hun foretrekker dette begrepet framfor begrepet instrumentelt, som hun hevder "implies a toollike usefulness that does not fit some kinds of nonaesthetic reading" (Rosenblatt, 1994, s.24). Når leseren leser estetisk er hen mer opptatt av det som skjer i leseprosessen. Leserens legger merke til assosiasjoner, følelser, holdninger og ideer. Rosenblatt sier: "'Listening to" himself, he synthesizes these elements into a meaningful structure. In aesthetic reading, the reader's attention is centered directly on what he is living through during his relationship with that particular text" (Rosenblatt, 1994, s.24-25). Ved å vende opplevelsen innover hos leseren, får man ingen skarp motsetning mellom livet og kunsten, fordi opplevelsen av kunst blir knyttet til erfaringene til den som opplever den. Forskjellen på om man leser efferent eller estetisk handler altså om leserens ståsted. På den efferente siden av skalaen løsriver leseren seg fra egne personlige og kvalitative opplevelser, og konsentrerer seg om hva de ulike elementene i teksten betyr, hvordan de bidrar i teksten som produkt. Leserens søker etter informasjon styrt av en oppgave eller et mål om å finne noe konkret i eller ved teksten. På den estetiske siden av skalaen er det viktigste at

leseren erfarer teksten, og har selve leseopplevelsen i sentrum. Rosenblatt skriver om dette at:

That is why those who seek in the texts alone the elements that differentiate between the aesthetic and the nonaesthetic arrive at only partial or arbitrary answers. They assume the very thing that should be highlighted-the character of the reader's relationship to the text during these various kinds of reading events. We must rephrase our question and ask, "What does the reader do in these different kinds of reading?" Only when this is answered does it become realistic to ask what manner of texts may be especially conducive to aesthetic activities (Rosenblatt, 1994, s.23).

Altså mener Rosenblatt at det egentlig er mer som en glidende skala, enn en opplevelse av enten eller. Alt handler om opplevelsen leseren sitter igjen med. Det er vanskelig å skille det estetiske og efferente fra hverandre, akkurat som man kan hevde at det er en kobling mellom Iser's estetiske polaritet, og det McCloud kaller renna i tegneserier. På mange måter gjør det at leseren har stor grad av påvirkning på oppfatningen av tekst. Hvor lenge man ser på hvert bilde, i hvilken rekkefølge man ser dem, om man leser teksten før man fokuserer på bildene, og i hvilken grad man bruker tid på å gå tilbake i bildesekvenser, betyr noe for hva teksten er. Hver lesning blir unik. Den dokumentariske tegneseriens særstilling er den tydelige tilkoblingen til det Rosenblatt kaller efferent lesning, siden de er reelle kilder til informasjon om historiske hendelser, samtidig som tegneserier er en kunstform som involverer leseren sterkt, gjennom bruken av induksjon. Dette gjør leseren til en estetisk leser, som del av selve leseprosessen. Iser skriver videre at i alle tekster oppstår det blokkeringer, punkter i teksten som leseren må forbi:

Även i den enklaste historia måste det finnas någon sorts blockering, om så bara därför att ingen berättelse någonsin kan återges i sin helhet. Det är i själva verket bara genom oundvikliga utelämnanden som en historia vinner sin dynamiske kraft[...] Av denna anledning är en text potentiellt kapabel till flera olika realiseringar och ingen läsning kan någonsin uttömma den fulla potentialen, för varje individuell läsare kommer att fylla ut luckorna på sitt eget sätt (Iser, 1992).

Altså er det at tekster involverer leseren, og kan underholde oss, som gjør dem til et estetisk produkt. I tegneserier er alle renner en form for blokkering, fordi de markerer en overgang, og et potensiale for handling som ikke kommer fram i bildene og/eller teksten. Chute hevder tegneserien har en unik mulighet til å skape logisk sammenheng mellom tid og rom: «the print medium of comics offers a unique spatial grammar of gutters, grids, and panels suggestive of architecture. It presents juxtaposed frames alternating with empty gutters – a logic of arrangement that turns time into space on the page» (Chute, 2016, s.4). Til syvende og sist kan flere av disse leseteoriene oppsummeres med Groensteen, som skriver:

In the final analysis, the author proposes but the reader disposes. It is the latter who animates, identifies with, punctuates, and brings to life the story in his/her own way. The reader therefore contributes to the rhythm of the narration, which, ultimately, coincides with the pulsating flow of the reading process (Groensteen, 2011, s.149-151).

Leseren styrer rytmen, men forfatteren kan forsøke å styre lesingen gjennom ruteform- og størrelse, tekstmengde og tidsforløpet mellom rutene. I alle disse er også rennene, eller tomrommet mellom rutene, en faktor.

3 Tidligere forskning

Masteroppgaven *Danning i og mellom rutene – en studie av fire norske dokumentariske tegneserier* (2018) av Mari Nilsen Skogsrud, fokuserer på dannelsesperspektivet, og hvordan tekstene i hennes analyse oppfordrer til kritisk lesning, samtidig som tegneserier i ulik grad legger til rette for leserinnlevelse. Leserinnlevelsen medvirker til danning fordi leseren utvikler empati, som igjen er en forutsetning for å handle etisk (Nilsen Skogsrud, 2018). Skogsrud peker på hvordan tegneseriene i hennes utvalg bruker ulike virkemidler, som synsvinkel, innhold, og evne til å skape et forestilt fellesskap med leseren, for å skape identifikasjon med karakterene og innlevelse i teksten. Leserens blir en aktiv deltager i møte med tegneseriene (ibid). Som i tekstene jeg har analysert, finner også Skogsrud at et fellestrekk ved hennes utvalg er at serieskaperen selv er karakter i teksten. Dette er et klart dokumentarisk trekk, samtidig som det understreker at teksten er mediert, og ikke nøytral. I tillegg peker hun på hvordan det at sjangeren befinner seg i skjæringspunktet mellom sammensatte tekster og sakprosa, gjør den særlig egnet i norskfaglig sammenheng.

Trude Alfsvågs masteroppgave i historiedidaktikk *Historie i tekst, bilde og sekvens: En komparativ undersøkelse av Holocaust i tegneserier* (2013) tar for seg hvordan historie kan konstrueres i tegneserier, og peker i likhet med Skogsrud på hvordan disse fortellingene er konstruerte, og farget av fortelleren. Man kan aldri finne den hele sannheten, samtidig som fortidsfortellinger kan gi oss ny forståelse av vår samtid (Alfsvåg, 2013). Alfsvåg skriver også at en styrke ved tegneserien er at den skildrer flere sanseopplevelser, og flere fortellerhandlinger i samme rute (ibid). Alfsvåg hevder at tegneserien har et større potensiale til å nå det hun kaller brukere, enn en faganalytisk framstilling, og at den har en unik mulighet til å gjenskape fortid, og gjennom disse fortellingene gi oss selvinnsett.

Anne Blindheims masteroppgave i kunsthistorie, *Mellom kunst og dokument – Representasjoner av nød i fotografi og tegneserier* fokuserer på hvordan tegneserier behandler politiske katastrofer og individuelle tragedier – i samspill med fotografi. Blindheim har brukt Joe Saccos *Footnotes in Gaza*, sammen med Art Spiegelmans *Maus* som materiale i sin oppgave. Blindheim peker på hvordan tegneserien formidler noe reelt om verden og slipper inn på steder et kamera ikke slipper inn, som for

eksempel en fengselscelle (Blindheim, 2015). Fokuset i oppgaven hennes ligger i hvordan vi betrakter og leser. Blindheim konkluderer med at tegneseriesjangerens styrke, sett mot fotografiet, er at den gir oss tid til å bygge relasjon med menneskene fordi den forteller en historie. Hun peker også på metaperspektivet i tekstene til Sacco og Spiegelmann, i hvordan de også skildrer selve prosessen med å lage tegneserien. Avslutningsvis sier hun også noe om hvordan tegneserien kan gi oss nærmere innsikt i traumer som ikke rammer oss selv (ibid).

I Norge har Øyvind Vågnes skrevet generelt om dokumentariske tegneserier i *Den dokumentariske teikneserien (2014)*. I denne boka bruker han seriene til både Joe Sacco og Guy Delisle som eksempler, og peker særlig på hvordan de

gjør til ulike formål bruk av autobiografiske element i arbeidet sitt, og konstruerer karakterer bygde på seg sjølve. [...] Det er i møtet med andre menneske, og ofte andre kulturar, at karakterene både reflekterer, gir liv til og åpner til diskusjon rundt større sosiale og politiske konflikter» (Vågnes, s. 28-29, 2014).

Vågnes skriver blant annet om hvordan den dokumentariske tegneserieformen kan formidle både personlige og kollektive traumer. Internasjonalt har Hilary Chute og Elizabeth El Refaie skrevet om henholdsvis traumer og konflikter i *Disaster Drawn (2016)* og det selvbiografiske i *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures (2012)*. Chute tar blant annet for seg det å tegne noe man selv, eller noen man kjenner har vært vitne til, og hvordan det å forholde seg til den typen traumer er ukomfortabelt både for fortelleren, og den som skriver: «... these comics stories about witness necessarily involved producing, however contingently, identity affiliations connected to trauma with which both were uncomfortable» (Chute, 2016, s.117). I tegneserier hvor skaperen er til stede som karakter, kommenteres dette av skaperen i selve serien, som i *Palestina*, og i noen grad i *Survilo*.

4 Metodekapittel

Teorier om hva som kjennetegner tegneserier generelt, dokumentariske tegneserier spesifikt, og lese-teorier vil danne grunnlag for analysene jeg gjør i hoveddelen. Jeg vil nærlese tekstene. Det vil si at jeg studerer og tolker tekstene, for å skape en dypere forståelse av disse. Professor Erik Bjerck Hagen poengterer at man ved selvstendig, autonom lesing er «opptatt av hvordan teksten internt har organisert forholdet mellom sine stavelser, ord og betydninger» (Bjerck Hagen, 2003, s.14). Fokuset vil være på hva bruken av konkrete virkemiddel gjør med lesingen, før jeg i drøftingen vil si noe om hva forståelse og arbeid med disse tekstene kan bidra med i et klasserom. I analysene vil jeg peke på hvordan relevante virkemiddel, særlig bruken av ruter, og symbolikk bidrar til å få fram de eksistensielle krisene protagonistene i tekstene opplever. I tillegg vil jeg, siden jeg har valgt å ha fokus på teoretikere som Iser og Rosenblatt, si noe om hvordan disse tegneseriene gir muligheter, og aktiviserer leseren på en annen måte enn tradisjonelle tekster om denne typen temaer. I forlengelsen av forholdet til leseren, er det også relevant å si noe om hvordan, og i hvilken grad tekstene forholder seg til virkeligheten, i lys av at de er dokumentariske. I drøftingen vil det være et poeng å få fram hvordan dette kan bli viktig for å gi elever en annen type forståelse for opplevelsen av slike kriser, og hvordan disse tekstene kan bidra til å forstå hvordan slike ting kan skje.

Hagen skriver videre i *hva er litteraturvitenskap* om hvordan fortolkningsfilosofen Hans-Georg Gadamer i *Om forståelsens sirkel* fra 1959 hevder at «forståelsens bevegelse hele tiden [går] fra helhet til del og tilbake til helhet» (Bjerck Hagen, 2003). Det er denne vekselvirkningen jeg vil foreta meg når jeg går inn i de tre verkene med problemstillingen og forskningsspørsmålene. Med mål om å svare på hvordan dokumentariske tegneserier kan formidle enkeltmenneskets opplevelser av ekstreme hendelser og vanskelige levekår, vil jeg bruke det aktuelle teoristoffet fra kapitlene 2.1-2.8, til å trekke ut detaljer ved tekstene, og bruke disse igjen som utgangspunkt for drøftinger, for å svare på problemstillingen. Målet med analysene er å forstå hvilke særtrekk ved tegneseriesjangeren, som gjør den relevant, og særlig god både til å gi oss innsikt i andre menneskers tanker og følelser, men også til å slippe oss nærmere historiske hendelser på en måte mer leksikalske tekster som lærebøker ikke kan. Ved å se på bruken av ruter, mellomrommet mellom disse (renna) og bruken av visuelle

virkemidler, vil jeg undersøke hvordan tegneserier krever at leseren hele tiden er aktivt deltagende i lesingen. I forlengelsen av dette er det naturlig å ta for seg bruken av synsvinkel og fortellerstemme, og hvordan de forholder seg til leserne sine. Siden det også er et mål for oppgaven å drøfte hvordan tegneserier kan formidle en konkret historisk periode, vil dette også være en del av analysen av alle tre verkene.

5 Analyse av *Palestine* av Joe Sacco

«Hva blir det av en gutt som ikke tror han har noen makt?» (Sacco, 2006, s.283)

I denne delen av oppgaven skal jeg analysere den dokumentariske tegneserien *Palestina*. Boken handler først og fremst om menneskene som lever i de palestinske områdene av Gaza og på Vestbredden, i etterkant av den første intifadaen, vinteren 1991-92. Bokens narrativ følger en tegneserieversjon av forfatteren Joe Sacco, som med hjelp av lokale tilretteleggere beveger seg rundt og møter mennesker som har ulike erfaringer med den israelske okkupasjonsmakten, og restriksjonene myndighetene legger på palestineres dagligliv. *Palestina* ble til i etterkant av en reise i okkupert territorie, i to måneder vinteren 1991-92. Boken ble opprinnelig utgitt i 9 enkeltdeler, fra 1993, og samlet i en bok i 1996. Åtte av de ni delene er delt inn i fire til åtte historier med egne overskrifter. Kapittel 8 inneholder en lang historie – *Pilgrimage*. De andre kapitlene er alt fra relativt lange fortellinger om forferdelige opplevelser av tortur, til samtaler på cafe med to israelske damer, små ensides vitser, og enkeltsamtaler, nesten fragmentarisk korte over bare et par sider, om ulike sider av livet i Palestina. Sacco tar for seg et mangfold av temaer, og er innom kvinnesyn, bruk av tortur og vilkårlige arrestasjoner, gjestfriheten han møter i form av enorme mengder te, forhold i flyktingeleirene, restriksjoner på handel og eksport av varer, og synet på jøder og staten Israel. I boken skildrer Sacco livene til enkeltmennesker, og palestinerne som gruppe, både på Vestbredden og Gaza. Ofte brukes det visuelle til å skildre enkeltmenneskene, mens teksten utfyller, og forteller om historiske og kulturelle trekk i regionen. Denne dualiteten kommer jeg tilbake til. I analysen vil jeg peke på hvordan Sacco bruker variasjon i ruter, både størrelse, form og antall pr side som et virkemiddel som forsterker budskapet i historiene. Jeg kommer også til å si en del om hvordan tegneserien, med bruk av ruter, og det blant annet McCloud kaller «The gutter» - renna, kan vise fram flere tidsperspektiv på en gang, og tvinge leseren til å ta stilling og lese med engasjement på en annen måte enn litteratur som ikke er sekvensiell. I tillegg sier jeg noe om hvordan forfatteren utnytter bruken av tekst- og snakkebobler mot det visuelle, og litt om hvordan gjentakende detaljer i teksten brukes som kulturelle artefakter.

Siden boken er en samling av journalistiske tekster, har den ingen klar hovedperson som sådan. Dette kommer jeg mer tilbake til under overskriften «Forhold til virkeligheten», både hva det betyr at teksten er et stykke journalistikk, og hva det gjør med lesingen vår. Sacco er selv tegnet inn som en gjenngomgangsfigur. Som regel er han til stede som lyttende, og fokuset er på de som forteller historiene sine. Noen steder deltar han aktivt i samtalen, enkelte ganger også med kritiske innspill til intervjuobjektene, og i et par historier er hans opplevelser i sentrum. Som helhet handler boken mest om menneskene Sacco møter i de okkuperte områdene av Vestbredden, og på Gazastripen, og litt om historien til, og de rammene de lever under i dag. Sacco er flere steder i boken kritisk til de han snakker med. I kapitlet *Brother for a day* sier en kvinne at «Jødene er hunder» (Sacco, 2006, s.76). Sacco bryter inn: «Jeg sier at snakk som det får meg til å grøsse... Det er jo mange jøder som ikke støtter okkupasjonen, sier jeg, også israelske jøder...» (ibid.). Sacco forsøker å argumentere med en anekdote om en israelsk soldat han møtte som var positiv til markedet i den arabiske delen av Jerusalem, uten at det imponerer hverken kvinnen, eller de andre i rommet nevneverdig. Problematismen av hvordan partene i konflikten ser på, og snakker om hverandre er et gjennomgangstema i boken, og svært vesentlig i avslutningen, hvor Sacco kommer med et innspill til det han opplever som det største hinderet i fredsprosessen.

5.1 Handling

Boken er bygget opp rundt Saccos turer og vandringer i Israel og Palestina. På mange måter gir fraværet av mål, utover å få tak i de historiene han trenger for å kunne skrive boken sin (og gjerne detaljer om tortur, fengsel, og riving av hus), en slags ro til boken, på den måten at Sacco tar seg tid med alle han møter, og er opptatt av å formidle hver enkelt sin historie. I forordet til den engelske utgaven av boken skryter den palestinskfødte amerikanske forfatteren Edward Said av hvordan «The unhurried pace and the absence of a goal in his wanderings emphasizes that he is neither a journalist in search of a story nor an expert trying to nail down the facts in order to produce a policy» (Said, 2003, s.iv). Han er først og fremst ikke ute etter å lage en forhåndsbestemt historie, men møte mennesker som kan fortelle sin egen. Dette kaller Chute for «the power of non-narrativity in Saccos's work» (Chute, 2016, s.202). Denne vandringen, reisingen med taxi, med hest og kjerre, og alle møtene med mennesker er det historiene kretser rundt. Gjennom møter med unge, gamle, mødre, fedre, torturoffer,

sivile israelere, amerikanske jøder, tegnes et bilde av et folk, og en konflikt vi kjenner godt fra nyhetsbildet, uten at vi nødvendigvis kjenner så mange av skjebnene og menneskene bak. Said skriver i innledningen, *Homage to Joe Sacco* at «his true concerns is finally history's victims» (Said, 2003). Dette er ikke en klassisk heltehistorie, om kampen mellom det gode og det onde, det er en historie om mennesker som lever hver dag med vanskelige vilkår, uten at det tilsynelatende er noe nært forestående håp om endring. Håpet, i form av de da forestående fredssamtalene er et gjennomgående tema, som Sacco diskuterer med flere av menneskene han møter. I slutten av historien *Dråper i havet*, når Sacco får fotografier av to ungdommer som har blitt drept av jødiske nybyggere, påpeker han selv: «Ja visst er det for sterkt etter en dag som dette, selv for en gribb som meg. Men – Jeg kan ta det. For det er jo ansikter det dreier seg om... og jeg legger ansiktene langt ned i bunnen av sekken ... jeg mener, hvem vet om de vil være for sterke i morgen?» (Sacco, 2006, s.71). Her formidler forfatteren til leseren at det er enkeltskjebnene, ansiktene, den lille mannen og kvinnen, ofrene, som er Saccos anliggende. Denne siste setningen henter om at byrden ved historien blir mindre å bære etter hvert som tiden går, og at når vi utsettes for mange tunge inntrykk over tid, kan det oppstå slitasje, og et metningspunkt for hvor mye vi kan håndtere. Kanskje er det da enkeltstemmene er aller viktigst.

5.2 Form

Boken består av ni deler, kalt kapitler, som hver seg inneholder historier, både løse, og sammenhengende med hverandre. Denne formen, sammen med hvordan Sacco bygger opp sidene sine i form av ruter og helsides tegninger, gir teksten et mosaik, flettverksaktig preg. Vi følger journalisten, på stadig jakt etter intervjuobjekter som kan fortelle historier som inneholder forferdelige personlige tragedier, og hvordan han selv forholder seg til å være i et konfliktfylt, tidvis farlig område. Det er ikke farger i boka, men det er ulik grad av skyggelegging, og bruk av sort. Noen steder er tusjstrekene brede og tydelige, og renna mellom rutene er også sort, som for å understreke et mørke, andre steder, som i historien *Med andre øyne* hvor Sacco tilbringer tid i Jerusalem med to israelske damer, er streken lettere, og rennene hvite. McCloud hevder at bruken av svart-hvitt formidler «tankene bak bildene mer direkte. *Betydning* overskygger form» Videre skriver han om farger at deres «*overflatiske* kvaliteter vil fortsette å tiltrekke seg leserne lettere enn svart-hvitt, og fargenes historie vil utvilsomt fortsatt være knyttet til **marked** og **teknologi**. Vi lever i en verden av farger, ikke svart-hvitt. Fargetegneserier

vil derfor alltid ved første øyekast virke mer «realistiske» (McCloud, 2016, s.200). I *Palestina* er mye av innholdet så vondt at om volden, overgrepene og alt som skaper blodsutgytelse skal fargelegges rødt, så blir det ikke bare realistisk, men også grotesk, og det grusomme kan ta så mye plass at det kommer i veien for menneskene, og historiene deres. Da blir teksten enda en skildring av vold, og av dødsfall og skader, i stedet.

5.3 Renna – og hvordan vi reiser i tid

Noe av det unike ved en tegneserie er hvordan den kan holde grepet om to narrativ samtidig, gjennom vekslinger mellom ruter. Et vanlig grep hos Sacco er det Vågnes kaller: «...ei markant, tilbakeskodande forteljestemme [som] formidler frå boksane, medan dialogen på notidsplanet i minnet føregår i snakkeboblene, eit grep som tilsynelatande uanstrengt etablerer to parallelle tidsplan» (Vågnes, 2014, s.12). I praksis oppleves det som om Sacco selv er det jeg vil kalle et kommentarspor til det informantene forteller. Mange av historiene i boka har samtaler, ofte i en overfylt stue, som en rammefortelling, før det visuelle etter hvert viser det informantene forteller om i ruter. Kommentarsporet til Sacco kommer gjerne med historiske fakta, eller generelle betraktninger rundt temaet som i visuell form knyttes til en personlig beretning, i for eksempel firkantede tekstbokser. I den delen av boka som best viser hvor lite rettssikkerhet palestinerne har, og hvordan de blir torturert både fysisk og psykisk til å tilstå og angi hverandre, *Moderat press del 2* (s.102-113), brukes et lignende grep for å holde historien på to tidsplan samtidig. Vi møter Ghassan, som forteller om sin erfaring med israelsk varetekt. Stemmen til Ghassan er til stede i nåtid i firkantede ruter, snakkeboblene tilhører dialogen i fortid, som er knyttet til det visuelle. Sacco driver de to tidsaspektene framover på to forskjellige måter, det ene i tekstbokser, nærmest auditivt, som en fortellerstemme, det andre, fortiden, primært visuelt i tegningene og i snakkebobler.

Ofte finner vi også store hopp i tid mellom hel- og halvsider og påfølgende ruter, og mellom ruter som er plassert rett ved hverandre. Noen ganger er det på grunn av grepet med å vise fram minnene og nåtidsberetningen av de samme minnene samtidig. På side 154 og 155 kryssklippes handlingen av en samtale Sacco har med to menn, Ibrahim og Masud, med tegninger av to forskjellige terrorangrep. Ett hvor en gruppe palestinere stjal en buss og kom 7 kilometer inn i israelsk territorium før de ble stoppet av et

helikopter, og ett hvor en ung mann kjørte en buss med 15 israelere utfor et stup, og tok dem med seg i døden (Sacco, 2003, s.154-155). Vågnes skriver at det er mulig å fortelle på to tidsplan samtidig, fordi tegneserien har det i seg at den kan levendegjøre og visualisere både overføring av minnet og selve minnet samtidig, slik Sacco gjør ved å tegne både rammefortellingen, og det informantene forteller om hverandre. Selve fortellingene blir gjenstand for Saccos kunstneriske tolkning. Vågnes trekker videre paralleller til det Groensteen kaller «ikonisk solidaritet», samspeillet mellom rutene, og hvordan disse styrer hvordan fortellingen utspilles (Vågnes, 2014, s.58). Det gjør for eksempel at når det som fortelles er vondt, får vi både den visuelle framstillingen av det grusomme som har skjedd, og gjennom den som forteller sine ansiktuttrykk og kroppsspråk, et inntrykk av hvordan smerte og sorg sitter i, i lang tid etter traumatiske hendelser, og hvordan overgrep og krigshandlinger kan etterlate seg dype arr i tiår. I den siste historien i boka *En gutt i regnet* fortelles historien om en liten gutt som tvinges til å stå i øsende regn å besvare spørsmål fra soldater som står under tak. I seg selv ikke et veldig alvorlig overgrep, men som Sacco skriver:

For gutten var det kanskje bare én av mange ydmykkelser, ille nok der og da, men ikke verre enn andre ting han hadde opplevd... Jeg vet ikke...[...] Men hva tenkte han? Var det at en dag vil verden være bedre, og disse soldatene og jeg vil hilse på hverandre som naboer? Eller var det bare, en dag – En dag! (Sacco, 2006, s.282-283).

Ved å åpne opp for guttens mulige tanker, presenterer samtidig Sacco sine tanker om framtiden i regionen. Gitt ansiktuttrykket til gutten, og framstillingen av soldatene som de overlegne, og nærmest truende i hvordan de framstilles som store og undervinklede, mot gutten som titter opp på oss som leser, som om vi er soldatene, så fremstår det som Sacco ikke helt har troen på den tilgivende linjen. Et annet eksempel er på side 194. Her er det egentlig tre narrativ som pågår samtidig. Det visuelle viser opptøyer med steinkasting, og bevæpna soldater, mens det i teksten er to stemmer. Saccos indirekte fortellerstemme er skrevet i firkantede bokser: «en ung mann ble drept... Navnet hans var Hatem Sissi... Den første av hundrevis...». Informanten Mohammed fortsetter, hans opplevelse formidlet i snakkebobler: «Mengden løftet opp kroppen hans og bar den rundt i leiren. Soldatene prøvde å nå ham, men vi holdt dem unna med steiner... Leiren var som en krigssone i en uke». Så overtar Sacco igjen: «I løpet av et par dager hadde kampene spredt seg til resten av Gaza og Vestbredden ... Intifadaen var i gang...» (Sacco, 2006, s.194). Altså er det mulig å ha tre tidsdimensjoner samtidig, et her og nå perspektiv, som er tidsrommet informantene befinner seg i, et fortidsperspektiv - det bildene viser, og en fortellerstemme lagt på i etterkant, som tilhører leserens nåtid, men

fortellingens framtid. Dette flytende tidsaspektet er spesielt for tegneseriesjangeren, og tilfører noe nytt til dokumentarsjangeren sammenlignet med tradisjonell journalistikk. Både Chute (2016) og Eisner (2008) skriver om dette, Eisner på generelt grunnlag, Chute sett opp mot fotografiet, og dokumentarfilmer. Det tegneserien kan, som fotografiet ikke kan, er å bevege seg i tid, og la handlingen utfolde seg for leseren, mens det tegneserien kan, som ikke filmen kan, er å stoppe opp og betrakte. Noen ganger kan tegneren styre pausene ved bruk av blant annet rutestørrelse, detaljer, tekstmengde, andre ganger er det leseren som tar valget, og ser lenger på en rute. Som nevnt i kapitlet om lese teorier forsterker det tegneserien som en sjanger hvor leseren er med på å skape teksten.

I to av historiene i boka er renna mellom rutene helt sort. Dette er på mange måter også de to mørkeste historiene tematisk. I *Moderat press del 2* (s.102-113) er det i tillegg en god marg mellom rutene og ytterkant av tegningene, som også er sort, som om mørket fullstendig omslutter handlingen. I *Pilegrimer* (s.217-249) som forteller den hjerteskjærende historien om en familie som opplever at to sønner blir drept av israelske soldater, den ene etter å ha blitt nektet nødvendig medisinsk hjelp, blant mye annet som vanskelig kan kalles annet enn maktmisbruk og psykisk terror, er det “kun” rennene som er sorte. Her går tegningene helt ut til kanten av sidene. Det gir en opplevelse av evighet, som om historien aldri tar slutt, i motsetning til skildringen av Ghassans opplevelser, som kun er hans historie der og da, men innelukket i et mørke, kanskje Ghassans egne tanker. I *Moderat press del 2* benytter Sacco seg av et annet spesielt virkemiddel. I øverste panel på s.108 forlenger dommeren Ghassans varetekt med 8 dager. Da forsøker Ghassan å beskrive hvordan han blir behandlet i fengslet. Bak kan vi se ansiktet til den ene vakten, som tydelig skuler på han og misliker at han forteller dette i retten. Ansiktet til vakten er delt i to av renna mellom tredje og fjerde rute. Dette kan oppfattes både som om blikket til vakten varer lenger, og at vaktens personlighet er splittet, at han er profesjonell utad, men sint innad, noe blikket hans kan være med på å bekrefte.

5.4 Rutene

Som nevnt bruker Sacco ruter på en moderne og utradisjonell måte, hvor både antall ruter, form, størrelse, og om de dekker hele siden eller ikke varierer gjennom hele boken. Mange av oppslagene inneholder veldig mange små detaljer i det visuelle, tekst

delt opp i mange tekstbokser med enkeltsetninger, i tillegg til snakkebobler knyttet til den visuelle delen av historien. Alle detaljene, den kaotiske bruken av tekstbokser og snakkebobler, samt intet mønster hverken i størrelse på, eller antall ruter, skaper en fragmentarisk lesing, hvor leseren må legge bitene i riktig rekkefølge, det McCloud (2016) kaller induksjon. Dette må sees i sammenheng med det jeg nevner i forrige kapittel om renna, som det som gir leseren ansvaret for å skape sammenheng.

Når *Palestina* har en såpass variert bruk av ruter, hel- og halvsider vil det, særlig for en mindre erfaren tegneserieleser, stykke opp lesingen. Flyten som oppstår når en historie fortelles med en fast, gjentakende rytme mangler i mange av delene i *Palestina*.

Groensteen (2011) skriver som tidligere nevnt at det er hoppene fra rute til rute, og mellom paneler som i stor grad styrer rytmen i lesingen. Man kan argumentere for at *Palestina* krever mer, men samtidig tvinger leseren til å involvere seg mye mer, når det oppstår stadige brudd i hvordan det visuelle er bygget opp, fordi leseren må inn og gjøre det McCloud kaller induksjon.

Dong (2015), skriver om hvordan den utstrakte bruken av *splash-page* - fravær av ruter og paneler, en side uten marg hvor tegningen dekker hele siden, er med på å sette en slags grense for hva journalisten evner å formidle av inntrykk, samtidig som det peker mot at det er noe mer der, som ikke kan fanges innenfor begrensningen mediet har (se 2.3). I *Palestina* er det lett å tenke seg at mylderet av hendelser, og alle skjebnene gjør det vanskelig å få med alle inntrykkene. Sacco som deltaker i teksten er selv inne på at han på mange måter jakter på det forferdelige, og de vonde historiene. Kanskje kan effekten av helsidesoppslagene uten innramming, sies å formidle at det egentlig er vanskelig, til dels umulig, å formidle håpløsheten og hvor vanskelig det er å leve i forholdene som i nåtid, og hvor vanskelig det er å komme over og se forbi hendelser fra fortiden i konflikten mellom Israel og Palestina.



Figur 1: Sacco. *Palestina*. 2006, s. 60-61

Mange av sidene i boka er utformet som Figur 1. Det er typisk ett hel-, eller to halvsidesbilder som dekker hele siden, som ligger delvis i bakgrunnen for rutene. Det kan oppleves som visuelt kaotisk, men visualiserer framstillingen av tid. Ofte viser bildet i bakgrunnen nåtids- eller rammefortellingen der rutene brukes til å fortelle informantenes historie, som i Figur 1. Sacco er hjemme hos en familie som forteller om hvordan israelske soldater skar ned oliventrærne deres som straff for at noen i landsbyen hadde laget en molotovcocktail, som angivelig skulle kastes på en nærliggende jødisk bosetning. Rutene i forkant viser det kildene forteller, hendelsen som har skjedd, mens helsidesoppslaget viser familien her og nå. Som tidligere nevnt gir det en opplevelse av at nåtiden fungerer som et kommentarspor for fortiden. Eisner (2008), skriver om hvordan dette lager en balanse mellom to tidsnarrativ i en tekst. Det er også rimelig å anta at det visuelle ved nåtiden er ganske presist gjengitt, mens fortidsfortellingene har en større grad av kunstnerisk innslag, siden forfatteren selv må lage bildene basert på det som fortelles.

5.5 Fortellerstemme og synsvinkel

Når Sacco tegner seg selv inn i teksten kan det sees som et virkemiddel som indirekte trekker oss som lesere tettere på menneskene han møter. Rebecca Scherr skriver at det Sacco oppnår er: «...calling attention to self-performance is also a kind of call out to the reader, a request to reflect on what it means to examine people's pain secondhand» (Scherr, 2015, s.190). Palestinernes smerte kommer tydeligere fram når Sacco tegner møtene, og formidler uttrykkene deres når de forteller om ting som skjedde for flere tiår siden. At fokuset i tegningene ligger hos enkeltmennesket, mens Sacco utbroderer og gir bakgrunn en del steder, mener Chute er en bro mellom mikrohistorie, og det å skrive om de mer overgripende delene av en konflikt: «Sacco's work bridges what one might think of as the methods of microhistory, «the symbolic register of particular people» through close and local views, and macro, larger-scale externalist inquiry» (Chute, 2016, s.200).

Flere steder i teksten viser Sacco sympati med palestinernes kamp, som når han tidlig i boken hvisker til en arabisk grønnsakshandler i gamlebyen i Jerusalem: «Denne okkupasjongreia virker ganske brutal» (Sacco, 2006, s.5). Selv om han har sympati med saken, opplever man også at han er kritisk til flere sider både av kulturen han møter, som synet på kvinner, bruk av hijab, og måten man omtaler jøder som hunder på. At en journalist både kan, og skal være helt objektiv, er en holdning Sacco selv har avvist, blant annet i et intervju på nettstedet *thequietus.com* (Burrows, 2012). Han balanserer dette også ut med å framstille hvordan han selv blir konfrontert i en av intervjusettingene, av en gruppe menn som spør han: «Hva hjelper det at du kommer hit for å skrive om dette?» (Sacco, 2006, s.171). Det er tydelig at Sacco ikke kan gi noe godt svar, og er ukomfortabel med situasjonen. Det er kanskje også et slags bilde på at han ikke alltid er konsekvent, når denne hundemetaforen dukker opp igjen i historien *Svart kaffe*, hvor den gamle onkelen til en av hjelperne til Sacco, Ammar, når han blir spurt om troen på fredsprosessen svarer: «Jødene er som en hund som har fått tak i et stykke kjøtt. Det blir ikke fred før du skyter hunden» (Sacco, 2006, s.165). Effekten av at dette blir stående som siste ord i historien, uten motsigelse, viser hatet, og det dehumaniserende synet på motparten i konflikten. Når påstanden avslutter kapitlet, og ikke blir møtt med innsigelser blir den forsterket, og hengende lenger hos leseren.

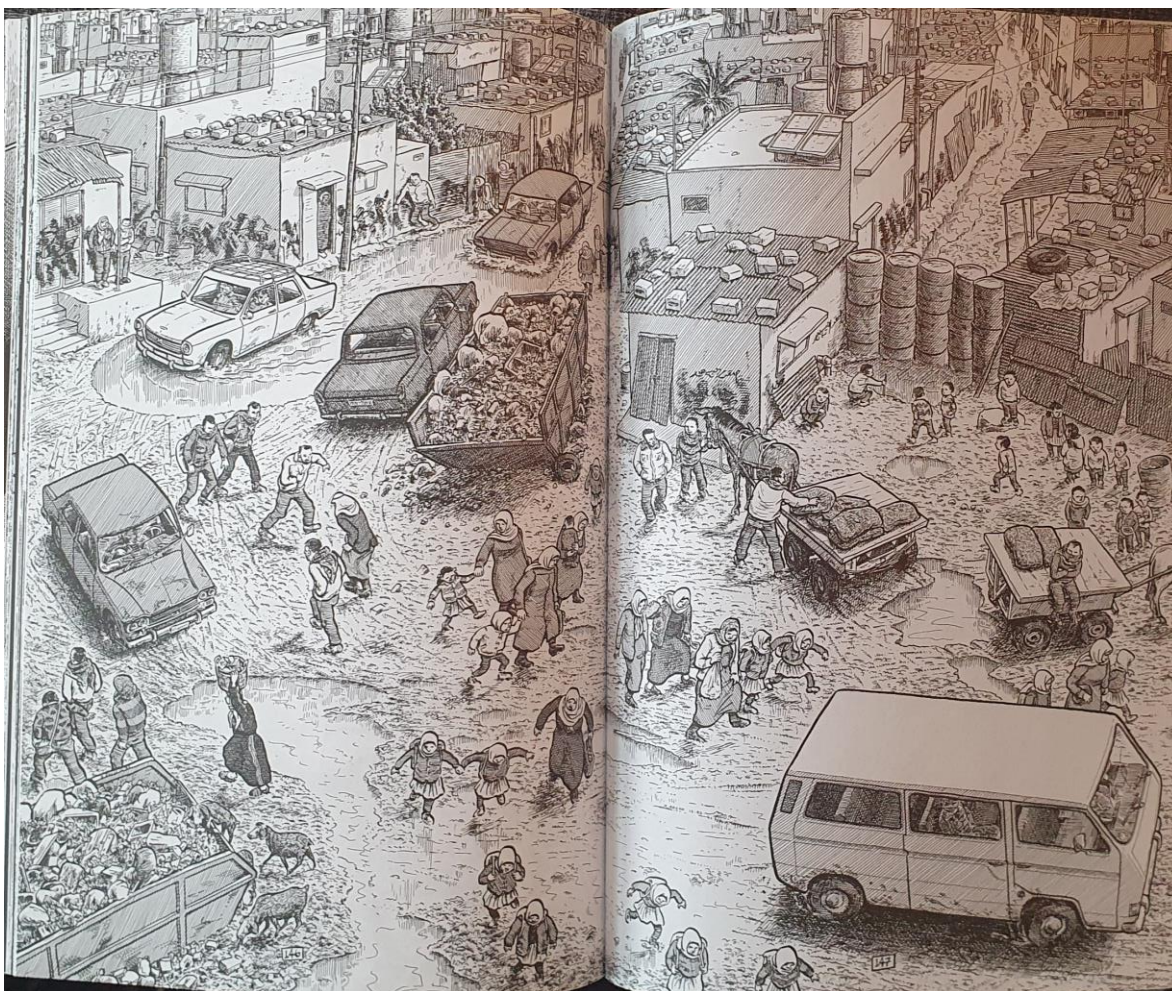
Noen steder henvender Sacco seg mer direkte til leseren, og hans stemme blir en del av narrativet i historien, i stedet for å ha en mer kommenterende avstand. Et eksempel er på forsiden av den lengste historien, *Pilegrimer*, når han omtaler transporten de har fått tak i, i flyktingeleiren Jabalia: «Vi har fått haik... en eselkjerre ... nok en autentisk flyktingeleiropplevelse... bra for tegneserien, kanskje en helsides intro» (Sacco, 2006, s.217). Dette blir nærmest en metakommentar, hvor han gir leseren innblikk i prosessen, og hvordan han tenker i bilder når han samler inn stoffet. Senere, i samme historie, etter et særlig tungt vitnesbyrd henvender han seg direkte til oss, som for å berolige oss med at nå, nå er vi snart ferdig med alt det vonde, og skriver i en tekstboks: «Jeg vet det, alle er utslitt, men vi er nesten ferdige, og så kan jeg stryke Rafah fra lista...» (Sacco, 2006, s.244). I det å innbefatte seg selv i dette «alle», innrømmer han også at det preger han, nærmest hjemsøker han, slik Chute skriver om i *Disaster Drawn - Visual witness, comics, and documentary form* (2016). Det viser kanskje også at det finnes tvil rundt hva godt som kommer ut av å reise rundt å møte alt det vonde. Som han blir konfrontert med tidligere i boka: Hva hjelper det at du kommer hit og skriver om det?

5.6 Forhold til virkeligheten

Saccos mennesker er karikerte, men individualiserte, det er stort sett mulig å skille karakterene som får plass og taletid fra hverandre. Særlig detaljerte er furer og rynker hos gamle. Som jeg skriver i innledningen til analysen, er fokuset i *Palestina* på enkeltskjebnene i konflikten, og ikke på å vise fram de generelle sidene ved den. Selv om boken er knyttet til et bestemt historisk tidspunkt, og til en bestemt konflikt, er det visuelle dominert av enkeltmenneskers opplevelser av å leve under krevende forhold. Som tidligere nevnt, skriver Vågnes om hvordan Sacco driver med et slags redningsarbeid av minnene til menneskene i området. Ved å gjøre det, gir han dem en stemme gjennom tekst og tegninger. Det dokumentariske og virkelighetsnære ved handlingen forsterkes av det visuelle, som i mange av bildene er svært realistisk og detaljert.

Bygninger, biler, gater og fjellandskap er detaljerte, og visuelle indikatorer på manglende og dårlig infrastruktur, og fattigdom. Veiene er ikke asfalterte og blir en blanding av gjørme hull og strie elver når det regner, biler er gamle og utrangerte, og det brukes trekkdyr og kjerre til å frakte varer. Husene er trekkfulle, har bølgeblikktak, og svært enkle sanitærforhold. På s. 146 og 147 bruker Sacco en dobbeltside først i

avsnittet han noe ironisk har kalt *Flyktningland*, som om det var en fornøylespark, på en tegning som viser mye av dette:



Figur 2: Sacco, *Palestina*, 2006, s.146-147

Bildet er utypisk fordi det er dobbeltsidig, og fordi det ikke inneholder tekst. Som jeg skriver i 2.2, hevder Groensteen at dette er et typisk trekk ved moderne tegneserier, og kan være et effektivt virkemiddel. For leseren oppleves teksten som et lydspor. Når den forsvinner, oppstår en stillhet i lesingen. Størrelsen, detaljene og mengden informasjon tvinger leseren til å bruke tid, og det blir en pause i den ellers hektiske og fragmenterte formen boken har. Det forsterker på mange måter innholdet i bildet. Her skjer det egentlig ingen ting dramatisk. Det er mennesker som gjør det de pleier å gjøre. De jobber, går til skolen, leker, eller er på vei et sted. De gamle bilene, veier som ikke er asfalterte, bølgeblikkene holdt på plass av steiner og bruken av hest og kjerre gir også inntrykk av et sted hvor utviklingen, og tiden har stått stille.

Noe annet som knytter teksten til virkeligheten er alle de kulturelle artefaktene som

gjentas i boken. Det drikkes et enormt antall kopper te, og samtalene foregår ofte i stuer, rundt et måltid. I tillegg tar Sacco for seg viktige jordbruksprodukter som oliventrær og tomater, og har en egen del om bruken av hijab, et plagg de fleste kvinnene Sacco møter i de palestinske områdene bruker. Det samme gjelder det som kalles for keffiyeh, palestinaskjerfet. Her forklares det også at farge og mønster signaliserer hvilken politisk gruppering man sympatiserer med. Alle disse artefaktene, eller kulturmarkørene blir det Machin (2007) omtaler som ikoner, se 2.7.

5.7 Forholdet til leser

Et vanlig grep hos Sacco er å benytte seg av en rammefortelling, hvor det siste bildet i sekvensen viser den som forteller, mens vi i neste sekvens er i det som blir fortalt. Ofte er den som forteller tegnet slik at den ser rett på oss, som om vi sitter rett ovenfor. Gjennom å posisjonere oss slik, trekkes vi inn som deltakere. Øverst på s.64, snur sjåføren Sami seg mot oss som om vi sitter i passasjerstet, og sier: «Dere har flaks... Bosetterne angrep landsbyen i går kveld...» (Sacco, 2006, s.64). Det samme grepet finner vi øverst på s.67, når vi titter ut gjennom et knust vindu, og ser på de som kaster steiner.

Den store variasjonen i form, størrelse på, og antall ruter har som tidligere nevnt også stor påvirkning på hvordan leseren forholder seg til teksten. Selv om forfatteren har disponert stoffet, ordnet det, framstilt det visuelt, og lagt på tekst, så er det til syvende og sist lesingen som styrer rekkefølge, og avgjør tempo i handlingen. Som forfatter kan Sacco velge innhold, og plassere det i en gitt rekkefølge, men har ingen kontroll over hvor leseren stopper opp og bruker tid på å se etter detaljer i et bilde, gå tilbake for å forstå sammenhengen mellom to ruter, bla tilbake til forrige side for å få bedre forståelse av helheten, eller bla framover i nysgjerrighet. Groensteen er også inne på at dette er en av de vesentlige forskjellene på tegneserie og film, nemlig at tegneserien ikke prøver å skape et inntrykk av at handlingen skjer her og nå. Den er bearbeidet av en forteller, som er til stede i teksten, om ikke i selve handlingen, som i *Palestina*, så i alle fall gjennom tegninger og tekst. I film kan man oppleve at fortelleren på mange måter er fjernet, og at handlingen bare vises, mens det fysiske produktet leseren sitter med, og blar i, i et tempo man styrer selv, som ikke er tvunget på deg som klippingen i en film, gjør tegneserier til noe leseren i større grad styrer.

Sacco presenterer leseren for en myriade av mennesker, som representerer ulike interessegrupper i konflikten: israelere som ønsker egen palestinsk stat, nybyggere, søkende jødiske ungdommer fra USA, palestinske flyktninger og representanter fra det israelske militæret er bare noen av de med en stemme i boken. Ved å være den som søker og er i dialog hele tiden, blir Sacco og boken et slags forbilde i hvordan man kan forsøke å finne mening i noe som kan virke meningsløst, og finne en slags vei inn i, og forståelse for en av verdens lengst pågående konflikter.

5.8 Forholdet mellom tekst og bilder

I åpningen av *Pilegrimer* (s. 217) beveger Sacco sammen med tolken og hjelperen Sameh seg rundt i Jabalia. Etter en splashpage, to sider med to store ruter hver seg, kommer to sider med mer tradisjonelt oppsett, hele tiden mens teksten forteller om hvordan Sameh har hjulpet Sacco, og at det har gitt ham problemer på jobb. Teksten er utfyllende, tilbakeskuende, og dekker et større tidsrom fordi den veksler mellom hendelser i fortiden. Det visuelle er tilsynelatende her og nå, og bærer i hovedsak narrative, både de i nåtid, og de i fortid, slik Groensteen (2011) hevder.

Etter hvert blir det lenger mellom tekstboksene, før det til slutt er 4 ruter helt uten tekst. Disse bidrar til å skape ro og stillhet, som på mange måter blir en kontrast til mange andre oppslag i teksten. Det er også en kontrast til selve handlingen i resten av historien, som er svært mørk og dramatisk, sett fra familien Sacco besøker i Jabalia sitt ståsted.

5.9 Oppsummering

Joe Sacco bruker tegneseriens visuelle muligheter til å framstille kulturelle trekk som bekledding, og mat og drikke. Han bruker ofte store oppslag og tegninger for å få med detaljer rundt de vanskelige levekårene og boforholdene til den palestinske befolkningen, og tekst i form av kommentarer for å beskrive urettferdighet og forskjeller både i rettsvesenet, og i næringslivet.

Gjennom variert rutebruk, og evnen til å holde tråden i to narrativer på ulike tidsplan samtidig, kan Sacco samtidig vise fram det som har skjedd, og hvordan det fortsatt, i nåtid, preger menneskene som forteller historiene sine. Ofte gjøres dette ved å legge et

narrativ i bakgrunn, også visuelt, og det andre i forkant, ofte i ruter. Ved å variere rutestørrelse og antall, og ved å bruke renner og splashsider, forsterker og understreker det narrative i historiene. Måten teksten er bygget opp på, ved at Sacco møter veldig mange mennesker, viser hvordan urettferdigheten preger omtrent alle sidene av livene til palestinerne i dag, og hvordan den er i ferd med å farge den neste generasjonens holdninger til Israel, og til jøder. Som Said skriver i innledningen er ikke dette en historie med en superhelt, eller en historie hvor det gode seirer over det onde. Det er snarere en historie om en spiral av vold, mistro til, og rent hat mot mennesker man bor tett på, og må forholde seg til hver dag.

Ved å fortelle historiene til enkeltmennesker, får vi innsikt i denne konflikten, og historien bak denne, på en annen måte, og med et bredere perspektiv enn elever i den norske skolen vanligvis møter. Samtidig er det viktig å påpeke det Sacco selv innrømmer, nemlig at en part ikke kommer til orde her i særlig stor grad, fordi det ikke er den historien han ønsker å fortelle.

6 Analyse av Gissel av Guy Delisle

«Å være gissel er verre enn å sitte i fengsel. I fengsel vet man i det minste hvorfor man er der og når man slipper ut. Man kan telle dager til man blir løslatt. Som gissel har man ingen sånne holdepunkter. Man har ingenting» (Delisle, 2019).

I denne delen av oppgaven skal jeg analysere boken *Gissel* av den fransk-kanadiske serieskaperen Guy Delisle. Jeg analyserer etter samme struktur som i kapittel 5, og vil peke på bruken av virkemidler i lys av analysen av *Palestina*.

6.1 Handling

Gissel handler om franskmannen Christophe André, som blir kidnappet på jobb for en humanitær hjelpeorganisasjon i Kaukasus, i 1997. Kidnapperne tar han med fra Ingusjetia, og inn i Tsjetsjenia, hvor han holdes som gissel i 111 dager. Boken skildrer monotonien, ensomheten, og uvissheten i det å være fange på ubestemt tid. Vi blir godt kjent med André, og gjennom tankeflukter får vi vite både om hans store interesse for historiske slag, om søsteren som skal gifte seg, og om hvordan han tidvis bekymrer seg mer for hvordan de rundt han skal håndtere fangenskapet, enn sin egen situasjon. Etter 111 dager rømmer han, og med hjelp fra sivile han møter, kommer han i kontakt med franske myndigheter, som får han ut av området. Boken avslutter historien på et jorde, som var slagmark under Napoleons invasjon av Russland, utenfor Moskva, hvor Christophe André venter på å få reise hjem. Mange år senere forteller han historien sin til serieskaperen Guy Delisle. Tekst og illustrasjoner kretser mye rundt monotonien i det å sitte innesperret, uvissheten rundt hvor lenge han skal sitte, og hva det gjør med André fysisk og psykisk. Selv om boken til tider er mørk og dyster, handler den også om å holde fast på håpet når det er som mørkest, og den inneholder absurde og komiske øyeblikk.

6.2 Form og visuelle virkemidler

Lengden på boken, 428 sider, er mer omfattende enn handlingen, på den måten at det

skjer lite utover hovedpersonens daglige rutiner som fange. Tegninger repeteres mange ganger etter hverandre, og det skjer i store deler av boken ingen ting utover at han spiser, går på toalettet, og ligger eller sitter på gulvet, lenket fast til en radiator, eller en ring i selve gulvet. I en artikkel om *Gissel* på nettsidene til den amerikanske nyhetskanalen CBC, siteres Delisle selv på at:

The whole idea of the book was to give the reader the same experience as Christophe. It was a very immersive type of story. I knew there would be a lot of repetition. I wanted to have the experience of how time can pass very slowly, day by day. How do you cope with that? That's why there are so many pages. It was very important to describe time and have a sense, for the reader, to turn the page because of that (van Koeverden, 2018).

Altså er begrunnelsen for bokens lengde, at leseren skal erfare den samme følelsen av at tiden går sakte, og dagene repeterer seg selv som gisselet. Skulle den hoppet over alle delene av tidsforløpet hvor det ikke skjer noe, ville mange av hoppene blitt lange, og leseren ville ikke fått den samme innsikten i og forståelsen av hvordan fangenskapet opplevdes.

Delisle har en svært enkel strek, hvor det som gjør mennesker gjenkjennelige først og fremst er form på hodet, skjegg, hår og briller, mer enn detaljerte ansiktstrekk. Hovedpersonen, Christophe André, tegnes stort sett uten at vi ser øynene hans, det er kun brillene som visualiserer blikket, og de er helt tomme i glassene. Om øynene tegnes er det som to prikker. McCloud hevder at «Jo mer forenklet tegningen av for eksempel et ansikt er, desto flere ansikter kan den hevdes å beskrive» (McCloud, 2016, s.39). I denne bokens tilfelle kan man argumentere for at figurene som ikke har et tydelig ansikt eller personlighet, fyller en funksjon, mer enn en rolle i teksten. De er med, men man kan lese det som at de er en, av mange mulige kidnappere for eksempel.

Delisle benytter seg av en ganske ensformig fargepalett. Serien er ikke i sort-hvitt, men fargene er begrenset til blå- og gråtoner, og variasjoner av disse. Ofte brukes mørket for å indikere tidspunkt, men det kan også vise Christophe André's humør og sinnstilstand. Stort sett er det få detaljer, og bakgrunnene består i hovedsak av nakne vegger (i alle fall når vi er innendørs). Noen unntak forekommer, som på side 66 og 67, når André får komme ut i stuen på vodka: «I min situasjon sier man ikke nei til sånt, distraksjoner er en sjeldenhet» (Delisle, 2019, s.66), og et måltid, mens de ser film av tsjetsjenske opprørsstyrker. I stuen er det gjenstander som tv, duk på bord, fotoer, og bilder på veggen som er med på å skape nærmest et øyeblikk med hygge. Øyeblikket

varer ikke: «Da vi har spist , låser de meg fast i det innerste rommet igjen» (Delisle, 2019, s.68). De neste sidene tilbringer vi igjen i selskap med André, nakne vegger, og den enslige lyspæren i taket. Det er viktig ikke å misforstå den forholdsvis enkle streken som mindre innholdstung, enn den svært detaljrike stilen til Joe Sacco. McCloud hevder at:

Når en strektegning gjør et motiv mer abstrakt, er det ikke så mye en *elimineringssprosess* som en fokusering på *spesifikke detaljer*. Ved å redusere et motiv til dets grunnleggende «betydning» kan tegneren forsterke denne betydningen på en måte realistisk kunst ikke kan (McCloud, 2016, s.38).

Ved å ta bort alt som ikke er essensielt for historien, gjør man budskapet og det viktige mer synlig og tydelig.

Som nevnt er visuelle virkemidler, eller bruk av ikoner vanlig i tegneserier. I likhet med andre språk, bygger ikonene på en felles forståelse av betydningen mellom leser og forfatter. McCloud skriver at «Hvis ikonene skal fungere trenger de vår deltakelse. Her finnes det ikke annet liv enn det du tilfører» (McCloud, 2016, s.67). I siste rute på side 232 får Christophe en lapp hvor en gisseltager har skrevet løsepengesummen de vil ha for han. For å vise reaksjonen hans, har Delisle tegnet et stjerneformet felt, med lysere farge rundt hodet, og den øverste delen av overkroppen. Effekten lyser opp, og tydeliggjør reaksjonen hans, selv uten farger, fordi vi knytter visse egenskaper til konseptet stjerne. I mange tegneserier ville man nok brukt små streker knyttet mer direkte til karakteren, men man kan argumentere for at det visuelle virkemidlet Delisle velger, forsterker roen og stillheten, samtidig som det viser Christophes reaksjon. I forlengelsen av den enkle streken til Delisle, er det visuelle språket i stor grad realistisk og inneholder relativt lite symbolbruk. Noen eksempler finnes dog: På s. 81 har Delisle tegnet et nærbilde av hånden til fangevokteren som gir André suppe. Dette kan leses som et symbol på hånden som mater deg, og en forklaring på at han forholder seg relativt rolig i fangenskapet. Man biter jo som kjent ikke hånden som mater en. På s.15 ser vi en motorvei, med et fjellandskap i bakgrunnen. Midt i bildet er det en bro, med en bil med lys på, som indikerer bevegelse. Vi kan anta at det er bilen med André og kidnapperne. Bildet utfyller teksten, fordi det henter om at gisselet skal fraktes vekk. Kryssingen av en bro kan leses symbolsk, som en overgang til en ny verden, eller ny virkelighet. Teksten utfyller fordi den sier hvordan hovedpersonen forstår at disse mennene ikke kom for å stjele penger, men for å ta han med seg. Det er lite lyder i teksten, det er naturlig siden mye av handlingen kretser rundt det å sitte alene i et rom, i

fangenskap. En lyd som gjentas, er lyden av døren som lukkes, illustrert ved «Klikk klakk», ofte i en taggete boks i ytterkant av ruten. Størrelsen på både boksen og bokstavene varierer, og indikerer hvor høy lyden er, eller oppleves for André. Et stykke ut i fangenskapet går han omtrent i dialog med lyden, i ren frustrasjon: «Klikk og klakk! Og klikk og klakk! Aaaaah! Jeg orker ikke de lydene! Orker ikke mer» (Delisle, 2019, s.202). At de fire første setningene avsluttes med utropstegn, og den siste med punktum, viser at det som begynner som frustrasjon, avsluttes med en mer resignert tone. Dette støttes av hvordan han i siste rute, hvor han sier den siste setningen, bøyer hodet og overkroppen framover, og lener seg over knærne, etter å ha sittet oppreist inntil veggen fram til dette. Den ellers ganske enkle tegnestilen, gjør lyder ekstra synlige, og hørbare. På side 8 kommer et «BANG!» inn fra siden, for å indikere hvor lyden kommer fra. På s.9 kommer lydene nærmere, det vises i hvordan lydboblene flyttes på for hver gang lyden gjentas, før militsen står på rommet til Christophe André og brøler: «MILICIA!». At mange av rutene i forkant ikke har tale/lyd, skaper en kontrast til det plutselige angrepet. Mangelen på lyd kan godt ses i sammenheng med den forholdsvis enkle bruken av ikoner, som jeg var inne på når jeg beskrev bruken av stjerneomriss som forsterking av følelser. Som nevnt både i teoridelen, og i analysen av *Palestina*, skriver Groensteen (2011) om hvordan stillheten og fraværet av kaos gir leseren mer rom for ettertanke, og gjør at vi er lenger i bildene.

6.3 Rutene

Delisle bruker uten unntak rette, firkantede ruter. Rennene er hvite og synlige, og tegningene er alltid innenfor rutene. Antall ruter varierer noe, det vanligste er 2x3, det vil si 3 paneler med 2 ruter i hvert panel. Utover dette er det vanligste avviket at det er en rute som dekker ett, noen steder to paneler, slik at det blir 5 eller 4 ruter på siden. Margene er like gjennom hele boken, og det er med svært få unntak også rennene mellom rutene og panelene. Det gir en helt annen ro, og en nærmest steril renhet over historien, en motsats til den kaotiske og fragmenterte stilen til Joe Sacco i *Palestina*. Ensomheten og monotonien i fangenskapet rammes inn, og forsterkes av rutenes enhet og forutsigbarhet. På samme måte bruker Sacco variasjon og tidvis nærmest kaotiske ruteoppsett, for å vise fram uforutsigbarheten og mylderet av både mennesker, hendelser, og kanskje til og med virkelighetsforståelser i sine fortellinger. Det er også et poeng at *Gissel* er en, sammenhengende historie, mens *Palestina*, selv om den har et

taggete kantene viser at lydene oppleves som høye av André, noe som er naturlig siden han er redd for å bli hørt. «Bom. Bom. Bom» (ibid, s.385). Lydboblen er forholdsvis stor og taggete, og plassert ved hjertet til André, i et nærbilde av overkropp, for å forsterke og vise fram frykten for å bli hørt (og sett).

Helt sist i boken, etter flukten, brukes rutestørrelse for å skru ned tempoet igjen. På side 426 er det fire ruter, to stående i øverste panel, deretter to liggende, som viser landskapet på sletten, som var en slagmark under Napoleons inntog til Moskva. På nest siste side, er det tre liggende ruter som dekker hvert sitt hele panel. Setningen på nederste rute, blir hengende: «En mild bris...Sola skinner mellom skyene... » (ibid., s.427), slik at vi får en rolig overgang til den siste siden, som består av ett helt bilde, hvor André skimtes ganske liten midt i bildet. Halve bildet er himmel og skyer, halve er englandskapet i Borodino, og boken slutter med setningen: «Og blikket når helt til horisonten» (ibid., s.428). Idyllen i setningen, og bildet er en klar kontrast mot tilværelsen Christophe André har hatt i nesten hele teksten. Den kan også tolkes som en kontrast til det å være fange. I situasjonen han har vært, klarer man ikke å rette blikket hverken utover fra seg selv, eller langt vekk mot andre steder. Det er når man kan det, og ikke er prisgitt hvordan andre styrer livet ditt, at man virkelig er fri.

6.4 Forholdet mellom tekst og bilder

Som i *Palestina* er det ofte to lag med verbaltekst, i tillegg til det visuelle. Der Sacco er en distansert forteller som bidrar med fakta som forklarer, eller fungerer som bakgrunnsstoff for det informantene forteller, tilhører begge lagene med verbaltekst i *Gissel* Christophe André. Noen steder, som på s.214 gjentar og forsterker det André sier ut i rommet, det han har fortalt som gjengis i rutene, men ikke i snakkebobler: I ruten, men ikke snakkeboble: «Jeg har tilbrakt to hele sommermåned innelåst i halvmørke» (ibid., s.214). I snakkebobler: «For et mareritt! To måneder! Jeg har vært her i to måneder!» (ibid.). Det som står i snakkeboblene, med utropstegn bak virker å være utbrudd, styrt av følelser der og da. Tegningene til rutene har ingen direkte sammenheng. I en rute finner vi en dør, som blir et symbol på det å være innelåst, skjult, kanskje også ute av syne og glemt. Dette forsterker tankene André har om at verden har glemt han.

I mange sekvenser repeteres samme tegning, eller samme bakgrunn. I kapitlet om dag 1, rett etter kidnappingen, tegnes det samme huset likt tre ganger. En av tegningene har noe mer avstand, men ellers er de til forveksling like. Dette setter tempoet ned, og gir inntrykk av at øyeblikket varer lenger (ibid., s.19). I skildringen av dag 2 bruker han refleksjon av sollys, og skyggen fra sola på veggen for å vise at tiden går. Fire tegninger i de to øverste panelene på en side er helt like, med unntak av refleksjonen av sollyset som skifter posisjon på veggen. På rute nummer en, to og fire er det en setning med tekst på hver: «Jeg blir liggende på madrassen. Timene går. Eller i hvert fall én, skulle jeg tro» (ibid., s.31). De to nederste rutene, og hele neste uke viser den samme døren, med sola som flytter seg som indikator på at tiden går, mens André reflekterer over hvordan arbeidsgiver og familie etter hvert vil finne ut at han er kidnappet (ibid.).

Andre ganger er det små detaljer som endrer seg: i fortellingen om dag 4 er det et oppslag hvor Andre sitter med ryggen til, krumbøyd, med venstre arm lenket til radiatoren med håndjern. I de to øverste rutene har han blikket mot veggen, i de to nederste ser han til venstre på radiatoren (ibid., s.59). I det siste bildet følger teksten opp blikket hans når det står: «I mellomtiden får jeg tilbringe enda en dag festet til radiatoren» (ibid.). Nyanseforskjellen i bildene indikerer at tiden går, men de små forskjellene forsterker følelsen av hvor sakte tiden i fangenskap går, mens hele dagen oppsummeres i en linje i tekstform, og forsterker innholdsløsheten i dagen, fordi det skjer egentlig ingenting, utenom at han sitter lenket fast til radiatoren. Noe av det samme forekommer tidligere i boka, på dag 2 av fangenskapet. Der tegner Delisle tre like liggende ruter som fyller hvert sitt hele panel. Det eneste som skiller dem er den gradvis lysere fargetonen. Først i nederste rute forsterker teksten dette når Andrés tanker forteller oss at: «Jeg har sovet dårlig og våkner i det sola står opp» (ibid., s.27).

Fram til dag 5 er det ett kapittel pr. dag. Etter det er det noe mer ujevnt. Vi hopper fra dag 5 til dag 9, og litt senere fra dag 23 til dag 31. Inne imellom, som fra dag 31, til dag 32, og på dagene 74, 75 og 76 er intervallene korte igjen. Det lengste hoppet i tid er fra dag 51 til dag 61. Det kan tolkes som at dagene blir like og går i ett med hverandre, eller som at minnene glir over i hverandre. Etter en tid er dagene som får mest plass i historien, de som skiller seg ut. Det vises særlig i slutten av boken. Underveis er det svært små ting som får plass, som på s.83: «Litt suppe sølt på gulvet og røykingen av en sigarett ... dagens to minneverdige hendelser» (ibid., s.83). Det siste kapitlet, 111,

skiller seg ut. Først ved at det er veldig langt, hele 62 sider. Så er det også det første kapitlet hvor det er åpenbart at handlingen pågår over flere dager. Det kommer fram både i teksten og i bildene. I starten står det at det er mandag, litt senere at det er onsdag, og på de aller siste sidene, som viser Andre vandrende i et englandskap i Borodino på utsiden av Moskva, skjønner vi at det er passert noen dager, i setningene: «Det er 25.oktober. Lørdag 25.oktober. Sist lørdag var jeg lenket fast til gulvet i et skjul» (ibid., s.426). I tegningene kan vi se flere skifter mellom dag og natt. Tegningene om natten har en mørkere tone, og noen ganger et nesten grålig filter som illustrer mørket. I dette kapitlet, særlig i starten, brukes bilde og tekst for å forsterke stresset og nervøsiteten rundt fluktsituasjonen. Det veksles mellom liggende og stående ruter, som forsterker den uoversiktlige og stressede situasjonen til hovedpersonen.

Monotonien i fangenskapet gjør at veldig små ting kan oppleves som store. Et eksempel på det skildres mot slutten av boka, på dag 80 i fangenskap. Der får vi se, og lese hvordan André føler en nærmest euforisk glede over smaken av et hvitløksfedd han har fått tak i på gulvet i en slags bod gisseltagerne har plassert han i. Her skildrer Delisle ved hjelp av forventninger, og ulike sanseinntrykk hva hvitløken gjør med André, etter lang tid i fangenskap:

For en utrolig duft! Jeg motstår fristelsen til å spise feddet med en gang og gjemmer det under madrassen. De neste timene forestiller jeg meg alle detaljer rundt inntaket av dette lille vidunderet. Jeg har vann i munnen. Utpå ettermiddagen holdt jeg ikke ut lenger. Jeg river en bit av brødet og legger hvitløksfeddet oppå. Jeg tar en liten bit. Smaken eksploderer i munnen på meg. Så prikker det på tunga, og jeg kjenner en smak jeg helt hadde glemt spre seg i kroppen. Jeg fortsetter, en liten bit om gangen. Du verden! Det var så godt at jeg ble helt svimmel! (Delisle, 2019, s.318-319).

I ruten hvor det står «Smaken eksploderer i munnen på meg», er André tegnet i nærbilde, slik at vi ser blikket fokusere på det lille hvitløksfeddet, og forventningene hans til smaken, visualisert av to dråper, en på hver side av hodet hans, som om han sitrer av spenning på smaken. Det oppleves som at hvitløksfeddet er et rusmiddel han ikke vet hvordan kommer til å virke. Dette er et av få steder i teksten André er tegnet med åpne øyne, og vi som lesere opplever han i en ruslignende eufori, og glemmer kanskje et øyeblikk at dette handler om hvitløk. Man kan også lese det som et øyeblikk hvor det blir klart for oss hvor viktig små ting kan være når man blir fratatt dem over lang tid.

6.5 Synsvinkel

Handlingen fortelles fra André's perspektiv, stort sett med leseren som en slags tilskuer. I noen ruter, ser vi det som skjer over skuldrene, eller med hans blikk. Synsvinkelen er i stor grad normalperspektiv, med noen brudd hvor vi får en slags førstepersonsforteller, og ser det André ser, eller ser over skulderen hans. I beskrivelsen av dag 2 er det en sekvens på fem bilder som viser André komme seg fra liggende til sittende på madrassen sin, før vi på det sjette bildet ser over hodet hans, og stirrer på døren til rommet sammen med André (s.28). Leseren går fra å observere situasjonen, til å delta, i et lite sekund i den lengselen etter frihet, som det å åpne døra representerer.

Verbalteksten har en henvendende form, vi blir nærmest fortalt, eller snakket direkte til. Det gjør at vi slipper inn i tankemønsteret til André. Et av de viktigste holdepunktene hans i fangenskapet er å holde styr på hvilken dato det er. Når dagene går i ett og er like, så blir det like viktig for oss som lesere, som en tidsmarkør. Siden mye av handlingen foregår i små lukkede rom er det lite både tids- (utover lys og mørke) og stedsmarkører i illustrasjonene. To eksempler på stedsmarkører er når kidnapperne og familiene snakker sammen, og Delisle bruker kyrilliske bokstaver i snakkeboblene. I tillegg har kvinnene som er synlige på seg hijab.

De manglende markørene kan noen steder forsterke usikkerheten og etter hvert tomheten som oppstår hos André. Manglende holdepunkter til hvor man er, eller tidspunkt på dagen, gjør at man mister taket på den virkelige verden etter hvert. Når kidnapperne på slutten av dag 2 flytter han over i en annen leilighet, og låser han fast til en radiator, tegnes rommet som fullstendig nakent og tomt, med unntak av madrassen han sover på, og radiatoren han er lenket fast til. Når man kobler det til de noe ubehagelige stillingene han må ligge i på grunn av håndjernene, får man en skildring av både fysisk og psykisk ubehag (ibid., s.43). I ruten nederst på s.46, som ligger over hele panelet, tegnes André høyt ovenfra, sittende nede i et hjørne. Han ser veldig liten ut, og det tomme rommet kan leses som et symbol på innholdsløsheten i et liv i fangenskap (ibid. , s.46). Vinduene i rommet er spikret for, noe som gjør det vanskeligere for Andre å skille tid, utover dag og natt. Selv maten er repetitiv, med den samme suppen til frokost, lunsj og middag.

Dag 10 gjengir Delisle stemmen til André på to nivåer. I firkantede bokser er fortellerstemmen, gjenfortalt av Delisle, men skrevet i nåtid som om det er tankene hans der og da: «Om kvelden hører jeg ganske mye bråk. Mannsstemmer. Jeg tipper at det er venner som har kommet på middag. Vet gjestene deres at det ligger et gissel på rommet i enden av gangen?» (ibid., s.89). I rute nummer 4 og 5 på siden, snakker André ut i rommet, og det han sier står i runde snakkebobler: «Hvordan går det med gisselet deres da? Jo da, det går ganske greit. Han er en stille fyr, ikke så mye bråk med ham. Ingenting å klage på» (ibid.). Firkantede bokser og runde snakkebobler brukes om hverandre, og markerer forskjell på tankereferat og direkte tale. Det samme grepet gjentas noen sider etterpå, når gisseltagerne kommer inn på rommet til Andre og byr på et glass vodka. Først tankene hans: «Vi tømmer glassene, og så går de igjen. Jeg ser for meg at de har fått noen gode nyheter og føler for å feire litt» (ibid., s.92), før han snakker med seg selv ut i rommet: «Hva med å ta en skål med gisselet vårt? Ja, god ide! Han er helt sikkert tørst!» (ibid.). Å holde mesteparten av dialogen (med leseren) i firkantede bokser, forsterker stillheten og tomheten i tilværelsen. Det er tanker, og ikke ord, og lyder i rommet, slik det er når André sier ting høyt.

Når intervallene mellom dagene blir mer irregulære, og lengden på kapitlene varierer, henger det som nevnt sammen med hva, og hvor mye som skjer. Dag 23 får han plutselig omelett til suppen, og øyekontakt med en gutt med en ball (som forklarer dunkelyder han har hørt tidligere). Omeletten skaper en lykkefølelse han ikke har kjent på en stund, i så stor grad at «I et kort øyeblikk glemmer jeg den triste tilstanden jeg befinner meg i» (ibid., s.127). Møtet med den lille gutten derimot, vekker svært negative følelser hos André:

Jeg har sittet halvnaken og fastlåst til en radiator i et tomt rom i mer enn tre uker. Hvordan i all verden ser dette ut for en treåring? En fyr tjoret fast som en bikkje. Ja, hold døra lukket! Ingen skal se meg råtne inne på dette rommet. Råtne og bli mer og mer deprimert for hver dag som går (ibid., s.130).

Ved å se seg selv mot et uskyldig barn, blir det tydeligere for André hva slags situasjon han er i. Guttene er en utenforstående, som ser på André på en måte som treffer han, og blir den andre som gisselet kan speile seg i, og få en forståelse av hvor håpløs situasjonen egentlig er. Gjennom å oppleve disse tankene får leseren innblikk i hvordan man som menneske blir ekstra sårbar i kriser, særlig når man blir sett av andre. Selvbevisstheten rundt situasjonen blir tydeligere når man får et glimt av et normalt liv, og den friheten man selv ikke har, her vist gjennom barnet med ballen.

6.6 Forhold til virkeligheten

At Delisle har skrevet teksten i dagbokform gir teksten autensitet og gjør den til en litterær historiefortelling. Den svenske litteraturviteren Arne Melberg mener dagboksjangeren kan minske tidsgapet mellom handlingen og nedskrivningen av den, i tillegg til at den er mer nøytral enn for eksempel en journalistisk stil, som Joe Sacco sin. (Melberg, 2007). Dagboken er en nedtegnning av hendelsene, slik hovedpersonen opplever det, og i motsetning til i *Palestina*, så er hovedpersonen i *Gissel* identisk med den som lever i den utfordrende situasjonen. Der Sacco observerer utenfra og skildrer, så er Andrés stemme den som opplever vanskelighetene. Delisle etablerer troverdighet og rammefortellingen kort og konsist på første side, ved å tegne seg selv og André i en samtalesituasjon. I motsetning til Sacco avslutter han egen involvering i selve handlingen her: «Dette er Christophes historie slik han fortalte den til meg» (Delisle, 2019, s.3). Siden etter viser to kart - ett av Europa med en liten firkant, som det andre kartet zoomer inn på. Det forteller oss at handlingen er lagt til de to russiske republikkene Ingusjetia og Tsjetsjenia. Siden forfatter og tegner ikke er direkte del i historien, som Joe Sacco, er det i *Gissel* en avstand mellom hendelsene, og den som nedtegner dem, som det ikke er i *Palestina*. Avstanden er ikke bare i form av forteller og fortellerstemme, men også i tid, siden hendelsene det fortelles om er nesten 20 år bakover i tid. Kanskje kan denne forskjellen være med på å forklare hvorfor Sacco sine bilder blir så fulle av inntrykk og detaljrike, at det er fordi han har vært der selv, mens Delisle skjærer ned til beinet, og kun tegner og skriver ned det informanten har fortalt i samtale.

Som nevnt tidligere blir det utover i historien svært viktig for hovedpersonen å holde orden på hvilken dato det er. Det er mye som tyder på at det blir et ankerfeste til den «virkelige» verden.

I dag er det 10.juli. Torsdag 10.juli. Viktig å holde styr på dagene. Tiden er det eneste jeg er sikker på. Jeg aner ikke hvor jeg er ... Jeg aner ikke hvorfor jeg er her ... Jeg har ikke peiling på hva som foregår utenfor dette rommet.. Ingen vits i å tenke på det.
10.juli, torsdag 10.juli. Det eneste jeg har å holde meg til, er ukedag og dato. 10.juli.
(ibid., s.85).

Dagene i fangenskap glir over i hverandre, og gradvis forsvinner grepet om verden utenfor. Det å holde orden på tid blir en tilknytning til omverdenen. At nesten alle kapitlene starter med at han bekrefter datoen for seg selv, gir noe av den samme repetitive effekten som de mange helt like, og nesten helt like tegningene. Etter noen

dager døper André den ene fangevokteren Thenardier, etter en av antagonistene i Victor Hugos *Les Misérable*. Dette forsterker koblingen til den virkelige verden, siden det er et litterært verk, som tilhører verden utenfor, som André har et forhold til, og kjenner godt. Samtidig knytter det historien til et litterært univers og fiktivt univers, utenfor historien om André. Riktignok har *Gissel* og *Les Misérable* det til felles at begge fortellingene handler om reelle historiske hendelser, om enn med ulik grad av virkelighetsnærhet.

Der Sacco i *Palestina* skildrer fangenskap som ofte involverer fysisk vold, i tillegg til psykisk tortur, blir hovedpersonen i *Gissel* stort sett behandlet godt, om man ser bort fra at han er innelåst på et rom. Et fellestrekk ved skildringene av fangenskap i *Gissel* og *Palestina* handler om det uvisse, at man settes i fengsel, eller holdes i fangenskap uten å vite hvor lenge det vil vare, og i noen tilfeller hvorfor man er der:

«Å være gissel er verre enn å sitte i fengsel. I fengsel vet man i det minste hvorfor man er der. Det finnes en grunn, riktig eller gal, men det finnes i hvert fall en grunn. Å være gissel handler bare om uflaks. På feil sted til feil tid. I fengsel vet man nøyaktig hvilken dag man slipper ut... Dermed vet man hvor lang tid man har igjen. Men her kan jeg bare telle dagene som har gått, uten å vite noe om når det er over» (ibid., s.100).

Melberg, som jeg nevner tidligere i avsnittet, skriver også om hvordan dagboken legger vekt på alle de små detaljene i livet, og hvordan de fyller dagene våre (Melberg, 2007). Ved å bruke tid på å vise daglige måltiden, dobesøk, og Andrés forsøk på å holde styr på dato og tid, kan man argumentere for at det er en skildring av hvordan gisselet ikke mister seg selv helt, og holder tak i det som er igjen av hverdag i tilværelsen.

6.7 Forhold til leser

Kombinasjonen av dagbokelementet, og hvordan leseren trekkes inn i teksten av fortellerstemmen som snakker direkte til oss, bidrar til en nærhet både til hovedpersonen, og til Christophe Andrés opplevelse av å være gissel. Cates skriver «Like lyric poems, diary strips are often concerned with describing brief sensory impressions or preserving the emotional charge of a single moment» (Cates, 2011, s.220). Det er nettopp de små inntrykkene som forsterker det biografiske i *Gissel*, det er de som viser hvordan enkeltmennesket Christophe André håndterer situasjonen, og den personlige krisen han står midt i. Delisle veksler mellom å la leseren betrakte André, og det å se enkelte detaljer, som for eksempel håndjernene som stadig låses fast til radiatoren, fra hans synsvinkel. At teksten er skrevet i nåtid, og formidler tankene hans, gjør at vi er til stede sammen med André, og deler noe av uvissheten hans. Hadde

teksten vært i fortid hadde det vært avklart, og man kan argumentere for at den hadde mistet noe av nerven sin. Dette på tross av at den første siden etablerer en rammefortelling, som viser selve intervjusituasjonen. Denne tar imidlertid så lite plass, at leseren nærmest vil glemme den når man kommer inn i fortellingen om fangenskapet.

Siden André ikke har noen å ha en dialog med i det fysiske rommet han befinner seg i, bruker han tankekraft på å ha en form for indre monolog, som blir små taler til leseren. Gjennom disse monologene, som ofte handler om ting som skjer i fangenskapet kommer vi tett inn på André, og hans bekymringer. Noen steder handler monologene om hans interesser. Ved å skrive inn disse passasjene blir vi kjent med hovedpersonen på en annen måte enn ellers i teksten. Det er i disse delene av boken han får vist den vanlige versjonen av seg selv, og ikke bare den kriserammede. I tillegg skaper disse delene en forbindelse til leseren fordi han ser på oss, og snakker til oss, som om vi er på en forelesning. På s.172 starter den første av flere sekvenser hvor André memorerer og gjenforteller store slag i europeisk historie for seg selv. Det starter i tekst, før det gradvis også blir en del av, og så overtar det visuelle. Øverst på s.172 er vi i rommet med André, fra det andre panelet tegnes det på ny små bokser i ruten som visualiserer tankene, med bilder av hærlederne Aleksander den første, og general Kutusov. Fra s.173 forsvinner Christophe André fra bildene, og den historiske hendelsen får all plassen, fram til siste rute på s.175, som dekker hele det nederste panelet. Litt seinere starter han en alfabetlek med seg selv hvor han skal knytte historiske hendelser og personer til bokstaver i alfabetet: «A... som i ... Austerlitz. Slaget ved Austerlitz, 1805. B... som i... Borodino. Slaget ved Borodino, felttoget i Russland, 1812. C... som i... Cambronne. Pierre Jacques Etienne Cambronne, general i Keisergarden» (Delisle, 2019, s.203). Disse hukommelseslekene, som André bruker for å holde seg skjerpet og få tiden til å gå, slipper oss som lesere inn i et av hans interessefelt, og gjør han til et helere menneske enn om han kun var «gisselet». Samtidig har Delisle gjort et klassisk fortellerteknisk grep, og skaper en sirkelkomposisjon i avslutningen til boken. Der vandrer André rundt på et område på utsiden av Moskva som var åsted for Napoleons siste slag før han inntok Moskva i 1812 (s.426-428). Da knytter han avslutningen til oppslaget midt i boka hvor han går gjennom disse slagene for seg selv, og forteller om et slag ved stedet han befinner seg.

6.8 Oppsummering

Guy Delisle bruker tegneseriens virkemidler til å vise fram, og trekke leseren inn i monotonien, kjedsomheten og uvissheten ved å være fange på ubestemt tid. Ved å tegne de samme nakne veggene, og visuelt ensformige bakgrunnene mange ganger, trekker han ut lengden på historien for å la leseren få del i gisselets opplevelse. Monotonien i tilværelsen visualiseres, og små hendelser som bryter denne, blir enda viktigere, og tydeligere. Ved å bruke en relativt enkel strek, kun vise fram det vesentlige, og formidle det hovedpersonen ser og tenker forsterkes og synliggjøres tekstens budskap, innholdet forsvinner ikke i detaljerte tegninger. I stedet er ørsmå endringer i ellers helt like illustrasjoner med og senker tempoet. Manglende detaljer gjør det vanskelig å bestemme tid, og bidrar til å vise fram uvissheten rundt dette for gisselet, som parerer med fokus på hvor lenge fangenskapet har vart, gjennom blant annet dagligdagse hendelser som måltider og toalettbesøk. Den enkle streken forsterker også bruken av visuelle virkemidler som lydord, som blir kontraster til stillheten og roen tegningene ellers formidler, og symboler som er der for å uttrykke følelser.

Bruken av rette firkantede ruter, og synlige hvite renner bidrar ytterligere til å gi en ro i lesingen. Man kan påstå at lesingen får samme monotone rytmen som fangenskapet. Denne roen er en klar motsetning til kaoset og variasjonen i ruter, paneler og bruk av renner i *Palestina*. Når bruddet først kommer på slutten av teksten, og Delisle bruker mange små ruter i skildringen av Christophe Andrés flukt, fungerer det som en tydelig kontrast, og markant økning i tempoet i historien. Rutene er mindre, og variasjonen større, for å vise fram det uoversiktlige i situasjonen, og for å øke tempoet i handlingen.

I likhet med i *Palestina* har teksten to lag med verbaltekst, men til forskjell fra den boken, er begge lagene i denne teksten stemmen til hovedpersonen, den ene i historiens nåtid, den andre som en del av bokens nedskrivning, og nærere leserens nåtid. Forfatteren er ikke med som en del av tekstens persongalleri. Dagbokformen gir teksten en form for autensitet, og forankrer hendelsene tydelig hos Christophe André. Der Sacco i *Palestina* ser konflikten utenfra, er det en personlig erfaring for protagonisten i *Gissel*, en erfaring som påvirker både kropp og sinn. Nåtidsformen gjør også at vi er der samtidig og med gisselet, og måten fortelleren henvender seg direkte til oss, som i en dialog, trekker oss ytterligere inn som aktiv part i historien, og gjør at vi blir ekstra godt kjent med André når han for eksempel forteller om noe han er interessert i.

7 Analyse av *Survilo* av Olga Lavrentjeva

*«Survilos historie er unik, ingen opplevde akkurat det hun opplevde.
Og samtidig er hennes historie typisk» (Fatland, 2020, s.7)*

I denne delen av oppgaven skal jeg analysere boken *Survilo* av Olga Lavrentjeva. Dette gjøres etter samme mønster som i kapittel 5 og 6, i lys av begge de to foregående analysene.

7.1 Handling

Boken starter med en prolog, hvor en eldre dame er på tur i skogen med to små barn. Den gamle damen blir redd fordi hun ikke finner barna. Denne prologen glir over i en kort rammefortelling fra 2017, hvor det ene barnebarnet, forfatteren, starter prosessen med å skrive ned bestemorens historie. Herfra glir vi sømløst tilbake til 1930. Boken forholder seg kronologisk, slik bestemoren husker hendelsene, til det som skjer i den fjerne fortiden. Inne imellom er vi tilbake i en nærere fortid, og får små episoder fra ting som forfatter og bestemor har opplevd sammen. Boken slutter i 2017, med at Lavrentjeva blir møtt i døren til bestemoren, som kikker på oss (og henne), og sier: «Der er du jo! Jeg begynte å bli engstelig!»

Valentinas livshistorie starter med en forholdsvis lykkelig barndom, sammen med søsteren, Ljalja. I 1937 snus livet til familien på hodet, når faren blir arrestert for kontrarevolusjonær virksomhet. Han kommer aldri tilbake, og det tar lang tid før Valja får en bekreftelse på at saken mot han var oppspinn, og enda lenger tid før hun finner ut hva som faktisk skjedde med han. Farens skjebne får store konsekvenser for familien. De blir forvist fra Leningrad, og sendt til Basjkiria. Et gjennomgående tema i boken er hvordan farens arrestasjon står i veien for Valja både når det gjelder medlemskap i Komsomol (Det kommunistiske ungdomsforbundet), tilgang til studier, og ikke minst jobber, langt inn i voksenlivet. Farens rensking i 1958 blir derfor en enorm lettelse, og et vendepunkt i livet hennes, selv om det er først på nittitallet, når arkivene til det hemmelige politiet blir tilgjengelig, at hun finner ut at han ble henrettet kun 11 dager etter arrestasjonen. Boken handler om hvordan Valja håndterer et liv preget av fattigdom, sult og en sykdomsplaget mor i svært enkle levekår, og etter hvert vender

tilbake til Leningrad for å studere. Så starter andre verdenskrig, og hun blir direkte involvert i den over 900 dager lange beleiringen av byen, som pleier på et sykehus.

Etter krigen gifter Valja seg med fetteren Petja, som er tydelig på at han vil ha henne, på tross av familiens kraftige motforestillinger mot at han gifter seg med ei fattigjente, som er datter av en folkefiende. Petja og Valja får et godt ekteskap, før han dør av hjertestans på en jakttur i 1978. Helt til slutt i boken, etter at hun har funnet ut av skjebnen til faren, er vi tilbake i skogen, på sopptur med barnebarna, før rammefortellingen avsluttes med at de samme barnebarna oppsøker deres oldefar, altså Valjas far, sitt hjemsted, Survily. Boken har fått tittelen *Survilo*, som er bestemoren til Lavrentjeva sitt etternavn. I og med at navnet også er et stedsnavn, kan man lese tittelen som en kobling til hvor man kommer fra, hvor røttene dine er. I dette tilfellet landsbyen Survily. I tillegg ligner ordet på det engelske ordet «survive» - å overleve, noe som passer til handlingen i boka, fordi Valentina Survilo i høyeste grad er en overlever.

7.2 Form og visuelle virkemidler

Boken består av 8 nummererte deler, pluss et «mellomspill» mellom de to siste delene. Den forteller stort sett historien kronologisk, men med flere lange hopp i tid på få ruter og sider. I tillegg til historien om bestemoren Valentina, har teksten en rammefortelling som strekker seg over ca. 20 år, fra forfatteren selv er et barn på besøk hos bestemoren sin, til en nær fortid hvor hun som voksen, sammen med broren oppsøker oldefarens hjemlass.

Oppslagene i boka har stor variasjon i bruken av ruter og paneler. I tillegg er det over 60 helsides tegninger, samt noen dobbeltsideoppslag uten bruk av ruter. *Survilo* er den av de tre bøkene i oppgaven med det mest poetiske bildespråket. Mange av tegningene har et drømmeaktig preg, og det brukes symbolspråk på en helt annen og mer litterær måte enn hos Sacco og Delisle. Kanskje kan det handle om den personlige nærheten forfatteren har til historien, eller det kan dreie seg om kulturforskjellen, fra et mer østlig orientert Russland, enn til de to andre mer vestlig orienterte forfatterne.

Et gjentakende grep er ultranærbilder av detaljer, og av mennesker. Dette grepet har klare paralleller til film, hvor man ofte tar nærbilder av gjenstander som blir viktige

senere, detaljer som skal si oss noe vesentlig om personene, eller bare vil vise følelsesuttrykk, for eksempel gjennom blikk. El Refaie hevder at «The frequent depiction of protagonists in close-up and the visual alignment of the reader with their point of view may also encourage various patterns of affective engagement» (El Refaie, 2012, s.10). Altså er bruken av nærbilder et virkemiddel for å skape forbindelse med leseren. Noen ganger tegnes disse detaljene i runde ruter, som for eksempel pennen til forfatteren som skriver (Lavrentjeva, 2021, s.19). Som leser oppleves det som om noen holder opp et forstørrelsesglass, og viser oss disse detaljene. Andre steder er forbindelsen mellom tekst og nærbildet tydeligere, som lenger ut i boka, når Valja forteller at: «Jeg brukte fremdeles barnekåpen som mamma hadde sydd» (ibid, s.98), etterfulgt av nærbilde av en hånd i kåpelommen, hvor man tydelig ser at den er for kort i ermet. Når Petja sier han vil gifte seg med Valja når hun blir voksen, bruker forfatteren ultranærbilde for å vise reaksjonen til Valja. I et ultranærbilde av øynene og nesa hennes, ser vi tydelig at pupillene er utvidet (ibid, s.105). Mot slutten av beleiringen av Leningrad, må Valja tømme en bod med frosne lik, før våren kommer og tiner dem opp. Dette skildres blant annet med en helsidestegning av likstabler, som til forveksling kan ligne på figuren i Munchs *Skrik*. På helsiden er det innfelt et firkantet bilde, rotert så det står på et hjørne, som en rute, og et rundt bilde, av et ansikt, og en hånd. Her gir nærbildene en marerittaktig, skrekkefilmlignende effekt, som om det er ekstra groteske detaljer, som minner Valja på at disse frosne kroppene er mennesker, noe man kan innbille seg gjør oppgaven verre, enn om man klarer å distansere seg fra dem.

Teksten er plassert både i og utenfor bobler. I likhet med Sacco og Delisle, benytter Lavrentjeva seg av en blanding av tekstbokser og snakkebobler, hvor tekstboksene er en slags fortellerstemme, som hører hjemme i rammefortellingen, hvor Valentina forteller historien sin til forfatteren. Lavrentjeva har valgt å bruke en font som ligner på løkkeskrift. Den gammeldagse stilen på bokstavene kan sies å forsterke følelsen av det historiske, men også det personlige, de skaper en illusjon av at det er håndskrift. Noen steder brukes teksten figurativt, som i starten av boka, hvor den gamle Valentina er på tur i skogen med barnebarna, og mister dem. På et tidspunkt forsvinner teksten «Hvor er dereeeee ...» (ibid, s.16) ned i et smalt, dypt hull i skogen, som om utsagnet graver seg nedover for å lete etter dem. Rett etter står bestemoren ved et mørkt vann, og i den siste av tre ruter, ser hun sitt eget mørke speilbilde i vannet. Bruken av mørkt vann i tilknytning til redsel og det som er skummelt kommer jeg tilbake til snart. På samme

måte som man i mange serier bruker størrelse på teksten for å illustrere volum og kraft i tale, bruker Lavrentjeva størrelsen på selve snakkeboblen. Når Petja etter krigen kommer hjem til moren og sier han har giftet seg med Valentina, blir han møtt med: «Er det en spøk?! Giftet deg?! Med henne? Med henne? IDIOT! HVA HAR DU GJORT!» (ibid, s.230). Snakkeboblen er enorm, og dekker nesten hele ruten, unntatt et nærbilde av morens hode i ytre høyre billedkant. Ruten ligger over et helt panel. Lavrentjeva fortsetter på denne og neste side, å bruke størrelsen på snakkeboblene som markør for hvor høylytte og tydelige personene i teksten er når de snakker. Snakkeboblene til de som er uenige i ekteskapsinngåelsen, er større enn for eksempel den mer lavmælte og positive Tolja, Petjas bror.

Andre steder er snakkeboblene en del av symbolspråket. Tidlig i boka forteller Valentina om bygården hun vokste opp i, og hvordan familien til en onkel på morssiden bodde i en leilighet i etasjen over (se Figur 4). Snakkeboblene er plassert i gedigne røtter over hodene på de to barna og bestemoren, og en tegning av bygården kommer opp av røttene. Dette kan leses som et bilde på hvordan huset var røttene til Valentina, og et sted hun var knyttet til. Det gjør det desto vanskeligere for henne å akseptere, og lettere for leseren å forstå hvorfor tvangsflyttingen var ekstra vanskelig for henne. Det er skrevet også om hvordan moren var glad i å pynte, og holde leiligheten fin. Faktisk så fin at familien vant en pris for hvor velholdt den var. Traumatet for lille Valentina når faren blir arrestert blir derfor enda tyngre, siden leiligheten er knyttet til jobben hans, og de må flytte.



Figur 4. Lavrentjeva, *Survilo*, 2021. s.25

Et annet virkemiddel som gjentas er personer som løser seg opp, og gradvis blir borte fra en rute til en annen. I starten av boka reiser bestemoren til lille Valentina tilbake til Dymokar for å dø. Her skildres drømmene til lille Valentina som savner bestemoren. I andre rute på siden er bestemoren ute i en åker, tegnet som en skygge på avstand. I ruten under løper Valentina etter, og roper på bestemor, mens den svarte skyggen løser seg opp i små flekker foran henne, og forsvinner. Den siste ruten viser lille Valentina gråtende i sengen mens hun ser på oss og sier «Bestemor...» (ibid., s.27). Det samme grepet brukes når hun reiser tilbake til Leningrad for å gå på skole, og tar farvel med moren (ibid., s.79), og igjen når en sykepleierkollega dør under beleiringen av Stalingrad. Sykepleier Alina illustreres i alle tre ruter i nederste panel, og går fra å ha gjenkjennelige ansiktstrekk, til flytende trekk, med mørke buer, som i et tresnitt, til det kun er de mørke kurvene, og et så vidt synlig omriss av noe som kunne vært et menneske i siste rute, hvor fortellerstemmen sier: «Sykepleier Alina, hun døde også, snart...» (ibid., s.140).

Noen steder kombineres menneskene som blir borte med bruken av kryss, som om de som blir borte krysses ut av et regnskap. Før beleiringen starter forlater en av sykepleierne hospitalet Valentina jobber på. Det illustreres med fire like ruter i ett panel. I de tre første blir skyggen av denne sykepleieren gradvis uklart, i rute to og tre aner vi konturene av et kryss bak henne. I den siste ruten er kun krysset synlig, og fortellerstemmen i de to siste rutene sier: «Sykepleier Rufina omkom i et bombeangrep – Tyskerne jevnet det andre sykehuset med jorden» (ibid., s.125). Kryssene dukker opp igjen senere når Valja tar farvel med søsteren, som er på besøk etter bombeangrepet på hospitalet. Ljalja forteller at hun skal til fronten og grave skyttergraver. Selv om kryssene her er sprosser i vinduene, er et av dem mer markert enn de andre tre. Det går an å lese dette som et frampek om Ljaljas skjebne (ibid., s.129). Det får vi bekreftet senere i boka når det kommer en jente Valja ikke kjenner, for å snakke med henne. I den første ruten her sier en av kollegene hennes: «Valja, det er en jente som spør etter deg» (ibid., s.168). I neste rute er Valja tegnet, med et stort svart kryss i bakgrunn, som et forvarsel om døden som kommer, når jenta forteller hva som har skjedd med Ljalja. Et annet sted i teksten, hvor Valja forteller om rundene på sykehuset om kveldene, er det et rundt nærbilde av et vindu med seks små ruter, alle har sprosser som er kryss, tre av dem er helt mørke, de tre andre noe lysere. På neste side skildres det hvordan mange av pasienten viser seg å være døde på morgenrunden. Nederste rute, som dekker hele

panelet er et duggete vindu, med to svarte kryss-sprosser. I tekstboksene på siden står det: «Under morgenrunden... - ... telte vi opp de døde. – De døde så raskt. Alle døde... - Den ene etter den andre – av utmattelse» (ibid., s.136). De mørkere sprossene kan leses som et forvarsel om dødsfallene som kommer rett etterpå.

Bruken av mørke, og kontrasten mellom hjemmet som trygt, og verden utenfor som en trussel er også gjennomgående helt fra bestemorens død. Tidlig i boka, etter at hun er borte står lille Valentina og kikker ut vinduet. I en rute som dekker hele bredden av panelet ser vi en liten skygge i lyset fra et vindu midt på siden. Rundt vinduet er alt mørkt og svart. Nærmest vinduet er det antydte lyse sirkler, som om vinduet ligger innerst i et svart hull. På hver side av vinduet er det plassert tekstbobler: «Siden har jeg alltid vært redd for å miste mine nærmeste, frykten er blitt en del av meg – Jeg kunne stå i timevis i vinduet og vente på mamma og pappa» (ibid., s.29). Mørket rundt blir et bilde på lille Valentinas angst for hvordan verden nærmest kan sluke de hun er glad i. Leiligheten hun bor i, og det den representerer er trygt og lyst. Det samme mørket, bare i form av vann dukker opp helt sist i kapittel 1, hvor faren til Valentina har blitt arrestert. To ruter midt på siden viser moren til Valentina som gråter, og et kirkespir med mørke skygger rundt. Under bildene er det mørkt vann med bevegelse, og teksten: «Barndommen min var over da jeg var 12, i november 1937» (ibid., s.44). Dette kan være bilder på at troen vil bli testet, og at det er mørkere og «uroligere farvann» i vente, i livet til hovedpersonen. På slutten av boka kombineres disse to truslene, det mørke vannet, og verden utenfor. I en sekvens hvor en overgang i tid og sted skjer fra skyggen av Valentina som ser ned i en mørk elv, forteller hun om hvordan: «Angst, og... - ... en udefinerbar skyldfølelse» (ibid., s.245), har fulgt henne gjennom hele livet. Ruten er delt i to av en renne, akkurat midt på, på langs av skyggen, som for å understreke hvordan disse to negative følelsene fyller henne. Videre i sekvensen forteller hun at hun har mareritt hver dag, og vi ser henne stå i vinduet og vente på mannen sin. Tre rektangulære ruter som går over et helt panel, viser skyggen hennes i vinduet. Ute er det mørkt, og mørket er tegnet med spor av tre ulike mønster; buer, trekanter og kryss som blir til ruter; som for å vise at tiden går, at hun står der lenge. Vi skjønner i den første av tre ruter i nederste panel at hun gråter. Når Petja kommer inn, er hun helt fortvilet: «Det var så mørkt... jeg... jeg trodde at det... hadde skjedd deg noe. EN ULYKKE...» (ibid., s.249). Det blir tydelig at hun bærer på traumer fra farens forsvinning, da hun stod i vinduet og ventet på han som aldri kom hjem. Helt til sist i boka kommenterer

Valentina det selv, igjen med tegninger av vindusruter, hvor vi ser konturene av et menneske på innsiden, med mørke rundt seg: «Jeg vet at det er tungt med meg, med min evinnelige angst. Jeg vet det, men det er ikke noe jeg kan gjøre med det. Angsten er en del av meg. – En forutanelse for ulykker. Den forsvinner aldri» (ibid., s.279).

Noen virkemidler grenser til det groteske. I en bok som ellers er ganske stille, ikke fordi det som i *Gissel* er en person som er mye alene, men mer fordi mørket og snøen har en dempende effekt, merkes det når lyder er veldig til stede, som under flyangrepene. Når Valja settes til å tømme uthuset for lik før de begynner å tine, kommer det knaselyder i varierende høyde, markert ved størrelsen på lydordene, når hun trekker de frosne likene fra hverandre, og sleper dem langs bakken til lastebilen hun slenger dem på. I denne sekvensen er hun tegnet på avstand, og ganske liten. Kanskje kan dette markere et slags fravær av tilstedeværelse, og nødvendig avstand til den forferdelige jobben hun er satt til å utføre. Andre steder er symbolikken knyttet til små detaljer. I starten av boka, når Valentina er fattig student er det et oppslag om kosten hennes, i hovedsak små sildefisk på brød. På nederste del av siden står det: «Jeg var så SULTEN! Hele tiden!» (ibid., s.87). Sulten tegnes som små brisling som svømmer mot henne fra begge sider. Når det dukker opp mat igjen, når de jobber i grønnsakshagen på hospitalet, er kålen tegnet veldig detaljrik og nesten naturalistisk – som en kontrast til de mer abstrakte og groteske skildringene av sult, død og krigshandlinger på de foregående sidene (ibid., s.187).

7.3 Rutene

Lavrentjeva varierer bruken av antall ruter, formen, antall paneler og bruken av helsider gjennom hele boken. De fleste rutene har en symmetrisk form, men det er noen med skrå linjer, for å skape en illusjon av bevegelse, som et alternativ til bevegelseslinjer. Mange steder mangler rutene deler av rammen sin, og forsvinner ut i renna, og de brede hvite margene i boka. Mange ruter har detaljer som blør ut av rutene, og over i renna, eller andre ruter. Det er mange helsider helt uten ruter. Noen av disse er en stor illustrasjon, andre består av mange elementer, som noen ganger er delt av symboler som er del av historien, som for eksempel en elv av tømmer som flyter på skrå over hele siden, eller sytråd som bukker seg i en S fra nålen oppe i det ene hjørnet, til en hånd og sytøyet i det motsatt nedre hjørnet.

Det er stort sett tre eller fire paneler på hver av sidene, men stor variasjon i organisering av disse. Noen steder er det tre ruter på den ene halvdel, og fire på den andre, og det er mer vanlig, enn uvanlig at minst en, noen ganger flere ruter er i breddeformat, og dekker et helt panel. Andre steder i boken brukes det også ruter med skrå linjer, som lager ulike vinkler. På oppslaget som viser at søstrene får vite om morens død brukes en inndeling av ruter og paneler med mange skrå linjer og vinkler. En skrå rute på hele det øverste panelet etterfølges av et panel som består av tre ulike ruter, med skrå vinkler, før det nederst på siden er to ruter med skrå vinkler. Motstående side på oppslaget har ikke renner, men fem tegninger som dekker hele bredden av siden, tegnet som vinkler med ulik åpning, ulike veier. Det nederste bildet dekker en tredel av siden (ibid., s.90-91). Denne tilsynelatende manglende orden, og nesten oppklippede, skjeve rute- og panelinndelingen forsterker innholdet i sidene, nemlig sorgen, fortvilelsen, og diskusjonen jentene har om nytten av, og muligheten til å reise tilbake til den døde moren.

Et annet eksempel på et brudd med den vanligste organiseringen av paneler og ruter er i sekvensen hvor det skal stemmes over om Valentina skal få komme inn i Komsomol, som vist i Figur 5 under.



Figur 5. Lavrentjeva. *Survilo*. 2021. s.60-61.

Første side i oppslaget har to paneler. Det ene er en stor rute som forsvinner ut i renna, og dekker to tredeler av siden. Øverst i venstre hjørne av tegningen er hodet til Lenin som forsvinner ut i renna. Siden McCloud peker på hvordan dette kan være et symbol på noe som ikke lar seg begrense, eller noe som er altovergripende, kan dette symbolsk handle om makten figuren Lenin har på alle nivåer av livet. På den andre siden av oppslaget er det fire paneler, og nærbilde av en del av ansiktet til Valentina i en bred renne midt mellom andre og tredje panel. De tre øverste rutene er brede og dekker et helt panel hver. Nederste panel består av stående rektangulære ruter. Klassen til Valentina stemmer via håndsopprekning om hun skal få være med i den kommunistiske ungdomsorganisasjonen. Nederst på første side av oppslaget spør læreren: «Og nå: Hvem stemmer mot?» (ibid., s.60). Første rute øverst på neste side viser en hånd. Andre rute fire hender. Så deles siden av det synlig mørke blikket til Valentina, som om hun skjønner hvor dette bærer. Rute tre viser mange hender i været, før nederste panel består av tre ruter. Først Valentina med bøyd hode i profil og nærbilde med teksten: «flertallet har fattet sin beslutning», i en snakkeboble over. Det er læreren som snakker. Rute to er et ultranærbilde, som viser tårer på kinnet hennes, og Valentina som forteller: «Av alle kandidater den dagen var jeg den eneste som ikke ble tatt opp». Til slutt er hun tegnet på lang avstand, duknakket, lett overvinklet. Hun ser liten og alene ut, det forsterkes av at det er masse hvit luft rundt henne i ruten. Hun forteller videre: «Ingen sa noe. Ingen forklarte. Og jeg spurte ikke, for hva var det egentlig å lure på?» (ibid., s.61). Siden viser at farens arrestasjon har ført til et stigma, og begrenser hva Valentina kan gjøre i livet. Bruken av hender, og ikke ansikter eller kropp, defragmenterer og gjør klassen til en ansiktsløs masse. At det blir gradvis flere hender, kan leses som et symbol på hvordan massene følger hverandre, og forsterker det teksten sier om den manglende forklaringen. Det bare skjer. Alle gjør, og den som blir stående utenfor, blir veldig alene. Som ved morens død, følger sidene med minst dramatisk et mer ordnet oppsett, med symmetriske ruter og rette paneler. Unntakene og bruddene med det som er normen i tegneserieformatet, med likt antall ruter på et oppslag, forsterker store følelser eller dramatiske hendelser. Dette stemmer godt overens med Groensteens teori om hvordan store ruter bryter et mønster, og fanger leseren på en annen måte, som jeg er inne på i teoridelen (2.4.), og hvordan Eisner mener at avvik fra det vanlige mønsteret, skaper opphold i tid, og øyeblikk som varer lenger, se 2.3.

Andre steder er inndelingen av sider, og form og fasong på ruter en aktiv del av historiefortellingen. Når Valentina og søsteren hopper fra tømmerstokk til tømmerstokk i elva ved huset deres i starten, flyter stökkene på skrå over begge sidene i oppslaget. Rutene nærmest elven av tømmer mangler strek på toppen, slik at utkanten av elva blir både renne, og avgrensning av rutene. Et annet grep her er bruken av form og forandring av ruter for bevegelse. I midterste panel på andre siden av oppslaget, mister Valentina balansen, og faller i vannet. I stedet for å bruke bevegelsesstriper, skrår de normalvinklede rutene gradvis mer til høyre, og følger bevegelsen hennes når hun mister balansen. Nederste rute er tegnet overvinklet, og vi ser hodet til Valentina omgitt av hvitt vann, sjøsprøyten når hun plasker uti (ibid., s.38-39). Denne måten å dele et oppslag på gjentas når Lavrentjeva viser hvordan Valentina og Petja skriver brev til hverandre under krigen. Siden deles av tre panservogner, som kjører på skrå over siden, med et nærbilde av Valja som leser øverst til venstre, og Petja som skriver nederst til høyre (s.203). Det er ingen tekst, bildene knyttes sammen gjennom forbindelsen mellom subjektene som er avbildet i rutene. Hadde dette vært en film, hadde det vært kryssklippet mellom de to stedene de befinner seg. Tegneserien har mulighet til å la oss være sammen med begge samtidig. Baetens bruker begrepet «grammatextuality» (se 2.3.), som tar for seg denne sammensmeltingen av handling og det visuelle, og at det nærmest oppstår en egen grammatikk for feltet det skjer i, som kommer i tillegg til det visuelle, og til teksten. Det er ikke tilfeldig at et bilde, som disse panservognene, beveger seg på skrå over siden, og fyller akkurat det tomrommet de gjør, det er tvert imot en del av selve narrativet, og skaper bevegelse, i dette tilfellet i et større åpent rom, framfor å tegne disse i en rute.

I kapittel 5.3, om *Palestina*, viser jeg til et eksempel hvor Sacco bruker renna til å dele et ansikt, og dermed et menneske i to. Den samme teknikken bruker Lavrentjeva ved flere anledninger i *Survilo*. Litt ut i boka drar Valentina på en feriekoloni. Hun mistrives, og stikker av, til fots, hjem til mor. To ruter viser Valja løpende gjennom et loft, hvor hun er delt i to på langs av renna mellom rutene. Overkropp og et bein som er på vei inn i neste rute, forsterker bevegelsen (s.66). Kanskje er det et valg forfatteren her gjør, i stedet for å bruke bevegelsesstriper. Da forblir tegningene renere, og mer som små kunstverk, enn om de overleses med typiske tegneserievirkemidler. Det samme gjentar seg senere, først når Valja løper vekk fra professorene som diskuterer om hun er foreldreløs etter morens død, siden det ikke er noen dødsattest på faren, og så i panelet

under hvor hun sover, med kroppen delt av to ruter (ibid., s.93). Renna kan tolkes som tomrommet hun føler inne i seg over situasjonen. Under et flyangrep, får en av pleierne på hospitalet angstanfall. Hun roper: «Vi er midt i byen, midt i målskiven! Tyskerne får oss på et sølvfat! – Dette er det verste stedet! Vi dør her! – Dette sykehuset blir vår grav!» (ibid., s.123). Hun holder to hender for ansiktet, tegningen deles i to av renna. De fire rutene som viser frykten på nederste panel har skrå linjer, og minner om fragmenter av glass, som om det skal forsterke skjørheten jentene føler på.

7.4 Forholdet mellom tekst og bilder

Som i begge de to andre bøkene har også denne teksten flere lag i verbalfortellingen. Det er en fortellerstemme fra en nær fortid, som ofte opptrer i tekstbøker. Denne forteller om, og kommenterer iblant det som skjer i selve narrativet, fortellingen om Valentina Survilo. Det er mange stemmer som slipper til i de ulike delene av livet hennes, disse skrives da gjerne i snakkebobler. For leseren oppleves det litt som å se film med kommentarspor. Noen ganger bryter rammefortellingen gjennom, og personen som lytter til og skriver ned historien, kommer inn med oppfølgingsspørsmål, eller knytter egne historier fra sin relasjon med bestemoren sammen med fortellingen. Slik forsøker hun å forklare noen av traumene bestemoren har etter opplevelsene sine før, under, og etter krigen. Det er i hovedsak to ting som skiller *Survilo* fra de to andre bøkene. Det første er bruken av helsidesoppslag, hvor Lavrentjeva benytter seg av spesielle grep for å få bilder og tekst til å flytte seg i tid, på en annen måte enn ved å bruke ruter. Mange sider har elementer som beveger seg, enten i buer, som dansende mennesker, eller flyter på skrå over oppslaget, som for eksempel en elv. Disse grepene er en del av narrativet, samtidig som de lager et tid- og romskille mellom detaljene på helsiden. I tillegg bruker Lavrentjeva oftere metaforer og symboler i tegningene sine. Jeg kommer til å ta for meg et par eksempler, og har også gjort meg noen tanker om hvordan dette gjør denne boken til et mer litterært verk enn de to andre bøkene i oppgaven. Uten at det betyr at denne historien er mindre sann, eller lenger fra virkeligheten enn dem, på noen som helst måte.

Et vanlig virkemiddel i *Survilo* er bruken av helsidesoppslag delt av et visuelt element som er del av historien, direkte, eller metaforisk. Et eksempel tidlig i boka er en helside som viser to hender som syr i hvert sitt diagonalhjørne. Sytråden går i en slangeaktig

bevegelse fra den ene hånden, som holder nålen, til den andre, som holder sytøyet. Buene blir til rutene som viser to barn som leker sisten inne i en leilighet.



Figur 6. Lavrentjeva. *Survilo*. 2021. s.21

I en slik lesning ser vi at tegningen har to lag, fordi den viser morens flittighet og dyktighet med håndarbeid, gjennom syingen, men også hvordan det var rom for jentene til å leke, det er tegningens denotasjon. Konnotasjonen, det vi leser på det andre nivået, er at hjemmet var et sted som representerte trygghet og glede for dem, og et sted moren fikk rom for å utnytte seg av, og pynte opp med sin kreativitet.

Andre steder utfyller teksten og tegningene hverandre. Barthes bruker begrepene *Anchorage* og *Relay* – forankring og avløsning på norsk, om forholdene mellom tekst og bilde. I *Rhetoric of Images* skriver han at avløsning særlig brukes i tegneserier og film, hvor tekst og bilde ofte komplementerer hverandre, i motsetning til forankring, hvor tekst og bilde sier det samme i to ulike former (Barthes, 1977, s.156-157). Når Valja er på studentdans, er det tegnet dansende par i en virvel av bevegelse, som en stor S over hele siden. Inne i buene oppe, og nede, er det nærbilder av Valja, med

tekstbokser: «Etter at mamma døde, hadde jeg ikke lyst til å feste. – Dessuten kunne jeg ikke danse» (Lavrentjeva, 2021, s.97). Tegningen viser en situasjon hun ikke mestrer, teksten forklarer hvorfor. Det samme forholdet mellom tekst og bilde finner vi seinere, når Valja og moren forsøker å overleve på rasjoneringskortene de får utdelt av myndighetene. Et helsidesoppslag viser en mørk S, med snøfokk i seg i endene som går over hele siden. Øverst til venstre et rasjoneringskort – i midten til høyre kopp, tallerken og skje – nederst til venstre to mennesker som hjelper en tredje som har besvimt av sult. Teksten forteller at rasjonene blir mindre og mindre – og at folk besvimer av sult.

Mot slutten av boka kommer dansen tilbake igjen, men nå er Valja gift, og Petja lærer henne å danse. Grammofonen ligger i midten på venstre side av helsidestegningen, bevegelseslinje i en S fra oversiden, rundt og ned i venstre hjørne. Det er tre illustrasjoner av det dansende paret, den første detaljert og nære, før de blir gradvis mindre, og mer uklare for hver tegning langs buen. Buene fortsetter på de neste tre helsidene, som forteller hvordan Valja nekter å være offisersfrue, og tvinger Petja til å velge bort karrieren sin i hæren. Vi ser dem diskutere, før de danser sammen, over teksten: «Angret han på at han forlot militæret? Han innrømmet det aldri... Han fant seg raskt annen jobb i kraftindustrien, var med på å starte atomkraftverket på Kola og en kraftstasjon i Leningrad...» (ibid., s.237). Under ser vi rykende piper fra et kraftverk. Vi kan lese dette som et uttrykk for hvordan Valja og Petja danset livet sammen. På dansetegningen er hun i forgrunnen, som om hun leder. Det underbygger at hun nekter å la hans karriere lede livene deres, og bestemme hvor de skal bo.

Et vanlig virkemiddel i tekst er å bruke del for helhet. Dette gjør Lavrentjeva ved flere anledninger, og det gir teksten en litterær verdi. Samtidig er det et godt eksempel på hvordan tekst og bilde utfyller hverandre. Tidlig i boka fortelles det hvordan de ofte hadde besøk i leiligheten sin: «Vi hadde alltid slektninger fra landsbyen på besøk: Mor og far hjalp dem å finne jobb i Leningrad. Så snart de fikk seg et sted å bo gjennom jobben, kom det nye gjester...» (ibid., s.24). Tegningen viser en rad med sko, både støvler, damesko med hæler, og barnesko. Teksten ligger under, med den øverste av de tre linjene som gulvet skoene står på. Skoene blir det eneste visuelle bildet av slektningene som kommer og går over en lenger tidsperiode. Teksten sier slektninger, mens bildet av de forskjellige skoene utdyper at slektningene var både menn, kvinner og barn, og at det ofte kom flere sammen, siden det er bilde av mange sko ved siden av

hverandre. At tekst og bilde utfyller hverandre vises også når søsteren til Valentina flytter til Leningrad. Oppslaget har tre ruter som dekker hvert sitt panel. Den øverste ruten viser Ljaljas vogn i det fjerne, på en smal vei gjennom åkerlandskap. Ruten i midten viser den samme veien, men en rett strekning, nå i normalperspektiv og nærmere. I det fjerne skimter vi en svart flekk, muligens vognen hun dro i. Nederste rute er et nærbilde av kornakser. Teksten: «Ljalja skrev til oss fra Leningrad: Hun jobbet som regnskapsfører og leide et rom i en forstad – Ljalja sendte fotografier og gaver. De tøyskoene gikk jeg med helt til **krigen** brøt ut» (ibid., s.63). Den første informasjon er ikke til stede i tegningene, utover at vi skjønner at det skjer etter at hun har reist. Gavene tegnes i renna mellom andre og tredje panel.

7.5 Synsvinkel

Handlingen i teksten har i hovedsak Valentina som forteller, og vi opplever det hun opplever. Det kommer blant annet fram i skildringen av beleiringen av Leningrad, hvor hun i ettertid presiserer at de først senere fikk vite omfanget av grusomhetene. Selv om rammefortellingen av og til bryter inn i form av oppfølgingsspørsmål, oppleves det som at fortelleren har fanget historien slik Valentina opplevde hendelsene, uten å ta bort, eller legge til noe. Synsvinkelen skifter mellom fortiden Valja forteller om, og den nærmere fortiden, basert på barnebarnets opplevelse av bestemoren. Hun husker turene i skogen, og tiden sammen, men også hvordan bestemorens angstlignende fryktreaksjoner når hun mister, eller blir usikker på om barnebarna vil vende tilbake igjen.

Personligheten til Valentina Survilo blir tydeligere gjennom rammefortellingen, som ser henne utenfra. Når bildet av den eldre utgaven av Valentina synes å stemme overens med det hun har opplevd som barn og ungdom, blir hun hel og troverdig som karakter.

Overganger mellom fortid og nåtid er sømløse, og understreker at dette er en fortalt fortelling. Et stykke ut i boka avsluttes et oppslag med Valjas reaksjon på at Petja sier han vil gifte seg med henne: «Ha ha, Petja! En spøkefugl, du!» (ibid., s.105). Når vi blir om, kommer en snakkeboble opp fra nedre venstre hjørne i øverste rute: «Hva svarte du på frieriet da, Bestemor?» (ibid., s.106). Så følger to oppslag hvor den gamle Valentina er på tur i skogen med barnebarna. På helsidestegningen på s.109 svarer hun på hvor hun var da krigen brøt ut: «Jeg vasket klær. Det var en søndag morgen på studenthjemmet, jeg var sammen med de andre jentene» (ibid., s.109). Når vi blir om igjen, er vi tilbake til 1941, og vi ser to hender vaske en fille på et brett i et vaskefat. I

henhold til teorien til Groensteen , se 2.1, er dette en form for induksjon, hvor hoppet i tid styres av leseren, og den fysiske handlingen det er å bla om i boka. Dette er et grep Lavrentjeva benytter seg mye av. Dette gir leseren en medvirkende rolle i teksten, ved at hen selv styrer rytmen i tidens forløp.

Siden teksten framstår som en dialog mellom forfatter og hovedpersonen, blir vi som lesere på en måte med i den samtalen. Vi kan få følelsen av at vi sitter i samme rom og er vitne til samtalen, som for eksempel når nåtiden bryter inn midt i skildringen av sulten under beleiringen av Leningrad, når et barnebarn spør: «Bestemor, trodde dere virkelig hele tiden på seieren? Dere tvilte aldri?» (ibid., s.132) Bestemoren svarer i tekstboksene til de to neste rutene, i nederste panel på samme side: «Vi tvilte ikke et sekund – Ellers hadde vi ikke holdt ut» (ibid.) Ved å framstille nærmest hele boken som en samtale, hvor bestemoren forteller til barnebarnet, føyer man seg også inn i en lang tradisjon med muntlig overlevering av fortellinger mellom generasjoner. Forfatteren har selv sagt at en del av prosjektet handlet om å bevare minnene fra denne perioden:

Jeg oppfattet historien hennes som vanlig, veldig typisk og kanskje til og med for enkel. Jeg ombestemte meg da jeg plutselig innså at hun var et av de siste tidsvitnene. Minnene hennes ville forsvinne med hennes død. Det ble mitt oppdrag å redde dem (Holen, 2021, s.35).

Noen steder brukes et nærmest filmatisk grep ved å skifte mellom en slags førstepersonssynsvinkel, hvor vi ser det hovedpersonen ser, og en typisk tredjepersonsforteller. Under beleiringen av Leningrad må Valja stå bombevakt på gårdsplassen til hospitalet. Dobbeltsiden viser en enorm sky, vi forstår at det er bomben som har truffet. Denne er over hele dobbeltsiden uten ruter rundt. Innfelt er fire ruter på venstre side, og to på motstående side. På venstre side skifter det fra flyet i froskeperspektiv, til bomben i froskeperspektiv, nærmere enn flyet, videre til et nærbilde av ansiktet til Valja som ser opp, og så til et nærbilde av Valja stående på bakken med en lys ring rundt. Det siste bildet har fugleperspektiv, som om vi er bomben som faller mot henne. På høyre side: Valja som kastes avgårde av trykkbølgen. Siste rute er den største, den er helt svart. Her stopper Lavrentjeva tiden, ved å holde på øyeblikket bomben treffer, samtidig som vi får se det som skjer i øyeblikket før, og effekten av treffet, slik Valja opplever det. Perspektivet skifter fra Valjas, til et slags tredjepersonsperspektiv, før den siste mørke ruten viser at hun mister bevisstheten (Lavrentjeva, 2021, s.126-127)

I kapitlet «Mellomspill» starter vi i nær fortid, i rammefortellingen. To unge mennesker og en voksen dame, Lena, Valentinas datter er på tur i skogen, ved landsbyen Dymokar. Hun forteller om somrene hun tilbrakte der, fordi foreldrene jobbet så mye: «Jeg og venninnene mine gikk ofte her på veien, fra den ene landsbyen til den andre, plukket sopp... Og en gang møtte vi en gaupe» (ibid., s.265). Setningen fungerer som en overgang bakover til barndommen, med en gaupe som ligger på en gren i øverste del av den neste siden. Øverste del av siden er et bilde, uten ramme rundt. Under er det tre store, stående ruter med nærbilde av gaupens ansikt, som ser på oss (og fortelleren og venninnen som den etter hvert hopper ut foran), delt i tre av rennene mellom rutene. Tilbake i 2014 oppstår en slags metatekst, en forklaring på hvor denne boken kommer fra, når moren sier til datteren: «Forresten ... - Du har ikke tenkt på å lage en bok om bestemor og hennes liv, da? – Hun har opplevd så mye – Det vil også forsvinne. Da er det for sent å sette sammen bitene. – For sent å gjenskape det.» (ibid., s.273). Her skjønner vi at Lavrentjeva tegner seg selv inn i boken, og avslører at hun opprinnelig var skeptisk til prosjektet. Som nevnt kom hun etter hvert fram til at det var en viktig historie å fortelle. Hoppene i tid når vi blir videre er typisk for boka, ofte er de forbundet tematisk, litt som man ville gjort overganger i film. Som nevnt i teorikapittelet, deler McCloud overgangene mellom ruter i seks kategorier. I de fleste av hoppene i tid i *Survilo*, brukes det han kaller scene til scene, en form som krever evne til logisk resonnement hos leseren, på grunn av avstanden i tid og rom. McCloud hevder at: «...tegneserier ber hjernen fungere som en slags mellommann – og fyller inn mellomrommene mellom rutene på samme måte som en animatør – men jeg tror det handler om noe mer» (McCloud, 2016, s.96). Dette *mer*, kan være at leseren føler en form for kontroll, fordi man styrer tidsforløpet i narrative, og tar valg, selv om man ikke har kontroll på innholdet som sådan. På slutten av kapittel 2 sovner Valentina i 1940, det snør ute. Når vi blir om skimter vi et menneske ute i snødrev i den øverste ruten, i neste rute (panelet under) står det 1999, og vi skjønner at vi er tilbake i en slags nåtid. Det er den gamle Valentina som er ute i skogen og leiter etter barnebarna, som igjen leiter etter henne (Lavrentjeva, 2021, s.77). Mot slutten av boka brukes overgangene flere steder for å skape et langt tidsforløp, på liten plass. På et dobbeltsidig oppslag går datteren til Lena fra barn, til å gjøre karriere som ballettdanser. På den første siden er det tre paneler, med to ruter på hvert. Her følger en detaljert beskrivelse av disse sidene, for å vise hvordan leseren blir flyttet over ti år fram i tid i narrative på

få sider. Rute en: bilde av triumfbuen. Rute to: Valja leier lille Lena. Rute tre: nærbilde av to par føtter. På rute fire er det på ny to par føtter, men kjolene har skiftet farge, og vi kan se at barneføttene har blitt større, her er det et tidshopp på noen år. Rute fem: nærbilde av overkropp til mor og datter, som nå er ungdom. Rute seks: Halvtotal av mor og datter som leier, datter ser ut til å ta et dansetrinn, vesken peker mot høyre, til neste side på oppslaget. På neste side er det tre store ruter, av først fire, så tre, så til slutt en jente som danser ballett. Vi skjønner gjennom logisk resonnement at det er datteren. De neste fire sidene vies ballettdansingen, og viser datteren på en stor scene, og som midtpunktet mellom kornakser, over de andre danserne (s.256), og avsluttes med Valja og Petja applauderende og smilende i publikum.

Helt på slutten av boka er det et oppslag hvor Valja går over den samme broen, på begge sidene. Hun er synlig eldre fra den ene siden til den andre. I øvre del av bildet er det innfelt tre ruter med passfotolignende nærbilder som viser aldringen steg for steg. I nedre kant er det to æresdiplom for lang og tro tjeneste på arbeidsplassen. Et godt eksempel på hvordan man kan la det gå tiår på to tegninger, uten å si noe direkte til leseren.

Survilo starter som nevnt med fortellingen om Valentina, og minnet om bestemoren, som reiser hjem til Dymokar for å dø. Boken avslutter med det samme båndet mellom fortellerstemmen og bestemor, som den starter med, bare at det nå er Lavrentjeva som er fortellerstemmen, og bestemoren er Valja:

Jeg drar til bestemor igjen. Som i barndommen. Som alltid. Til det hyggeligste og varmeste stedet på jord. – Og alltid har jeg tenkt det samme når jeg går opp mot huset: - Tenk om jeg kommer til et tomt hus? Tenk om jeg aldri får møte bestemor igjen? (ibid., s.310).

Dette er på et plan en klassisk sirkelkomposisjon, men samtidig et skifte av synsvinkel, fordi vi hopper to generasjoner fram i tid. Kanskje kan dette leses som en påminnelse om hvor viktig fortiden, og de forrige generasjonen er for oss generelt, og for både Olga og Valentina i denne boken spesifikt, samtidig som det kan være en påminnelse om hvordan vi trenger å kjenne til fortiden for å forstå, og løse utfordringer vi møter i nåtid.

7.6 Forhold til virkeligheten

I likhet med *Gissel*, er *Survilo* basert på samtaler mellom tegner/forfatter og protagonisten i historien. Begge bøkene tar for seg historien til et menneske som fortsatt lever i øyeblikket teksten skapes, slik at vedkommende har mulighet til å påvirke innholdet. Det er to vesentlige forskjeller på verkene, og det handler om tid, og om nærhet. Med tid mener jeg lengden på historien. Der Delisle bruker relativt lang tid på å fortelle et kort tidsforløp, må Lavrentjeva i stor grad komprimere og spole hurtig framover, og legge vekt på det hun anser som viktig å skildre fra livet til bestemoren. Det er rimelig å anta at hun har vektlagt det bestemoren har vært mest opptatt av å fortelle, altså har forfatteren gjort et utvalg, som samtidig betyr at noe er valgt bort.

Den andre forskjellen, nærhet, handler om det nære forholdet mellom forfatter og protagonist. Lavrentjeva skriver historien til sin egen bestemor, en historie hun selv er del av, og en historie som er avgjørende for *at* hun er, og *hvem* hun er. Samtidig som det er en historie som har vært en viktig del av hennes oppvekst på et personlig plan, er det også en viktig historie på et overhengende nasjonalt plan, fordi det Sovjetunionen og Russland hun har vokst opp i, er formet av Stalintiden og krigshistorien som framstilles i boken. I kap.2.8 henviser jeg til Marianne Hirsch, og hennes begrep «postmemory», som forklarer hvordan historiene til de neste generasjonene preges av forrige generasjons narrativer. Hirsch knytter dette særlig til Holocaust, men teorien har klar overføringsverdi til andre historiske hendelser, som for eksempel perioden i russisk historie Lavrentjeva skildrer i *Survilo*. Siden det er bestemorens historie, er det også hun som tilsynelatende styrer hva som skal være med. Det er åpenbart at det som legges vekt på er de avgjørende øyeblikkene i livet, både de traumatiserende, som beleiringen av Leningrad, farens forsvinning, men også forholdet til Petja, og oppveksten til datteren som blir ballettdanser. En kan tenke seg at det poetiske formspråket, og fokuset på enkeltmennesket Valentina er sterkere enn om historien hadde vært skrevet av en utenforstående. Da kunne boken fort blitt en historie som handlet mer om Sovjetsystemet, og det storpolitiske. Lavrentjeva har selv sagt at det var viktig for henne: «Men jeg hadde aldri tenkt å gjøre Valentinas historie til et politisk verk. Jeg tror den viktigste lærdommen er viktigheten av familiehistorier, det å fortelle vanlige folks historier» (Holen, 2021, s.35). Det gir også boken større gjennomslagskraft, ikke bare i Russland, og det gamle Sovjetunionen, hvor det finnes utallige historier som ligner, men også i resten av verden, fordi boken handler like mye om menneskelig

overlevelseskraft, om hvordan fortiden påvirker oss, og om viktigheten av familie, som er universelle temaer.

I tillegg til det menneskelige ved historien, bruker Lavrentjeva gjennomgående gjenstander og dokumenter som bruer til den virkelige verden. I en bok hvor mange tegninger er symbolske, og ikke alltid strengt realistiske, blir det synlig når mange av symbolene som kan knyttes til makta tegnes med stor grad av naturtrohet. Disse elementene er med på å forankre teksten til en bestemt tidsepoke. Tidlig i boka møter vi en menneskemasse i tog, med faner med bilder av Stalin, stjerne og «Leve SUKP». I front av toget går familien til lille Valentina og søsteren, som de eneste med tegnede ansikt. Det plasserer familien historisk, og politisk, som del av den sovjetrussiske arbeiderklasse, og -bevegelse. At de andre menneskene er ansiktsløse, forsterker inntrykket av en kollektiv ideologi, og et maktapparat hvor det i etterkant av Sovjettiden var vanskelig å peke ut enkeltmennesker som ansvarlige for grusomhetene som ble begått. I henhold til det jeg nevner i 1.3 om McCloud som diskuterer hvordan strektegninger kan bidra til å gjøre figurer mindre spesifikke, og mer allmenne, kan det være et poeng at det i *Survilo* ofte er sånn at representanter for det offisielle, som arbeidsgiverne som nekter å ansette Valentina på grunn av farens skjebne, ofte er ansiktsløse, eller har mindre tydelige trekk enn hovedpersonene. Det kan være for å vise at teksten handler om Valentina, og er hennes historie, samtidig som det finnes mange som har hatt de samme opplevelsene, og at for dem så vil byråkratiet, og all motstanden som oppstår i etterkant av det som allerede er en traumatisk hendelse, framstå som en ansiktsløs masse, som jobber mot en i mange deler av livet.

Folketoget starter under den øverste ruten, går tvers gjennom den andre ruten som er midt på siden, og beveger seg med familien *Survilo* i front, mot nederste kant av siden, på vei ut i renna. Det er som om de går mot oss, og ved å tegne toget utenfor og tvers gjennom rutene, og på vei ut i renna, blir det et symbol på en bevegelse som går over lang tid, og som kanskje fortsatt ikke har stoppet opp. På neste side er det nederst til venstre en stor lysende stjerne, med en rund rute med en hånd med en hammer oppe til venstre, og det samme med en sigd oppe til høyre. Alle disse er symboler på den sovjetiske kommunismen. Inne i stjerna står det: «Pappa var en overbevist kommunist og partimedlem. Og ateist. All religion ble ansett som en skadelig levning fra fortiden» (Lavrentjeva, s.31-32, 2021). Andre ting som går igjen er bruken av bilder i bildene, det

vil si innfelte tegninger som ligner fotoer som ligger oppe på selve ruten, ofte som om de er lagt oppe på to eller flere ruter, som bryllupsbilder (ibid., s.19). Diplomer og dokumenter som brev fra myndighetene er også gjengitt nær fotografisk. Mot slutten av boka tegnes et diplom – en hedersbevisning gitt til Petja for deltagelse i fire vellykkede militæroperasjoner (blant annet befrielsen av Kirkenes). Detaljene, med historisk korrekte datoer og hendelser forankrer teksten til Lavrentjeva til virkeligheten, på tross av de tidvis abstrakte tegningene og symbolbruken i boken. Skjemaer som er tegnet inn, som når Valja søker jobb (s.114), rasjoneringskort (s.131), attesten som renvasker faren (s.260), samt svært detaljerte gjengivelser av sakspapirene til faren til Valja, med saksnummer, og i et veldig byråkratisk språk (s. 287-291) hvor selv henrettelsen gjengis som en byråkratisk selvfølgelighet, med underskrift fra offiseren som gjennomførte den, er andre eksempler på det samme. Rett etter krigen får Valja jobb som regnskapsfører. I en passasje som skildrer arbeidet hennes, er det tegnet en regnemaskin - av merket Felix – detaljert, med tallremser på vei ut under, som deler siden i to. På neste side ligger det papirbunker med overskrifter som «Balanse», «Kvartalsrapport» og «Oppgjør for regnskapsperiode» og «Årsregnskap» (s.196-197). Dette skaper forbindelse til det virkelige, og det hverdagslige, en kontrast til kapitlene før, som har vært preget av krig, traumer og vonde opplevelser. På samme måte som gjenstander knytter deler av teksten til tidligere tider, brukes den samme teknikken til å bekrefte tiden i rammefortellingen. I «Mellomspill» - lagt til 2014 brukes nærbilde av mobiltelefon, samt type bil til å gjøre hoppet i tid fra hovedhandlingen til rammefortellingen synligere. Når fortelleren selv sier «Ingen mobildekning heller» (ibid., s.263), er det et tydelig tegn på at vi ikke lenger er i Valentinas historie om å oppleve Sovjettiden.

7.7 Forhold til leser

Der Delisle i *Gissel* bruker dagbokformen til å skape en dialog mellom protagonisten og leseren, så foregår dialogen i *Survilo* i større grad mellom nåtid og fortid, siden rammefortellingen jevnlig dukker opp, og skaper brudd i kronologien. Allerede i starten av boken etableres denne rytmen, med skildringen av drømmen til moren til Valentina, om hvordan hun kom til å møte en mann, som oppfylles (Lavrentjeva, 2021, s.12-13). Denne glir rett over i en nærere fortid, i 1997, som tilhører rammefortellingen (ibid., s.14). Her hører snakkeboblene til fortellerstemmen:

Slik beskrev mamma møtet med far. Det er i det minste slik jeg husker historien – Storebroren til mamma jobbet i Petersburg. Nå hadde han med seg en venn hjem til landsbyen. Med det samme hun så ham, husket hun drømmen (ibid., s.14).

Litt etter er det et nytt hopp i tid, denne gangen fra 1997, til 2017, og en sekvens hvor Valentina plukker sopp i skogen med barnebarna avsluttes med at hun forteller dem om morens drøm. Den siste ruten viser vann, og tre snakkebobler: «Ulykken lurar alltid like ved – Det burde jeg vite – Jeg har ikke glemte» (ibid.,s.17). Når vi blir om er vi i 2017, og Valentina har fortsatt ordet: «Sa jeg virkelig det? Om drømmen?»(ibid., s.18), og barnebarnet, forfatteren, svarer: «Ja vi var i skogen, alle sammen. Og du...»(ibid). Det er flere små brudd i fortidsfortellingen, hvor vi er tilbake i skogen, med den gamle Valja og barnebarna. Et sted henvender hun seg til oss og dem (og sannsynligvis den voksne Olga, som skriver historien), og det står i en tekstboks: «Jeg er visst en dårlig forteller, hopper frem og tilbake, går for fort frem. Jeg har glemt det viktigste, Den lykkeligste dagen...Jeg var på jobben...» (ibid., s.210). Ved å beholde en fortellerstemme som snakker til en som nedtegner minnene, snakker teksten direkte til oss som lesere. Vi blir med den som nedtegner, og er med på å bevare minnene: «Du rynker på nesen når jeg sier «skole», men jeg var veldig glad i å lære» (ibid., s.37). Dette er bestemorens ord til lille Olga (som tydeligvis ikke deler bestemors begeistring for skolen), men det kunne like gjerne være leseren hun henvender seg til, med bruken av «du»-form.

7.8 Oppsummering

Survilo av Olga Lavrentjeva er en bok om å håndtere og overleve traumatiske opplevelser, og om å bevare minner og historier fra fortiden, selv når fortiden har vært et stort hinder i livet til Valentina. Lavrentjeva bruker et ekspressivt uttrykk og et litterært bildespråk med stor variasjon i antall, form og størrelse på rutene gjennom hele boken. Ofte brukes detaljer i tegningene symbolsk, for å utvide og forsterke det som gjengis i teksten, som når mennesker som forsvinner går i oppløsning, eller de som dør symboliseres ved sorte kryss i vindusrutene. Når det gjelder rutene, er det særlig iøynefallende hvordan mange sider mangler, eller har ufullstendige ruter. Ofte velger da Lavrentjeva å dele sidene inn med elementer som er til stede i illustrasjonene, som for eksempel sytråder eller tømmer som fløtes, slik at handlingen og det visuelle smelter sammen. Verbalfortellingen har flere lag, og fortellingen om den fjerne fortiden fortelles parallelt med historien om en nærrere fortid, og begge disse kommenteres av en

nåtidig fortellerstemme. Det lange narrativet gjør at forfatteren må benytte seg av kreative grep for å la tiden gå fort i deler av teksten, og at man iblant må skildre et mer helhetlig bilde, ved hjelp av detaljer. Ved at historien veksler mellom å la oss se det som skjer gjennom Valentinas øyne, og se Valentina utenfra, med forfatterens øyne, blir hun en helere og mer troverdig karakter for oss, og vi får en større forståelse for hvordan det hun har opplevd i livet fortsatt preger henne i enkelte situasjoner som en gammel dame. Den utstrakte bruken av dialog som en del av fortellingen inviterer også oss som lesere inn i teksten, nærmest som deltagere i samtalen. Sammen med den naturtro skildringen av elementer som beskriver særlig det som knyttes til kommunistpartiet, og den styrende ideologien i perioden, gjør det til en realistisk historie om et enkeltmenneske det er mulig å relatere seg til for andre som opplever lignende forhold.

8 Oppsummering, drøfting og didaktiske refleksjoner

I denne delen av oppgaven vil jeg oppsummere og sammenfatte funnene i analysene fra de foregående kapitlene. I disse har jeg pekt på hvordan de tre dokumentariske tegneseriene benytter seg av tegneseriens formspråk og hvordan de forholder seg til virkeligheten og til leseren som medskaper og delaktig i leseprosessen. Jeg vil peke på hvordan disse funnene bidrar til å svare på problemstillingen:

- **Hvordan formidler dokumentariske tegneserier enkeltmenneskets opplevelser av ekstreme hendelser og vanskelige levekår?,**

og forskningsspørsmålene:

- **Hvordan formidler tegneserien som kunstnerisk uttrykk konkrete historiske perioder, og hendelser.**
- **Hvordan kan tegneseriesjangeren gi leseren innsikt i andre menneskers perspektiv?**

Som eksempler på tegneserieromaner har bøkene ulike utgangspunkt. I *Gissel* benytter Delisle seg av tradisjonelle ruteformer, og varierer lite utover antallet ruter pr. side. Detaljnivået er lavt, men menneskene er tegnet realistisk og gjenkjennelige. Den sparsomme detaljbruken, og en fargepalett som stort sett består av grå- og blåtoner forsterkes monotonien i tilværelsen til protagonisten. Det er også med på å gjøre teksten til krevende lesning, fordi det skjer lite. Samtidig så er det den av tekstene som krever minst av leserne når det gjelder form og oppbygning. *Palestinas* fragmentariske oppbygning, og tegninger overlesset med detaljer er en kontrast til den nakne stilen til Delisle. Der Delisle og Sacco holder seg til en slags klassisk tegneseriestrek, hvor særlig Saccos fransk-belgiske stil er gjenkjennelig for de som har lest tegneserier som *Lucky Luke*, *Asterix* og *Sprint*, så har Lavrentjeva en stil som minner om bildekunst. De ekspressive sorthvitt tegningene ligner på symboltunge tresnitt. Det gjør at tegningene krever mer av leseren enn særlig Delisle. Både *Palestina* og *Survilo* har voldsom variasjon i bruken av ruter, både i form, antall og størrelse. Rytmen brytes oftere, og det oppstår flere luker leseren må fylle i teksten. Tekstene krever mer, men gir også leseren større plass som medskaper. På hver sin måte bruker de formen til å forsterke opplevelsene til hovedpersonene, om det er den gjentagende monotonien ved å være gissel, vist gjennom side etter side med nær identisk oppbygning og identiske tegninger,

det uforutsigbare og kaotiske livet i Palestina, vist med en nærmest mosaisk, fragmentarisk bruk av ruter som forsterker mylderet av skjebner Joe Sacco presenterer, eller maktovergrepene fra en menneskefiendtlig ideologi i Sovjetunionen vist gjennom symbolske illustrasjoner med stor grad av litterær verdi.

Måten Sacco framstiller seg selv som en lytter i *Palestina*, og presenterer de ulike aspektene ved konflikten, kan tjene som et eksempel på et forsøk på en balansert framstilling av en konflikt. Han viser helt klart mest av hvordan palestinerne opplever å bli undertrykt, men får også fram at det finnes mennesker med svært konservativt syn på ekteskap og kjønnsroller, og genuint hat mot jøder og Israel blant den arabiske befolkningen i Palestina. Flere ganger ytrer han seg direkte til leseren om at han finner også palestinernes syn på, og måten enkelte av dem snakker om jøder problematisk. Boka konkluderer på mange måter med å stille spørsmål rundt de politiske målene ved fredsforhandlingene. Sluttpoenget til Sacco synes å være at så lenge ikke den grunnleggende respekten for den andre parten er der, så lenge israelske soldater fortsetter med tilfeldige husransaker og avhør av barn, så vil palestinere fortsatt se på enhver israeler som en potensiell overgriper, og en med urimelig makt over dem. I slutten av boka gjengir Sacco en diskusjon om den pågående fredsprosessen i området, hvor en israeler får siste ordet:

Ultimately, I don't think peace is about whether there should be one state or two. Of course that issue is important, but what is the point of two racist states or one racist state ... or one racist state dominating another? The point is whether the two peoples can live side by side as equals (Sacco, s.282, 2003).

Sett med palestinske øyne, er gutten som avhøres i regnværet et bilde på at et autoritært styre skaper motstand og misnøye blant folket som undertrykkes. Her kan man bare referere til alle politiske revolusjoner og omveltninger i verden.

Mange av temaene som behandles innenfor sjangeren dokumentariske tegneserier, finnes det også nyhetsfoto og dokumentarfilmer av, og om. Det er visuelle sjangre som kan være effektfulle virkemiddel i undervisning. Det tegneserien kan tilby, er at den mangler et par begrensninger disse har, når det gjelder tid og rom. Chute skriver at

One benefit of comics and journalism together», for instance, as Sacco understands it, because the form is not always about capturing the present, is the ability to take readers back in time. And Sacco's work materializes histories from places where photography cannot travel, such as the solitary cell where Ghassan, who gives his testimony to Sacco, was tortured... (Chute, s.210, 2016).

Alle seriene i denne oppgaven kan sies å ha denne tilgangen til steder, og/eller tider som det ikke finnes andre visuelle kilder av, fordi de baseres på enkeltmennesker erfaringer som det finnes få, eller ingen andre kilder til. Når tegneserien også tilbyr litteraturens virkemidler i form av narrativer og virkemidler som trekker oss inn i fortellingene, er dette tekster som får gjennomslagskraft også i et klasserom. De gir innsikt i andre menneskers perspektiv, fordi vi får være med på, og oppleve det andre mennesker har opplevd, og tegneserien skaper et her og nå av fortiden som trekker oss inn i fortellingene på en annen måte enn tradisjonell sakprosa.

I seriene jeg har undersøkt er det helt klart også elementer som gjør dem utfordrende for skoleelever. *Palestina* har en struktur, og oppbygning som er krevende. Den kan lett framstå som uoversiktlig, fragmentarisk, og springende. Som jeg har vært inne på kan man lese det som et bilde på situasjonen i regionen Sacco skriver om. Allikevel tenker jeg at å bruke den, særlig i et tverrfaglig opplegg mot Samfunnsfag, hvor man jobber med konflikten i Midtøsten, kan være fruktbart. Utdrag av boken kan bidra til en mer personlig innfallsvinkel, og gi innblikk i enkeltskjebnene. Som kildemateriale kan den også være relevant i en diskusjon om hva en pålitelig kilde er, eller om man alltid **skal** jakte etter objektive kilder. I tillegg er tekstene gode eksempler på forskjellen på første- og andrehåndskilder. *Palestina* er på mange måter begge deler, fordi Sacco blander egne opplevelser, med visualisering av fortellinger han hører. I de to andre bøkene er det stor avstand i tid mellom fortelling og nedskrivning, og forfatter er ikke en del av hovedfortellingen. Det gir grunnlag for gode diskusjoner rundt både kilde, og bruk av fortellerstemme, og særlig i *Survilos* tilfelle, bruken av rammefortelling. Min erfaring er at elever lettere forstår litterære virkemidler når de visualiseres. Å forklare en avansert metafor i tekst kan være utfordrende, men om man viser elevene tegningen av hovedpersonen i *Survilo*, hvor sulten vises med svømmende brisling, er jeg ganske sikker på at det er en metafor de vil kunne forstå.

Alle de tre verkene i oppgaven handler om å leve under ekstreme forhold. I læreplanen i norskfaget, under tekst i kontekst står det at elevene skal

lese tekster for å oppleve, bli engasjert, undre seg, lære og få innsikt i andre menneskers tanker og livsbetingelser. Norskfaget bygger på et utvidet tekstbegrep. Dette innebærer at elevene skal lese og oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer» (Udir, 2020b).

I analysene har jeg vist hvordan disse tekstene gir et unikt innblikk i mennesker som har levd helt andre liv enn de fleste elevene våre. Gjennom å presentere disse livene i tegneseriesjangeren, gjøres det ved å kombinere flere uttrykksformer. Den konstante kampen for tilværelsen er noe hovedkarakterene i alle tre tekstene strever med. Enten det er som sosial paria i Stalins Sovjetunionen, som gissel helt uten kontroll på eget liv, eller som palestiner underlagt Israels voldsomme militærregime. Tegneseriens særegenhet, hvor leseren i stor grad styrer tempoet i teksten, og stadig må fylle ut lukene, eller ubestemthetene, mellom rutene, og når man blir i boka, lager et rom for aktiv opplevelse av forholdene på en annen måte enn andre medieformer. Den dokumentariske tegneserieformen, som tar for seg virkelige hendelser, og mennesker som opplever disse hendelsene, gir oss innsikt i å leve under helt andre forhold, eller til helt andre tider enn det vi selv kjenner – altså formidler de konkrete historiske perioder, og hendelser. I 2.5 viser jeg til Vågnes, som hevder dokumentariske tegneserier er godt egnet til å skildre vanskelige og traumatiske hendelser. Grunnen til det er litteraturens særlige interesse for erfaringer som samfunnet ellers tier om. Han påstår at disse opplevelsene er vanskelige å gi uttrykk for, for dem som opplever dem, men at journalistikk, som det Sacco driver med «...utforskar det estetiske, kulturelle og politiske potensialet som ligg i det å la teikningar og ord levandegjere hendingar som ikkje er lett tilgjengelege» (Vågnes, s.40-41, 2014). Sacco reflekterer jo selv rundt dette, når han stiller spørsmål ved egen praksis, om han kan bli sett på som en reisende i traumer og krigsskader. Kanskje er det derfor Lavrentjeva lenge holdt igjen å lage tegneserie om bestemoren. Hun opplever sitt liv som en stor del av bestemorens, og motsatt, slik at å skildre hennes opplevelser av personlige traumer, også er en del av forfatterens kollektive traumer, som det er vanskelig å uttrykke.

Der Sacco i Palestina skildrer fangenskap som ofte involverer fysisk vold, i tillegg til psykisk tortur, blir hovedpersonen i *Gissel* stort sett behandlet godt, utover at han er innelåst. Et fellestrekk ved hans fangenskap, og skildringene i Palestina er det uvisse, at man settes i fengsel, eller holdes i fangenskap uten å vite hvor lenge det vil vare, og i noen tilfeller hvorfor man er der. Man kan argumentere for at enkelte av skildringene i *Palestina* som forteller om fengsling uten dom, og forlenging av varetekt på ubestemt tid, minner om å være gissel, og gjør de psykiske belastningene større, fordi man ikke vet når, og om det blir slutt på fangenskapet. Ann D'Orazio skriver om Sacco sin framstilling av karakterene i tekstene hans at «The pace and detail of Sacco's accounts

impresses upon the audience that, for his many interview subjects, the struggle to survive is a constant mode of existence, almost banal, rather than being an aberration» (D'Orazio, s.146, 2015). Altså kan man argumentere for at denne måten å leve på har blitt normalen, det konstante, mens hovedpersonen i *Gissel* har en klar formening om at han opplever noe utenom det vanlige. At han stadig holder i minner om livet utenfor fangenskapet, og fokuset på å holde styr på tiden, må sees i lys av dette.

I *Survilo* er traumene knyttet til hvordan særlig besteforeldregenerasjonen opplevde det å vokse opp under et totalitært regime, med til tider svært trange kår. I *Palestina* møter Sacco mennesker som bærer på hat og mistro mot naboene, enten de er israelere eller palestinere, som har bygget seg opp gjennom mange generasjoner med vonde episoder. Det gjør at også de som ikke selv har opplevd konflikter og vanskeligheter personlig, allikevel vil kunne få et forhold til dem. Hirsch kaller som nevnt disse minnene for postmemory, og argumenterer for at disse kan skape et vel så sterkt bånd som egne minner. Selv om det er en generasjonsavstand, så vil forbindelsen til kilde medieres ikke gjennom det å gjenskape og huske, men gjennom fantasien, fordi man nærmest skaper minnet på nytt (Hirsch, 2011).

Tekstene har til felles at de som lever med traumer bærer, og vil bære dem med seg hele livet. I både *Palestina* og *Survilo* vises hvordan det vanskelige blir med inn i historiene til de neste generasjonene, som et kollektivt traume. I klasserommet kan dette gi elevene innsikt i hvordan alvorlige hendelser, og vanskelige levekår ikke bare påvirker der og da, men også i lang tid etterpå. Det er viktig at elevene ser dette, for å kunne forstå at kriser som oppstår nå, som krigen i Ukraina, vil være med på å påvirke Europa, og verden i tiår etter at de tar slutt. I 2.2 viste jeg til McCloud som hevder at når tegneserier fungerer, så er det som en dans hvor bilder og tekst bytter på å føre. Jeg vil også hevde at disse tekstene danser seg sømløst mellom nåtid og fortid, og at vi sammen med elevene kan bruke disse til også å reflektere over framtiden.

Like mye som tekstene viser ekstreme situasjoner, viser de også enkeltmenneskets styrke til å gjennomleve disse. Både Christophe André i *Gissel* og Valentina *Survilo* i *Survilo* er hovedpersoner vi blir godt kjent med. Vi, som lesere, lever oss inn i skjebnene deres, og gjennom tegneseriens virkemidler kommer vi under huden på dem, og får innsikt også i følelseslivet deres. I *Palestina* gjør mylderet av fortellinger at vi får

en opplevelse av hvordan levekårene, og maktforholdene i regionen påvirker hele samfunn, og har gjort det i generasjoner. Om det er et enkeltmenneske som formidler opplevelsen av dette i denne teksten er det Sacco selv, som er aktivt deltagende i egen tekst.

Der *Palestina* har et høyt støynivå, og nærmest driver leseren inn i, og gjennom et kaos, bruker Delisle det motsatte virkemiddelet til å forsterke inntrykket av det hovedpersonen i boken går gjennom. Det betyr at tekstene på hver sin måte viser fram situasjoner som er traumatiske og vanskelige, og på hver sin måte er utrygge for de som opplever dem, men er svært forskjellige i virkemidlene de bruker for å formidle dette. Det går an å tenke seg at dette kan være starten på en fruktbar diskusjon i et klasserom, om som gjør en situasjon vanskelig, og ekstrem. Fellestrekket for Christophe André, Sacco som den reisende i Palestina, og menneskene han møter, er at de har mistet forutsigbarheten og kontrollen på livet sitt. Christophe André er prisgitt kidnapperne sine, Sacco er frivillig i Palestina, men er ikke kjent, og er avhengig av hjelp fra tolker og guider, og menneskene han møter lever liv som er underlagt en militærmakt som rammer dem med strenge og vilkårlige sanksjoner, og kontrollerer mange deler av livene deres.

I *Inn i Sakens Prosa* hevder Marthe Blikstad-Balas og Johan Tønnesson at mange av egenskapene vi har tillagt skjønnlitterære tekster, gjelder alle tekster. Det betyr at også sakprosa kan hjelpe oss å reflektere over og kritisere verden, samtidig som vi utvider kunnskapen og forståelsen vår for den samme verden. Alle tre tekster i denne oppgaven forholder seg til vår virkelighet, og det vil være uproblematisk for en leser å forholde dem til seg som en del av denne. På den annen side så er teksten heller ikke den eneste mulige beskrivelsen av hendelsene, all den tid alle tre er fortalt fra ett (eller flere) av et utall mulige perspektiv. Om kidnapperne i *Gissel* fikk fortelle sin versjon, ville den vært annerledes. Om Joe Sacco hadde fokusert boken sin på den israelske siden av konflikten, så ville historien vært annerledes. Det har nok i norsk skole, og i litteraturforskning gjennom historien eksistert en tanke om at det er skjønnlitteraturen som gir oss den beste innsikten i, og forståelse av menneskers opplevelse av og forståelse av verden. Med utgangspunkt i disse tre tekstene er det en påstand det går an å drøfte. De har en varierende grad av forbindelse til virkeligheten, men som fellesnevner ER de basert på virkelige hendelser og nedslag i historien, og benytter seg i

varierende grad av klassiske litterære virkemidler. De handler om reelle historiske hendelser, og framstiller kriser på makro- og mikronivå. På hver sin måte klarer verkene å koble enkeltmenneskets historie til en større konflikt, tematikk og tidsperiode. At de er tegnet, gjør at de også innbefatter bruk av virkemidler fra kunsten, og tegneseriesjangeren. Det gjør dem til komplekse tekster både å lese, og jobbe med i skolen.

9 Avslutning

De tre bøkene i min oppgave har trekk som tydelig retter dem mot et voksent publikum. I *Survilo* er det de ekspressive tegningene, og stadige hoppene i tid. I *Gissel* er det monotonien, og hvordan små detaljer skildres på en omfattende måte. I *Palestina* er det den fragmentariske bruken av tid-rom kausalitet, og tegnestilen som er et nikk til klassiske fransk-belgiske serier. Allikevel kan alle disse være fruktbare å bruke i et klasserom. Delisle for måten han formidler denne ensformigheten på, det å vise elever at det tar tid å formidle langtrukkenhet, det å være tålmodig i skrivingen og historiefortellingen. Sacco for sin evne til å slippe til mange stemmer, og for hvordan han i store deler av teksten holder minst to tidslinjer gående samtidig, og Lavrentjeva for symbolbruken, visualiseringen av metaforer, og friheten hun gir leseren i handlingsgangen gjennom de mange oppslagene uten tradisjonelle ruter.

Alle seriene har det til felles at de åpenbart er nedskrevet av en forfatter, en utenforstående, som har en grad av distanse til det som skjer. Sacco er fysisk veldig til stede, men har en følelsesmessig distanse til det som skjer, selv om den blir utfordret av de vonde historiene han hører, og et menneskesyn på begge sider av konflikten som kolliderer med eget verdensbilde. Lavrentjeva er fysisk til stede i rammefortellingen, men baserer hovedfortellingen sin på mormorens historier. Siden det er hennes egen families fortelling, er det åpenbart at hun har nær følelsesmessig tilknytning til historien. Det forsterkes av rammefortellingen, og reisen tilbake til røttene i landsbyen Survily. Delisle på sin side er den eneste som ikke har en åpenbar tilknytning til historien han forteller. Han er også den forfatteren som er minst til stede i egen historie. I forlengelsen av dette er det verdt å merke seg at der både Palestina og Survilo stadig benytter seg av bilder der protagonistene ser på oss, og krever blikkontakt, bruker ikke Delisle det virkemiddelet like ofte. El Refaie hevder at et slik grep får leseren til å føle at karakteren forlanger noe av hen (El Refaie, s.65, 2012). I stedet bruker Delisle teksten til å oppnå det samme, ved å bruke en mer rendyrket dagbokstil, hvor Christophe André snakker til oss, som om vi leser dagboka hans.

I analysen av *Palestina* var jeg inne på bruken av helsider, og hvordan de ofte brukes når det som skildres virker ekstra vanskelig, eller som et problem som dreier seg om noe større, allmennmenneskelig enn temaet i teksten. I *Survilo* er bruken av disse

oppslagene oftere knyttet til oppslag som grenser mellom fantasi og virkelighet, enten fordi de er i en slags drømmetilstand, i noe som ligner psykose som følge av sult eller andre påkjenninger, eller de brukes for å vise et stort tidsforløp på lite plass, ofte med sider delt av elementer som har en betydning i narrativet, som sytråd, flytende tømmer eller stridsvogner i fart.

Forankringen til virkeligheten finner også sted i form av gjenstander og kulturelle trekk. I Palestina drikkes det enorme mengder te, og bruken av palestinaskjert og hijab er kjennetegn som plasserer teksten geografisk. I tillegg lar Sacco trekk ved økonomi og landbruk, som dyrking av tomater og oliventrær bli en del av menneskenes fortellinger. Dette er produkter palestinerne viser stolthet av kvaliteten på, og særlig oliventrærne og produksjonen av olje er viktig, både økonomisk, historisk og som symbol på hvordan palestinerne er knyttet til området. I *Survilo* er gjenstandene som forankrer historien til virkeligheten oftere knyttet til overmakta, i form av dokumenter og rapporter fra myndighetene, men også klassiske Sovjetsymboler som flagget. Maten og landbruksprodukter dukker også opp i *Survilo*, i form av svært detaljert tegnede kålhoder. I *Gissel* er det en lengre passasje hvor Christophe Andre finner, og etter hvert spiser hvitløksfedd. Man kan godt argumentere for at disse tre grønnsakene, tomater, kål og hvitløk er gjenstander som bekrefter en nasjonal tilhørighet, og at de er noe vi forbinder med de respektive landene, Palestina, Sovjetunionen og Frankrike.

I LK 20 står det om samfunnsfag, under fagets relevans og sentrale verdier at det skal bidra til at «Elevane skal bli bevisste på korleis vi er historieskapte, men òg historieskapande.» (Udir, 2020a). Det er disse tre tegneseriene i aller høyeste grad, historieskapte og historieskapende. På hver sin måte er de preget av historiske hendelser. *Palestina* av en konflikt det er vanskelig å se når startet, og tilsynelatende umulig å avslutte. *Survilo* er et resultat av en totalitær ideologi sitt jerngrep om befolkningen i årtier, mens *Gissel* er en innsikt inn i et virkemiddel kriminelle bruker for å finansiere blant annet terrorisme, kidnapping. I tillegg til å være historieskapte, skaper disse tekstene historier. Det er historien om tolken Sameh, torturofferet Ghassan, og om amerikaneren Dave, og hvordan de har opplevd, og stadig opplever en konflikt som aldri ser ut til å slutte. Det er historien til Valentina Survilo, og hvordan hun, og familien kom seg gjennom Josef Stalins skrekkestyre. Og det er historien om hvordan det oppleves, og hva det gjør med et menneske å sitte innelåst på et rom, isolert fra andre

mennesker i mange timer hver dag, 110 dager i strekk. Som jeg har vist er bøkene i aller høyeste grad også plassert i vår verden, og forholder seg til virkeligheten. Det gjør dem universelle, i tillegg til at de er personlige historier.

Selv om skjønnlitteratur også kan være forankret i virkeligheten, er det min påstand at det å lære om historie og enkeltmennesker i krise, i en sjanger som benytter seg av fortellingens virkemidler, gir leserne en helt annen opplevelse av det dokumentariske, enn hva for eksempel en lærebok vil gjøre. For elevene er det også et pluss at mange av disse virkemidlene er gjenkjennelige fra visuelle sjangere som filmer og tv-serier, sjangere elever fra tidlig barneskolealder som oftest har erfaring med. Begrepet historie kan i denne sammenheng ha to konnotasjoner. Vi kan snakke om historie, som i skolefaget, som de store linjene i verdenshistorien, om samfunn, om kriger og konflikter, og om de lange linjene. Vi kan også snakke om historiene til enkeltmennesket, de som kan hjelpe oss å forstå, og forklare de lange linjene, men også de som kan hjelpe oss å forstå oss selv, både rent bokstavelig, som Olga Lavrentjeva gjør i *Survilo*, når hun skriver om familien, men kanskje også forstå menneskelige reaksjoner på kriser, som det Christophe André opplever i *Gissel*. Når Vågnes skriver om hvordan dokumentaristen bedriver redningsarbeid, så er det disse tre tekstene gjør. De redder historiene til enkeltmenneskene, men de redder også historiene om hvordan de ekstreme hendelsene de ulike personene i tekstene møter påvirker dem der og da, og i særlig *Survilo* og *Palestina*, hva disse kan gjøre med et menneske i lang tid etterpå. Som jeg nevnte i teoridelen, skriver El Refaie om hvordan tekster som handler om et levd liv inviterer til å se nåtiden i lys av fortiden, og bruke den når man skal forutse framtiden. I starten av *Palestina* spør et av intervjuobjektene Sacco «What good will this do?». Når Sacco avslutter boken med en historie om hvordan en Palestinsk ungdom blir stoppet for et vilkårlig avhør av israelske soldater, problematiserer han dette når han spør seg hva det gjør med denne ungdommen, og hundrevis som han, sitt syn på Israel og israelere, å oppleve slike ting? El Refaie påpeker også hvordan minner om traumatiske hendelser må tillegges mer vekt, fordi de har en tendens til å forbli tidløse, utenfor personens eksistens, og aldri fullt ut vil kunne forstås av den som opplever det (El Refaie, s.99-100, 2012). Tekster som disse, vil være viktige bidragsyttere til at norskfaget skal oppfylle sin del av det tverrfaglige emnet *Demokrati og medborgerskap*, hvor det står at

Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa gir elevene innblikk i andre menneskers livssituasjon og utfordringer. Dette kan bidra til at de utvikler forståelse, toleranse og respekt for andre menneskers synspunkter og perspektiver, og det kan legge grunnlag for konstruktiv samhandling (Udir, 2020b).

Gjennom å møte andre livssituasjoner og utfordringer, gir det elevene våre en forståelse, og et utgangspunkt til å forestille seg hvordan dette oppleves, og potensielt samhandle med mennesker som har vært gjennom lignende kriser.

10 Litteraturliste

- Aase, L. (2005). Litterære Samtaler. In B. K. Nicolaysen & L. Aase (Eds.), *Kulturmøte i tekstar Litteraturredidaktiske perspektiv* (pp. 106–124). Det Norske Samlaget.
- Alfsvåg, T. (2013). *Historie i tekst, bilde og sekvens: En komparativ undersøkelse av Holocaust i tegneserier*. Universitetet i Stavanger.
- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger - Innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget.
- Baetens, J. (2011). Dominique Goblet. In M. A. Chaney (Ed.), *Graphic Subjects - Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 76–92). The University of Wisconsin Press.
- Barthes, R. (1977). Rhetoric of the Image. In S. Heath (Ed.), *Image - Music - Text*. Hill and Wang.
- Bjerck Hagen, E. (2003). *hva er litteraturvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Blikstad-Balas, M., & Tønnesson, J. L. (2020). *Inn i sakens prosa*. Universitetsforlaget.
- Blindheim, A. (2015). *Mellom kunst og dokument - Representasjoner av nød i fotografi og tegneserier*. Universitetet i Bergen.
- Burrows, A. (2012). *The Myth of Objective Journalism - Joe Sacco Interviewed*. Thequietus.Com. <https://thequietus.com/articles/10916-joe-sacco-journalism-interview>
- Cates, I. (2011). The Diary Comic. In M. A. Chaney (Ed.), *Graphic Subjects - Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 209–226). The University of Wisconsin Press.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster Drawn - Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.
- D’Orazio, A. (2015). Little Things Mean a Lot: The Everyday Material of Palestine. In D. Worden (Ed.), *The Comics of Joe Sacco - Journalism in a visual world* (pp. 141–157). The University Press of Mississippi.
- Delisle, G. (2019). *Gissel*. Minuskel Forlag.
- Dong, L. (2015). Inside and Outside the Frame: Joe Sacco’s Safe Area Gorazde. In D. Worden (Ed.), *The Comics of Joe Sacco - Journalism in a visual world* (pp. 39–53). The University Press of Mississippi.
- Eisner, W. (2008). *Comics and Sequential Art - Principles and Practices from the*

Legendary Cartoonist. W.W.Norton.

- El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. University Press of Mississippi.
- Fatland, E. (2020). En typisk Sovjethistorie. In *Survilo - Mormors historie om livet under Stalin* (pp. 5–7). Strand Forlag.
- Gardner, J. (2011). (2011). Storylines. *SubStance*, , 53–69., 40(1), 53–69.
<http://www.jstor.org/stable/41300188>
- Groensteen, T. (2011). *Comics and narration*. University Press of Mississippi.
- Harper, M. (1997). *Tegneseriens triangel - 2! Tegneserien i og utenfor ruten*. Telemark tegneserieverksted.
- Herman, D. (2011). Narrative Worldmaking in Graphic Life Writing. In M. A. Chaney (Ed.), *Graphic Subjects - Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 231–243). The University of Wisconsin Press.
- Hirsch, M. (2011). Mourning and Postmemory. In M. A. Chaney (Ed.), *Graphic Subjects - Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 17–44). The University of Wisconsin Press.
- Holen, Ø. (2021). Stalins terror, Hitlers krig. *Pondus* 3, 30–35.
- Iser, W. (1992). Läsprocessen - en fenomenologisk betraktelse. In C. Entzenberg & C. Hansson (Eds.), *Modern Litteraturteori. Från Rysk Formalism till Dekonstruktion* (pp. 319–341). Studentlitteratur.
- Kiste Nyberg, A. (2012). Comics Journalism - Drawing on Words to Picture the Past in Safe Area Gorazde. In M. J. Smith & R. Duncan (Eds.), *Critical Approaches to Comics - Theories and Methods* (pp. 116–128). Routledge.
- Lavrentjeva, O. (2021). *Survilo - Mormors historie om livet under Stalin*. Strand Forlag.
- Machin, D. (2007). Iconography: The “hidden meanings” of images. In *Introduction to Multimodal analysis* (pp. 21–44). Bloomsbury Academics.
- McCloud, S. (2016). *Hva er tegneserier?* Minuskel Forlag.
- Melberg, A. (2007). *Selvskrevet - Om selvframstilling i litteraturen*. Spartacus Forlag.
- Nilsen Skogsrud, M. (2018). *Danning i og mellom rutene. En studie av fire norske dokumentariske tegneserier*. Høgskolen i Innlandet.
- Rosenblatt, L. M. (1994). Efferent and Aesthetic Reading. In *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary work* (pp. 22–47). Southern Illinois University Press.
- Sacco, J. (2003). *Palestine*. Jonathan Cape.

- Sacco, J. (2006). *Palestina*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Said, E. (2003). Homage to Joe Sacco. In *Palestine* (pp. i–v). Jonathan Cape.
- Scherr, R. (2015). Joe Sacco's Comics of Performance. In D. Worden (Ed.), *The Comics of Joe Sacco - Journalism in a visual world* (pp. 184–200). The University Press of Mississippi.
- Udir. (2020a). *Fagets relevans og sentrale verdier*. LK 20.
<https://www.udir.no/lk20/saf01-04/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nob>
- Udir. (2020b). *Læreplan i norsk - kjerneelementer*. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/kjerneelementer?TilknyttedeKompetansemaal=true&lang=nob>
- Vågnes, Ø. (2014). *Den dokumentariske teikneserien*. Universitetsforlaget.
- van Koeverden, J. (2018). *In Hostage, Guy Delisle tells the true story of an NGO worker held captive*. CBC News. <https://www.cbc.ca/books/in-hostage-guy-delisle-tells-the-true-story-of-an-ngo-worker-held-captive-1.4108047>