

# UNIVERSITETET I STAVANGER

## Fakultet for utdanningsvitenskap og humaniora

Emnekode og emnenamn: NOR 370 Bacheloroppgave i nordisk

Tittel på oppgåva (norsk): Fleirtydige meningspotensial i den dokumentariske teikneserien. En studie av *En frivillig død*

Tittel på oppgåva (engelsk): Ambiguous Meaning in the Documentary Comic. A study of *En frivillig død*

Kandidatnummer: 2045

Tal på ord: 6313

UiS minner om reglane for plagiering og fusk, som studentane har godteke på Studentweb, i utdanningsplan del 1, at han/ho har lest. Hugs særleg på:

1. at teksten ikkje tidlegare har vore nytta til skriftlege innleveringar ved Universitetet i Stavanger eller annan lærestad..
2. at du ikkje gir att andre sitt arbeid utan at dette er oppgitt ved litteraturlisting.
3. at du ikkje gir att eige tidlegare arbeid utan at dette er oppgitt ved litteraturlisting.
4. at du oppgir alle referansar/kjelder (også henta frå Internett) i litteraturlista.
5. at du markerer sitat med hermeteikn eller innrykk og viser kor sitatet er henta frå.

Brot på desse reglane er å forstå (sjå) som fusk. Fusk eller forsøk på fusk vil verta handsama slik som vist i *Lov om universitet og høgskular*, § 4-7 og 4-8  
Det vert vist til studentsidene under fane « Eksamen » for meir iinfo.

# Innhald

Innhald.....	1
1. Innleiing.....	2
2. Teoretiske perspektiv og metode.....	3
3. Analyse av <i>En frivillig død</i> .....	6
3.1 Handlinga.....	6
3.2 Analyse av teikneseriespesifikke grep.....	7
3.2.1 Teiknestil .....	7
3.2.2 Fargebruk.....	10
3.2.3 Tidsstruktur .....	13
3.2.4 Sidearkitektur .....	13
3.2.5 Det dokumentariske .....	16
3.2.6 Samspel mellom det verbale og visuelle .....	17
3.2.7 Meta-refleksjonar .....	18
4 Konklusjon .....	20
Referansar .....	21

## 1. Innleiing

Temaet for denne bachelor-oppgåva er det fleirtydige i dokumentariske teikneseriar. Samtidslitteraturen har sidan 2000-talet vore prega av at fleire forfattarar skriv sjølvbiografisk. Omgrepet ‘sjølvbiografi’ kan i ei vid tyding visa til eit mangfald av sjantrar og tekstar kor forfattaren skriv om seg sjølv (Melberg, 2021). I den samanheng er eg er interessert i å utforska kva for mediale moglegheiter som ligg i teikneserien når det gjeld å formidla dokumentarisk innhald.

I løpet av dei seinare åra har det vorte gitt ut fleire teikneserieromanar eller såkalla ‘grafiske romanar’ på norsk, der mellom anna Steffen Kverneland har vore ein viktig bidragsytar. Kverneland vann i 2013 Brageprisen for teikneseriebiografien om Edward Munch, og har samarbeidet med Lars Fiske om fleire andre kunstnarbiografiar (Cortsen, 2017). I 2018 gav han ut den sjølvbiografiske teikneserieboka *En frivillig død*, som har fått varm mottaking. Denne dokumentariske teikneserien handlar i korte trekk om Kverneland sin oppvekst i Haugesund, og spesielt forholdet til faren, som tok sitt eige liv då Kverneland var 18 år gammal (Kverneland, 2018). Eg vil i denne oppgåva analysere sistnemnde og problemstillinga mi er: *korleis kan dei fleirtydige meiningspotensiala i teikneserien nyttast i formidling av dokumentarisk materiale?*

For å svara på denne problemstillinga vil eg fokusera på dei stilistiske og narrative grep brukt i *En frivillig død*, og tydinga desse har i konstruksjonen av sjølvbiografien. I analysen vil eg av omsyn til omfanget avgrense analysen til først og fremst å sjå på dei teikneseriespesifikke grepa som teiknestil, fargebruk, tidsstruktur, sidearkitektur og meta-refleksjonar. Før eg tar fatt på analysen vil eg leggja fram nokre teoretiske perspektiv og omgrepsavklaringar.

## 2. Teoretiske perspektiv og metode

Mange forbind teikneseriar med underhaldning og tankeflukt, men som vi skal sjå kan sjangeren vera godt egna til å formidle hendingar frå verkelegheita. Øyvind Vågnes bruker omgrepet dokumentariske teikneseriar om teikneseriar som «i ord og bilde gjer krav på å omhandla faktiske hendingar» (Vågnes, 2014, s. 9). I boka *Den dokumentariske teikneserien* viser Vågnes kor komplekse dei verbal-visuelle uttrykka i teikneseriar kan vera og kva dei kan «utrette når dei gjer bruk av imaginasjonskraft og kunstnarleg virtuositet til å fortelja om noko som verkeleg har hendt.» (Vågnes, 2014, s. 10).

Som Vågnes viser kan teikneseriar nyttast til å visa situasjonar der ein ikkje har dokumentasjon, og har dermed ein dokumentarisk funksjon. Den dokumentariske teikneserien kan også beskriva det som er «ubeskriverleg», som ifølge Vågnes «kan dreie seg om dei ytre grensene for mennesket evne til å artikulere, eller om eit krav om å halde fram med å gjere ytringa potensiell» (Vågnes, 2020, s. 37). Det kan dreia seg om hendingar knyta til politiske situasjonar; som tortur, overvaking, eller andre tabubelagde emne som til dømes psykisk sjukdom, overgrep eller sjølv mord.

Den sjølvrefleksive dimensjonen er framtrudande i fleire av dei nyare dokumentariske teikneseriane, og mange teikneserieskaparar har ifølge Vågnes: «ambisjonar om å plassere desse inn i en større historisk og politisk kontekst for slik å vedgå eit større fellesskap, ei målsetjing som er typisk for den dokumentariske tradisjonen» (Vågnes, 2014, s.13). Han nyttar omgrepet ‘dokumentarisk impuls’ om teikneserieskaparens «ønskje om ei avdekking av større strukturar som er bestemmande for livsforteljinga til enkeltmenneske.» (Vågnes, 2014, s.14)

Rikke Platz Cortsen har undersøkt metoden Steffen Kverneland og samarbeidspartner Lars Fiske har arbeidet etter i sine kunstnarbiografar i teikneserieformat. Ho kallar metoden ein dobbelt “re-tracing”-strategi, der dei på den eine sida oppsøker stader kunstnarane har vore, altså ein stedsfokusert re-tracing, og på den andre sida gjer ein estetisk re-tracing, ved å attskapa kunstverka. Ho hevdar at desse er tett forbundne, og at på denne måten kan ein arbeide med både objektive og subjektive perspektiv på kunstnarane sine liv.

Sidan Kverneland og Fiske brukar seg sjølv som figurar i verka, får formidlinga eit sterkt personleg preg, som ifølge Cortsen vert understreka av teiknarane sin «selvironiske og selvudleverende stil» (Cortsen, 2017, s. 184).

Som personer i tegneseriene fremstiller Kverneland og Fiske sig selv som to meget fulde og fjollede nordmænd, der er på maniske fanrejser rundt i Europa for at indfange en ubestemmelig aura af storhed, som hænger ved stedet på grund af dets relation til de store kunstnere. (Cortsen, 2017, s. 187)

Med å framstilla seg sjølve i karikaturstil får dei fram at verka berre er konstruksjonar og at ein bør vera kritisk til den versjonen av røyndomen ein vert presentert for (Cortsen, 2017, s. 189).

Ei masteroppgåve skriven av Mari Nilsen Skogsrud (2018) tek for seg den dokumentariske teikneserien sitt danningspotensial i norskfaget. Ved å analysa fire ulike norske dokumentariske teikneseriar viser ho korleis teikneseriane på ulike måtar legg til rette for at lesaren «skal kunne leve seg inn i teksten» (Skogsrud, 2018, s. 14). Noko som igjen kan «medvirke til utvikling av empati og evnen til kritisk tenkning» (ibid s. 108). Dette kan tyde på at sjølve formatet er godt egna for å skapa innleving og engasjement.

Av andre teikneserieteoriar har eg i analysen nytta klassikaren *Hva er tegneserier* av Scott McCloud (2016). McCloud beskriv teikneseriar som «sekvensiell kunst» (2016, s.13). Eit bilete følgjer etter eit anna, er det som definerer ein teikneserie. Gjennom *induksjon* er lesaren aktiv medskapar som forvandlar «løsrevne øyeblikk» til ein «sammenhengende og enhetlig virkelighet» (McCloud, 2016, s. 75). Ikonografisk abstraksjon er eit anna kjenneteikn på teikneseriar, der ein oppfattar bilete og tekst på forskjellig måte. Dei realistiske bileta krev eit høgare nivå av innsikt, slik som ord, medan dei ikonografiske krev eit lågare nivå og oppfattast derfor raskare, meir som bilete (McCloud, 2016, s. 57).

Artikkelen til Silke Horstskotte (2015) har også vore relevant i arbeidet med analysen. Horstskotte viser korleis teikneserien har andre moglegheiter til å skape en eigen «storyworld» eller oppdikta verd enn til dømes prosa eller film. Ho meiner at ein har hatt for mykje fokus på det sekvensielle i analysar av teikneseriar:

a linear understanding of sequentiality that sees a single panel mainly in a syntagmatic relationship with the previous and subsequent panel but does not account for the ways in which panels speak to each other across pages and entire chapters would be too reductive (Horstskotte, 2015, s. 40)

Horstskotte argumenterer, ved hjelp av teorien til den belgiske teikneserieforskaren Thierry Groensteen: «that graphic narrative puts every panel in a potential, if not actual, relation with every other» (2015, s. 41). Kvar rute kan lesast på minst tre nivå, hevdar ho: som del av historien, som bilde og som del av den narrative strukturen (ibid, s.41). Dette gjer lesinga svært kompleks, då ein går att og fram, *zoomer inn* og *zoomer ut*, og koplar saman ulike deler som i eit puslespel.

Ei lik tilnærming finn vi i boka til Øyvind Vågnes, som nemnt ovanfor. Han låner eit omgrep frå Groensteen, kalla ‘ikonisk solidaritet’, om ein form for intertekstuell relasjon mellom teikneserierutene. Ruter kan «framkalle sterke assosiasjonar til andre ruter innanfor det same verket, men òg til ruter utanfor verket sine grenser, og slik opne noko som liknar ein omfattande, intertekstuell bildevev.» (Vågnes, 2014, s. 20) Som vi skal sjå vidare er ‘ikonisk solidaritet’ eit av særprega til *En frivillig død*.

I min analyse støtter eg meg på perspektiva som gjort reie for ovanfor. McCloud sitt perspektiv skil seg i så måte frå perspektiva til Groensteen, Corsten og Vågnes i synet på kva som er det mest grunnleggande for sjangeren. Metodisk sett så meiner eg at teoriane utfyller kvarandre godt, og vil nyttiggjera meg av desse i analysen min.

### 3. Analyse av *En frivillig død*

I denne delen analyserer eg den dokumentariske teikneserien *En frivillig død*. Eg byrjar med å beskriva handlinga, før eg analyserer dei formmessige trekka: teiknestil, fargebruk, tidsstruktur, sidearkitektur, det dokumentariske, samspel mellom det visuelle og det verbale, samt bruken av meta-refleksjonar. Samstundes vil eg utforske korleis desse stilistiske og narrative grepa har tyding for innhaldet i den dokumentariske teikneserien. Sidan boka ikkje har sidetal, vil eg etter beste evne forsøke å beskrive sidene eg refererer til.

#### 3.1 Handlinga

*En frivillig død* handlar altså om Steffen Kvernelands oppvekst og forholdet til faren. Boka har ein spørjande tone, der teikneserieskaparen, som sjølv er forteljaren og ein av karakterane, utforskar kvifor faren tok sjølv mord. Han reflekterer over sin relasjon til faren, gjennom å skildra familielivet, men utforskar også relasjonane faren hadde til eigne foreldre. Eit anna sentralt tema er sjølv sagt korleis Kverneland sjølv takla sorga og korleis han lever med faren sin død i dag. Boka tek altså opp ein del eksistensielle tema, som på mange måtar kan vera vanskeleg å forstå og beskriva med ord. Dei teikneserie-spesifikke grepa kan her ha klare fordelar for å formidla meining.

*En frivillig død* er også eit tidsbilete av Noreg på 1960- og 1970-talet, då Kverneland vaks opp. Til dømes får ein innblikk i kvardagslivet til familien, tv-program, musikk, ord og uttrykk, månelandinga og gjengse haldningar i samfunnet til homofili, utlendingar og kvinnerolla. Kjøpet av ein Volvo Amazon og hyttebygging vitnar om kva ein meinte var det gode livet i Noreg på den tida.

Ein får også kjennskap til haldningane og handlinga av psykisk sjuke. Gjennom døme frå kvardagslivet og skildringa av faren forstår ein at han sleit med psykisk sjukdom. Faren fekk behandling på ein psykiatriske institusjon ein sommar og las bøker om psykiatri. Sjølv om faren meinte at han hadde ein depresjon som kom «innenfra uten påviselige ytre årsaker» (Kverneland, 2018), så får ein også som lesar vite om faren sin kompliserte relasjon til foreldra. Han kom frå ein sjømannsfamilie, og begge foreldra drog frå han og var borte i eitt år da han var berre fire år gammal. *En frivillig død* er ei personleg forteljing, på same tid er boka som ein del andre dokumentariske teikneseriar «del av ei større, kollektiv historie» (Vågnes 2014, s. 23). Ein kan derfor tenkje seg at det ligg ein dokumentarisk impuls bak

forteljinga, ei skildring av ei tid då det å vera psykisk sjuk var omfatta av tabu og noko ein ikkje snakka om. Dermed kan boka til Kverneland vera eit bidrag til å forstå synet på psykisk sjukdom og sjølv mord i ein større kulturell og historisk samanheng.

### 3.2 Analyse av teikneseriespesifikke grep

Før eg går inn på dei ulike formmessige grepa i *En frivillig død* vil eg påpeike forskjellar og likskap med metoden Cortsen (2017) skildrar i sin artikkel om Kverneland og Fiske. I kunstnarbiografiane oppsøker Kverneland og Fiske stader kunstnarane har vore og attskapar kunstverka i den same stilen, i tillegg til å ta i bruk ei rekke ulike kjelder.

I *En frivillig død* brukar Kverneland det som Cortsen kallar stedsfokusert re-tracing. Gjennom å oppsøka og iscenesetja stader frå fortida, slik som hangaren, hytta og barndomsheimen, følgjer Kverneland i fotspora til faren og seg sjølv. Det er ikkje ei estetisk re-tracing, slik som i kunstnarbiografiane der Kverneland og Fiske attskaper kunstverka. Likevel skapar Kverneland eit bilete av faren sitt liv og virke gjennom å iscenesetja episodar frå barndommen der ein får innblikk i faren sitt arbeid, som til dømes ei faksimile frå Arbeiderbladet, der faren hadde vunne ein oppfinnarpris. Det er likevel dei meir private sidene av livet til faren ein får sjå gjennom forskjellige episodar frå familielivet, der faren sine verdiar, interesser, språk og humor kjem tydeleg fram.

#### 3.2.1 Teiknestil

Steffen Kverneland er saman med kompanjongen Lars Fiske kjend for å ha ein karakteristisk strek, som gjer at ein aldri er i tvil om kven som er teiknarane. I kunstnarbiografiane er dei tydeleg til stades som visuelle stemmer, i tillegg til dei kunstnarane dei portretterer. (Cortsen, 2017, s. 185).

I *En frivillig død* vekslar Kverneland mellom ein objektiv, realistisk stil til ein meir subjektiv og karikert stil. Altså beveger ein seg mellom ulike stilnivå, frå dei realistiske bileta av personar og stader som vert forankra i verkelegheita til dei meir karikerte og ikoniske bileta. Dei realistiske bileta krev som nemnt tidlegare eit høgare nivå av innsikt, medan dei ikonografiske krev eit lågare nivå og oppfattast derfor raskare og meir direkte (McCloud, 2016, s. 57).



Ofte vil ein lettare identifisere seg med figurar som er mindre realistiske og i denne samanhengen vil dei karikerte teikningane, spesielt av familielivet, gjere at ein lettare kan kjenne seg igjen og komme nærare innpå personane. Sjølv om det er tydeleg at det handlar om dei spesifikke personane, Steffen Kverneland og faren, så opnar dei karikert teikningane opp for større grad av identifikasjon og involvering. Det har óg sjølvstundt samanheng med at kvardagssituasjonane frå familielivet er lette å kjenne seg att i, frå fine og morsame dagar på strand til småkrangling over husarbeid.



(Kverneland, 2018)

Samstundes skaper dei kontrastar til dei realistiske teikningane, slik at ein oppfattar desse augeblikka som meir alvorlege. Grunnen til det kan vera som forklart ovanfor at ein brukar meir tid og stoppar derfor litt opp ved dei realistiske bileta, som til dømes dei gjentekne portretta av faren i stolen og når forteljaren sit ved teiknebordet. Det er i grunn litt paradoksalt at karikaturane kan oppfattast som nærare røyndommen, då dei formidlar fleire kjensler enn dei meir realistiske bileta som kan verka tomme og innhaldslause.



(Kverneland, 2018)

Teikningane er skisseaktige og teikna med en tynn til middels tynn strek. Ein kan tydeleg sjå at dei er teikna på frihand, da linjene ofte er ujamne. Dette gjeld også for rammene, og nokre stader manglar det ein strek eller fargelegginga flyt utover ramma. Ifølge Horstskotte så har rammene ein viktig emosjonell funksjon: «By setting the mood of a panel, the frame directs the reader's affective and empathetic engagement with the scene and with the character whose experience it encodes (Horstskotte, 2015, s. 39) Dette gjer at ein får eit sterkt subjektiv preg, og ein kan bokstaveleg talt sjå avtrykka av Kverneland si hand på papiret.

Formspråket i teikneseriar har òg ein taktil dimensjon, som understrekar det intime og sjølvrefleksive (Vågnes, Den dokumentariske teikneserien, 2014, s. 34). Som lesarar forstår vi at teikningane er resultat av Kverneland si tolking og konstruksjon av verkelegheita.

Formspråket gjer paradoksalt nok sjangeren økt truverd eller 'ironisk autensitet', som Charles Hatfield kallar det. Gjennom å påpeike sin eigen konstruerte natur, verkar innhaldet i den dokumentariske teikneserien truverdig (Skogsrud, 2018, s. 131).

### 3.2.2 Fargebruk

Fargelegginga er gjort med laving, ein teknikk ofte brukt innan akvarellmaling der ein brukar ein fuktig pensel til å stryke eit gjennomsiktig lag maling over teikninga. Med denne teknikken får ein fram skugge og djubde, og gjennom å lavera teikninga fleire gonger, kan ein oppnå ulike graderingar av fargetonane (Mørstad, 2020). Kverneland nyttar denne teknikken for å få fram kontrastar og djupne, men får også fram den taktile dimensjonen som nemnt ovanfor.

Fargebruken avklarar kva for historie som vert fortalt. Det gjer det enklare for lesaren å holde oversikt når ein hoppar fram og tilbake mellom dei forskjellige tidsplana. Rutene som viser notida er tona ned og har ofte ein lys og gjerne skisseaktig bakgrunn, der fokuset er på karakteren Kverneland. Tidsplana som skildrar familielivet før sjølv mordet er i fargar, medan teikningane av faren tok livet sitt og tida etter er i svart-kvitt. Ein finn også 10 heilt svarte sider, som fungerer som overgangar mellom ulike tema og tidsplan. Dei har også ein symbolsk funksjon, ved at vi forbind dei heilt svarte sidene med sjølv mordet. Lesarane vert på den måten minna om det som skjedde gjennom heile teikneserien.

I tillegg til å halda oversikt over tidsplana, formidlar fargebruken effektivt kjensler og stemningar i teikneserien. Vekslinga i fargar viser mentale tilstandar hos Kverneland og faren. Sjølv mordet og sorga vert teikna og fargelagd med grått og svart, og gjev ei veldig mørk og dyster stemning. På sidene der dei Kverneland og mora får vite om sjølv mordet kan ein sjå huset dei budde utanfrå i grå-svart, i fire ulike ruter. På to av bileta kan ein sjå ein kvit stripe som ikkje er fargelagt og som deler huset i to. Noko som tydeleg symboliserer ein øydelagt heim og familie.

Men også rutene som viser notida kan fleire stader vera fargelagt i dystre mørke farger, som til dømes når teikneserieskaparen sitt ved teiknebordet. Nokre stader finn vi ein gulaktig farge, som saman med det grå og svarte, sett ei ubehageleg og tom stemning. Ifølge McCloud så vert tankane bak bileta formidla meir direkte i svart-kvitt og kunstuttrykket har likskap med språket, medan fargar bidreg til at forma får større tyding og bileta kan verka meir realistiske (McCloud, 2016, s. 200). Det mørke og svarte i bileta skildrar heilt tydeleg og direkte kjenslene ein får når ein mistar ein som står ein nær.

Ei side i teikneserien blir kontrasten mellom svart og kvit brukt for å symbolisere personlegdomen til faren. Dette vert illustrert av ei rute som dekkjer ei heilside med eit portrett av faren, der andletet har ei kvit side og ei svart side. Auga er heilt kvite og teikninga minner om eit fotografisk fargenegativ, der lyse og mørke delar er omvendt i forhold til motivet. Teikninga med ei lys og ei mørk side er litt skremmande då den gjer konnotasjonar til eit spalta sinn.



(Kverneland, 2018)

Denne sida er ei side som skil seg ut frå dei andre og kan identifiserast som ein såkalla «memorable panel». Dette er ruter som ifølge Horstskotte er: «incongruent in form, style, or content with their syntagmatic surroundings or panels that are repeated in different contexts.» (Horstskotte, 2015, s. 41) Desse kontrastane i personlegdomen til faren rører kanskje ved sjølve kjernen av tematikken, altså kva som var årsaka til sjølvordet. Ei slik side kan fungere som ei rettesnor for korleis ein skal tolka teikneserien og kan derfor gje ei djupare forståing av kvifor faren tok livet sitt.

Kontrastane i personlegdomen finn ein også andre stader i boka. På dei karikerte og fargelagde sidene vert han framstilt som ein morosam og tøysete far, men også ein som kunne ha eit enten-eller-syn på folk og nedlatande haldningar til dømes homofile. Eit anna døme der ein får innblikk i dei mørke sidene til faren, er når Kverneland kommer på overraskingsbesøk på hytta og finn faren på sofaen med ei flaske vodka på bordet. Teikningane er i farger, men faren er litt mindre karikert. Dette kan ein sjå fleire stader i boka, og sjølv om det ikkje er store forskjellar i teiknestilen, så er nyansane store nok til at ein oppfattar at faren var langt nede.

Både teiknestil og fargebruk formidlar kjensler og stemning i den dokumentariske teikneserien. Mot slutten av boka er det to dobbeltsider som viser forteljaren i notida, med ein lys og skisseaktig bakgrunn. På den eine dobbeltsida sitt Kverneland saman med sin venn Fiske og drikk øl medan dei snakkar om det det å ta sjølvord. Med utsegne: «Han hadde jo ein plan. Han ville venta te me ungane va' mydige, så me ikkje sko' bli heilt føkka av det», kan det tyda på at Kverneland har kome fram til ei slags forsoning omkring farens død. På den neste dobbeltsida går han i byen med barnevogna. Også her er bakrunnen lys og skisseaktig, noko som skapar ei lett stemning. I teksta ovanfor kan vi lesa: «I den overveldende sorgen og savnet etter at noen som sto en nær har dødd, kan en lettelse snike seg inn» og «Jeg slapp å være «solstråla», som mamma pleide å kalle meg. Den som alltid kom hjem med godt humør og gode nyheter, og bare det». Det at ein får fire «lyse» sider etter kvarande lettat litt på stemninga, noko som signaliserar at forteljaren har fått sorga litt på avstand.

Mot slutten får vi fleire sider der ein ser ulike bybilette frå Oslo frå, teikna realistisk og i fargar. Dette er eit brot med korleis tidsplanet som visar notida har vert fargelagt tidlegare i boka, óg kan tyde på at han har komme vidare i sorga. Rutene viser fortau, bygningar og innsida av ein buss, og med verbalteksten over bileta forstår ein at det er Kverneland som går

omkring. Sjølv om bileta kan verka kvardagslege, får ein gjennom verbalteksten innblikk i tankane til forteljaren, der han reflekterer omkring korleis faren hadde det i dødsaugeblikket og kvifor han tok livet sitt. Dette blir ytterlegare forsterka på sida som viser eit fortau med ein undergang. Det er ein mørk tunnel og sjølve forma liknar på hangaren faren vart funnen i, og når ein blar om på neste side kan ein sjå hangaren. Kontrasten mellom verbaltekst og bilete, samt brot i fargebruk, får fram at sjølv om han kanskje har kome seg litt nærare ei forsoning, så er det fortsett noko uavklart, noko han «sannsynligvis aldri vil forstå» (Kverneland, 2018).

### 3.2.3 Tidsstruktur

Historia er ikkje bygd opp kronologisk, men hoppar mykje fram og tilbake i tid. I møte med teksten må derfor lesaren vera aktiv i tolkingsprosessen og fylla inn det som skjer i tomromma mellom rutene gjennom induksjon (McCloud, 2016, ss. 76-77). Handlinga går føre seg på fire ulike tidsplan: (1) notida, Kverneland arbeider med boka og ser tilbake i tid, (2) oppveksten til Kverneland og forhistoria til sjølv mordet, (3) tida etter sjølv mordet og sorga etterpå, og (4) oppveksten til faren.

Kverneland si forteljarstemme i tekstboksane inneheld kommentarar og tankar til hendingane i teikneserien. På denne måten strukturerer tekstboksene dei ulike handlingstrådane og gjer det enklare for lesaren å halda styr på dei ulike tidsplana. Det først tidsplanet har diegetisk tekst, som er ein del av forteljinga og fortalt i notid. Medan dei andre tre tidsplana har tekstboksar der forteljarstemma er ikkje-diegetisk, altså tekst produsert seinare enn hendingane som vert skildra (Skogsrud, 2018, s. 56). Den ikkje-diegetiske teksten verkar nærast som ein indre monolog, som skapar samanheng mellom dei ulike tidsplana, stadane og hendingane i teikneserien.

### 3.2.4 Sidearkitektur

*En frivillig død* består av 120 sider, der talet på ruter per side varierer frå heilsider til sider med 2, 3 eller 4 ruter. Dei aller fleste av rutene er rektangulære. Som regel er rutene skilde frå kvarande av ei kvit renne, men det hender også at renna er fråverande eller at innhaldet overskrid grensa til ramma. Spesielt kan ein sjå dette i rutene som er fargelagde, der fargane flyt utover innramminga og gjev eit dynamisk preg. Det resulterer i ein kompleks sidearkitektur der rekkefølga ikkje alltid er så klart fastlagt.

Variasjonen i storleiken på rutene gjer at ein bruker meir tid på dei større rutene og mindre tid på dei små, i alle fall kan det opplevast på den måten. Dei store bileta påkallar merksemda og får ein til å stoppe opp og reflektere. Sjølv om det ikonografiske i rutene er viktig, så skal ein ikkje gløyme at meining skapast gjennom induksjon, der lesaren er medskapar og må førestille seg kva som skjer mellom rutene (McCloud, 2016, ss. 76-77). Videre skal vi sjå nærare på overgangar frå rute til rute.

McCloud skil mellom seks forskjellige typar overgangar: (1) øyeblikk-til-øyeblikk, (2) handling-til-handling, (3) subjekt-til-subjekt, (4) scene-til-scene, (5) aspekt-til-aspekt og (6) nonsequitur (McCloud, 2016, ss. 78-80). Dei første to typane krev ikkje noko særleg mykje av lesarinvolvering, medan typane 3-6 krev i større grad at lesaren medverkar. Overgangane i ein *En frivillig død* er hovudsakeleg i kategoriane 3-5, noko som krev mykje medverknad og slutning av lesaren. Dei mange episodane som vert skildra, samt dei ulike tidsplana, gjer det dette til ei utfordrande oppgåve. Det usynlege eller det som er utelate må altså lesaren legge til sjølv. Som vi skal sjå vidare i analysen, har teikneserieskaparen nytta ein rekke sjangerspesifikke reiskapar for å skapa samanheng for lesaren.

I boka finn ein eit samspel mellom rutene som tidlegare omtala som ‘ikonisk solidaritet’ (Vågnes 2014, s.20). Forteljinga startar med at forteljaren og karakteren Kverneland sitt med sonen på fanget. Ovanfor i ei tenkeboble kan me sjå faren som sitt på same måte med han sjølv på fanget. Rutene deler ein felles komposisjon som knyt dei saman og får lesaren til å pendla fram og tilbake, mellom fortid og nåtid. Dette skapar ein samanheng, og det er ikkje vanskeleg å førestilla seg at minna og spørsmåla omkring farens sjølv-mord blei forsterka når Kverneland sjølv blei far.

Men samstundes som Vågnes skriv om det doble far-son-motivet, unngår Kverneland å gå seg bort i ei sentimental framstilling der «liv vinn over død», for så enkelt er det ikkje. Som Kverneland viser fleire stader i boka, er tankane rundt farens sjølv-mord noko som «kan innhente han i dei lysaste stunder» i kvardagen som småbarnsfar (Vågnes, 2020, s. 38). Og sjølv om ein kan få inntrykk av nærleik og likskap mellom far og son, påpeker også forfattaren i ein samtale med kameraten sin at han sjølv ikkje hadde klart å ta sitt eige liv (Kverneland, 2018). Gjennom samspelet mellom bileta og tekst får Kverneland fram kompleksiteten i det å forsøka å forstå noko som er uforståeleg. Minna og tankane vender stadig tilbake og er ein del av kvardagen hans.

Dette kjem også til uttrykk gjennom ‘ikonisk solidaritet’, ved at fleire av motiva vert gjentekne og dannar ei slags rammeforteljing for narrativet. Vi kan sjå at det same motivet som nemnt ovanfor, også er den siste teikninga i boka. Her kan ein sjå at sonen har vorte eit par år eldre, og i staden for eit bilete av faren ser ein i den øvste ruta ei tenkeboble med bilen som faren tok livet sitt i. Forteljaren sitt med sonen på fanget og tankane om sjølv mordet er noko han stadig vender tilbake til. Men kanskje er noko også forandra?

Framsida og baksida på boka, ein del av *parateksten*, kan tyda på det. Begrepet *paratekst*, innført av Gérard Genette, viser til en udefinerbar sone mellom teksten si innside og utside (Skogsrud, 2018, s. 33). På framsida kan me sjå ei teikning av faren i kapteinuniform med eit uklårt andlet. Teikninga er skuggelagt med mørke akvarellfargar, og forfattaren har nok brukt ein pensel og stroke bort trekka i ansiktet. Både fargane og det uklåre andletet gjer konnotasjonar til død, sorg og tap av identitet. På den siste sida kan vi sjå eit fotografi av faren smilande, som sannsynlegvis har vore eit bilete Kverneland har bruke då han teikna framsida på boka.

Same teknikk er også brukt ein annan plass i teikneserien. To ruter viser eit portrett av faren som ung gut, sannsynlegvis teikna etter eit fotografia og måla over. Det eine viser andletet, medan på det andre flyt akvarellfargane i grå- og svart tonar utover og dekker andletet til faren. I tekstboksen over står det: «Da Jenny [moren, min tilføyning] omsider kom hjem etter 1 år på sjøen, ville ikkje din far han noe med henne å gjøre» (Kverneland, 2018). Dette viser at det ikkje berre er motiva som går igjen og «snakkar samene», men også dei ulike teikneteknikkane.

Utsikta frå hytta er eit anna døme på ‘ikonisk solidaritet’, som ein finn som ei splash-side på innsida av bokomslaget både føre og bak i boka. Slike splash-sider fungerer på same måte som anslaget i ein film, og setter tonen for boka (Horstskotte, 2015, ss. 27-28). I ein blokktekst oppe i venstre hjørne føre i boka står det: «Å se gamle bilder av utsikten fra hytta i Dalavik er som å reise i tid. Hvor mange timer har pappa og jeg sittet og stirret på den?» Fargane er i mørke grå- og bruntonar og ein kan sjå utover ein fjord med nokre nakne berg i bakgrunnen. Dette gjer eit litt dystert inntrykk, av ei utsikt som i verkelegheita sannsynlegvis er ganske så vakker. På bokomslaget bak i boka finn ein akkurat den same teikninga av utsikta, berre utan blokkteksten. Utsikta er lik, noko som kan tyde på at noko ikkje forandrar seg.



Som vi no har sett dannar denne visuelle rammeforteljinga ein slags sirkulær komposisjon, som skapar samanheng mellom fortid og notid, og mellom ein generasjon og ein neste. Noko forandrar seg og noko blir verande det same. Desse visuelle grepa kan knytast til det narrative i forteljinga. Med tida og gjennom arbeidet med boka har forfattaren fått eit klårare bilete av kven faren var og kvifor han tok livet sitt, og kanskje også kommen lengre i å avklara sitt eige forhold til faren og i å akseptera situasjonen. Like fullt ber han sorga med seg vidare i livet, og blir aldri heilt kvitt ho.

### 3.2.5 Det dokumentariske

Det dokumentariske i teikneserien kjem tydeleg fram gjennom bruken av fotografiar.

Forfattarar understrek det dokumentariske innhaldet gjennom å inkludere fotografiar eller teikningar av fotografiar, og med dette vert ein autensitet etablert (Skogsrud, 2018, s. 34). I boka er det fleire fotografi frå Kvernelands eigen barndom og familiebilete av faren og besteforeldre, samt brev og ei framside av den sjølvbiografiske boka *Slyngel*.

Bruken av fotografia dokumenterer at personar og hendingar fant stad på eit gitt tidspunkt, og på ein gitt plass. Private fotografi «tilfører forfattaren utgivinga eit preg av familiealbum, ein hybriditet som destabiliserer teikneseriens presumptive avstand får det fotorealisticke med sterk effekt» (Vågnes, 2020, s. 38).

Fotografia i *En frivillig død* har ein tvitydig funksjon; på den eine sida vert kontrastane til karikaturen ekstra klare, og på den andre sida blir det tydeleg gjennom relasjonen at fotografia forteier mykje om personane. Som til dømes fotografiet av familien på båttur, som er ein del av parateksten både føre og bak i boka. Bilete verkar idyllisk, men seier lite om korleis personane opplevde turen. Fotografia viser berre ei fasade, medan teikningane gjev eit annleis bilete og opplevast som meir ekte og ærlegare.

Eit anna døme på kontrasten mellom fotografia og teikningane er heilsida av Kverneland då han var avbilda i avisa som 18-åring. Han har eit alvorleg utsjånad, og sjølvportrettet han viser fram er av ei realistisk teikning av ein alvorleg ung mann. På dei neste sidene, der han skildrar familielivet i barndommen, er teikningane karikerte og fargelagte. Dei skildrar glade og humoristiske augeblikk og minne frå barndommen.

I tillegg til fargane og karikaturstilen er også vekslinga av synsvinkel og perspektiv med på å framheva den gode stemninga. Nærbilete og ultratotale bilete av til dømes nasen til faren viser blikket til eit barn, og får fram intimiteten i relasjonen mellom far og son. Dokumentariske teikneseriar har ifølgje Vågnes ein «hybrid kvalitet», dei er i slekt med andre medium og sjangrar. Ved å plassere ulike uttrykk, fotografiske og teikningar, på sida av kvarandre oppnår ein «å vise fram noko vi elles ikkje hadde fått sjå» (Vågnes, 2014, s.25).

Ved bruk av karikatur unngår ein også at boka blir for sentimental eller for mørk. Fleire av karikaturteikningane skildrar humoristiske situasjonar i kvardagen. Samstundes kan ein si at kontrasten mellom det lette og dystre forsterkar kvarandre. Som lesar tar ein del i både oppturane og nedturane, noko som gjer boka til ei sterk lesing. I Norsk litterær årbok frå 2020 undrast Vågnes: «Kanskje er det miksen av det seriøse og det leikne, det solide og det lite sjølvhøgtidelege, som gir Kverneland stilsikre, hybridiserte ikkje-fiksjon i teiknserieform så stor gjennomslagskraft.» (Vågnes, 2020, s. 37)

### 3.2.6 Samspel mellom det verbale og visuelle

Verbalteksten er hovudsakleg plassert i tekstboksar ovanfor teikningane, sjølv om ein også har snakkebobler. Teikneserien inneheld også «stumme ruter», som til dømes av sjølvmordet eller i slutten av boka då Kverneland går rundt i Oslo. Desse rutene formidlar kjensler og stemning, og gjev lesaren «pausar» til å reflektera over tydinga av hendingane.

Samspelet mellom skrifta og bileta skapar ei heilskapleg forteljing gjennom det semiologen Roland Barthes kalla *forankring* og *forsterkning* (Barthes, 1994, s.27). Forankring er når anten skrifta eller bilete framhevar ei av mange moglege tolkingar, altså ei avgrensing. Medan forsterkning, eller avløyning som også vert bruken, er når me opplever at anten skrifta eller bilete fortel noko nytt (Olsen, 2021). Dei ulike modalitetane utfyller kvarandre og det verbale og det visuelle vert prosessert på ulike måtar.

«Teikneserieformatet 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 utfyller 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.67-68)

I Kverneland si bok er det fleire grep som bidrar til eit direkte uttrykk. Som det at vi ofte følgjer blikket til forteljaren, som når han sit på fanget til faren og ser på tv, og ein berre kan sjå beina til faren og han sjølv. Eller når han han i ein samtale med kompisen snakkar om korleis faren planla å ta livet sitt. «Så han gav seg sjølv ein deadline» (Kverneland, 2018) kan me lese i snakkebobla, medan ein kan sjå handa til forteljaren som held i eit ølglas. På den måten kjem ein tett innpå forteljaren, og det blir skapt ein nærleik og kjenslemessig intensitet, der lesaren brukar egne erfaringar og førestillingar for å leva seg inn i forteljinga. Som nemnt innleiingsvis så kan den dokumentariske teikneserien vera ein måte å skapa bilete av erfaringar som ein manglar mentale bilete på, og formidle kjensler som ein ikkje kan beskriva med ord.

### 3.2.7 Meta-refleksjonar

Både forteljarstemma, bruken av fotografiar og det at teikneserieskaparen er ein av karakterane gjer at ein aldri er i tvil om kven sitt blick vi som lesarar vert presentert for. Men det subjektive i framstillinga finn ein også gjennom fleire meta-refleksjonar i teikneserien. Som vi skal sjå nedanfor vert lesaren minna på at boka er ein konstruksjon, og inngår dermed ein kontrakt med lesaren.

Meta-refleksjonane i boka finn ein både i blokkteksten og i teikningane. Eit døme er når han ved teiknebordet tenkjer over situasjonen då faren tok livet sitt. På fire heilsider føre vises farens sjølv-mord gjennom teikningar av bilen, faren, vodkaflaske og hangaren der dei fann han. Teikningane er nesten heilt svarte og på den siste sida kan vi lese i blokkteksten over: «Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne» (Kverneland, 2018). Kommentaren vert forsterka av sjølve utforminga av sida, ved at portrettet av han sjølv blir uklårt og på ein måte «flyt utover». Her vert kjenslene rundt arbeidet med boka formidla svært tydeleg gjennom motiva, fargebruken og refleksjonane i blokkteksten.

Eit anna døme på ein meta-refleksjon finn vi på ei anna side der Kverneland sitt med teiknebordet og jobbar med boka. I blokkteksten kan me lesa: «Stort sett er det et givande arbeid. Noe gjør meg melankolsk, noe får meg til å smile, noe til å grine» og «Tegnegleden og entusiasmen ved å skape noe jeg tror blir bra, holder til en viss grad den underliggende sorgen i sjakk, helt til den plutselig velter opp til overflaten» (Kverneland, 2018). Ei slik avbilding av teikneserieskaparen ved teiknebordet er eit vanleg motiv i ulike teikneseriar, og signaliserer ofte at teikneserien inneheld sjølvbiografiske element. I tillegg kommenterer teikneserien at

det som vert skildra i teksten er ein konstruksjon, noko som skapar autensitet (Skogsrud, 2018, s. 33).

Ein annan meta-refleksjon finn ein på ei heilside av sjølv teiknebordet med eit nesten blankt ark og handa til teiknaren. Her kan vi sjå fire like ruter som er under utforming. Vi kan sjå blokkteksten, men ingen bilete i dei tre fyrste, men i den fjerde ruta dekkjer handa til forteljaren heile ruta og vi kan sjå at han skriv teksten. Denne sida kan tolkast som ein metakommentar om teksten sin status. Forfattaren viser korleis teksten blir til, noko som impliserer at det er ein kreativ prosess der han vel motiv og framstillingsform. Samstundes er det ein subjektiv prosess, kor han hentar fram minner frå hukommelsen og får dei ned på papiret. Det er eit pågåande arbeid og ei historie som ikkje er ferdig, sjølv når teikninga er unnagjort.

«Ein teikning av noko som har hendt, kan aldri freiste å vere ei einsidig sann framstilling. Dette tyder likevel ikkje at ein automatisk må avskrive ho som usann.» (Vågnes, 2014, s.32) Etter mi meining gjev den personlege framstillinga i *En frivillig død* eit ærleg og autentisk inntrykk, samstundes som ein blir minna om at det er ei subjektiv framstilling. Kverneland si sjølvrefleksive framstilling styrkar truverda. Her passar det å nemne omgrepet «ironisk autensitet» igjen. Altså gjennom «å framheve seg sjølv som kunstig» markerer sin subjektive natur og «framstår dermed som ærleg» (Vågnes 2014, s.32).

I løpet av dei seinare åra har det vore ein debatt om dei etiske sidene ved å skriva sjølvbiografisk, der familie og vener av forfattarar ufrivillig har vorte romanfigurar. Utan å gå inn på detaljane i debatten om litteratur og verkelegheit, så kan det vera interessant å ha den som bakteppe når ein analyserer den dokumentariske teikneserien. Nettopp ved å vera ærleg om at det er forfattaren sitt perspektiv som ligg grunn for kunsten ein har skapa, vert dei etiske sidene ved å skriva sjølvbiografisk mindre problematiske.

## 4 Konklusjon

I denne oppgåva har eg utforska korleis den dokumentariske teikneserien kan formidla dokumentarisk materiale på ein overtydande og autentisk måte. Dei fleirtydige meiningspotensiala opnar opp for tolkingar der lesaren er aktiv deltakar, som igjen kan føre til ei større innleving og identifikasjon.

Kjensler og stemningar vert effektivt kommunisert gjennom bruken av ulike teiknestilar, fargebruk, fotografiar, samspel mellom verbaltekst og bilete, det taktile formspråket og ulike meta-refleksjonar. Alt bidreg til ei kompleks historie, der ein bevegar seg mellom ulike tidsplan og ulike abstraksjonsnivå. Fordi ein oppfattar bilete og skrift forskjellig, så vil samspelet skapa ei heilskapleg forteljing gjennom forankring og avløysing.

Kverneland får fram kompleksiteten i det å forsøke å forstå noko som er uforståeleg, gjennom bruken av ikonisk solidaritet, der ein stadig vender tilbake til spørsmålet om kva som gjorde at faren tok livet sitt. Dei intertekstuelle relasjonane mellom rutene skapar ein sirkulær komposisjon som kan knytast til det narrative i forteljinga. Forteljaren klarar ikkje heilt å komme til bunns i kvifor faren tok sjølv mord, og dei same tankane og spørsmåla innhentar han stadig i kvardagen som småbarnsfar.

Det subjektive perspektivet kjem tydeleg fram gjennom bruken av dokumentarisk materiale, meta-refleksjonane og forteljarstemma. Verknaden er at ein får truverd og autensitet. Dei sjølvbiografiske elementa i den dokumentariske teikneserien er eit spennande felt og eit vidare arbeid kunne tatt for seg korleis livshistorier og identitet vert konstruert i teikneseriar. Her kunne blant anna teorien til John Paul Eakin (2019) om «collaborative autobiographies» vert interessant å utforska vidare. Som Steffen Kverneland har vist med *En frivillig død* er forteljingane om liva våre samanvovne med forteljingane til dei vi har omkring oss.

## Referansar

- Barthes, R. (1994). Bildets retorikk. I R. Barthes, *I tegnets tid : Utvalgte artikler og essays* (ss. 26-42). Oslo: Pax.
- Cortsen, R. P. (2017, 11 30). Kverneland og Fiske på sporet: Re-tracing som værktøj for kunstnerbiografien i tegneserier. *Kunst og kultur*, ss. 182-197.
- Eakin, J. P. (2019). Relational Selves, Relational Lives: Autobiography and the Myth. I J. P. Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves: Making Selves* (ss. 43-98). New York: Cornell University Press.
- Harper, M. (2003). Satire, skrekk og slyngelstreker (Steffen Kverneland). I M. Harper, *Hverdagen er ikke som du tror - nye norske tegneserier* (ss. 40-48). Oslo: Biblioteksentralen.
- Horstskotte, S. (2015). Zooming In and Out: Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Storyworlds. I J.-N. T. Daniel Stein, *Comic Strips to Graphic Novels : Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative* (ss. 27-48). Berlin; Boston: De Gruyter.
- Jon Gisle, Ø. H. (2020, 12 10). *Store norske leksikon*. Hentet fra Steffen Kverneland: [https://snl.no/Steffen\\_Kverneland](https://snl.no/Steffen_Kverneland)
- Kverneland, S. (2018). *En frivillig død*. Oslo: No comprendo press.
- McCloud, S. (2016). *Hva er tegneserier*. Oslo: Minuskel forlag AS.
- Melberg, A. (2021, 06 02). *Store norske leksikon*. Hentet fra Selvbiografi: <https://snl.no/selvbiografi>
- Mørstad, E. (2020, 01 25). *Store norske leksikon*. Hentet fra Laving: [www.snl.no/laving](http://www.snl.no/laving)
- Olsen, A. T. (2021, 06 01). *Nynorsksenteret*. Hentet fra Teikneseriar. Forankring og avløsning - samspelet mellom skrift og bilete: <https://nynorsksenteret.no/teikneseriar/forankring.html>
- Skogsrud, M. (2018). *Danning i og mellom rutene. En studie av fire norske dokumentariske tegneserier (masteroppgave)*. Elverum: Høgskolen i Innlandet.
- Vågnes, Ø. (2014). *Den dokumentariske teikneserien*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vågnes, Ø. (2020). Teikneserieåret 2019. Nokre nedslag. I B. Jager, & N. Simonhjell, *Norsk litterær årbok* (ss. 34-39). Oslo: Det norske samlaget.