



Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

| | |
|---|--|
| Studieprogram: Master i historiedidaktikk | Høstsemesteret, 2013 Åpen |
| Forfatter: Trude Alfsvåg | (signatur forfatter) |
| Veileder: Ketil Knutsen | |
| Tittel på masteroppgaven: Historie i tekst, bilde og sekvens: En komparativ undersøkelse av Holocaust i tegneserier. Engelsk tittel: History in text, image and sequence: A comparative study of the Holocaust in comic books. | |
| Emneord: - Historiebruk - Historiekonstruksjon - Tegneserier - Holocaust | Sidetall: 113 + vedlegg/annet: Stavanger, 27.11.2013. dato/år |

Forord

”[C]omic books are not mindless but a mindful form of escapism that uses a unique kind of language – ‘graphic language’ – to invite us into different worlds in order to help us better understand our own.”¹

Takk til Ketil Knutsen for god veiledning og tro på mitt prosjekt, og Jan Bjarne Bøe for tilbakemeldinger på gruppeseminarer. Gode kollegaer ved Revheim skole fortjener en takk for støtte og tilrettelegging som har gjort det praktisk mulig å gjennomføre masterstudiet. Takk til tålmodige medstudenter på ”brakka” for forståelse av hva studieboblen fører med seg, på godt og vondt. En ekstra takk til Gunnar Dyrseth, for gode fagdiskusjoner og konstruktive tilbakemeldinger.

¹ Versaci 2007, s. 4.

Innhold

| | |
|---|-----------|
| Kapittel 1: Innledning | 5 |
| 1.1 Tema..... | 5 |
| 1.2 Problemstilling | 8 |
| 1.3 Forskningsfeltet | 9 |
| 1.4 Avgrensning | 11 |
| 1.5 Disposisjon | 11 |
| | |
| Kapittel 2: Tegneserier, historiekonstruksjon og historiebruk - et teoretisk grunnlag... | 12 |
| 2.1 Tegneserien under historiebrukslupen | 12 |
| 2.1.1 Gyldige kriterier? | 13 |
| 2.1.2 Tegneseriens byggesteiner | 18 |
| 2.2 Fortiden som narrativ | 25 |
| 2.3 Historiebruk og Holocaust | 27 |
| 2.4 Sammenfatning..... | 30 |
| | |
| Kapittel 3: Kriterier, undersøkelsesmaterialet og metode | 30 |
| 3.1 Kriterier | 30 |
| 3.2 Undersøkelsesmaterialet..... | 32 |
| 3.2 Metode..... | 34 |
| | |
| Kapittel 4: Konstruksjon av Holocaust i tegneserier | 37 |
| 4.1 <i>Maus: A Survivor's Tale</i> | 37 |
| 4.1.1 Historisk kontekst..... | 38 |
| 4.1.2 Handlingsreferat | 40 |
| 4.1.3 Tegneseriens fremstilling | 41 |
| 4.1.4 Sammenfatning..... | 71 |
| 4.2 <i>26. november: fire fortellinger fra det norske Holocaust</i> | 71 |
| 4.2.1 Historisk kontekst..... | 72 |
| 4.2.2 Handlingsreferat | 73 |
| 4.2.3 Tegneseriens fremstilling | 74 |

| | |
|---|------------|
| 4.2.4 Sammenfatning..... | 101 |
| 4.3 En sammenligning..... | 101 |
| 4.3.1 Det visuelle uttrykket | 101 |
| 4.3.2 Formspråket..... | 103 |
| 4.3.3 Bruk av historie | 104 |
| Kapittel 5: Konklusjon og avsluttende perspektiver | 106 |
| 5.1 Svar på oppgavens problemstilling | 106 |
| 5.3 Videre perspektiv | 109 |
| Litteraturhenvisning | 111 |

Kapittel 1: Innledning

Historier om fortiden finnes overalt, og vi møter dem daglig. Noen fortellinger beriker, andre problematiserer og klargjør. Noen liker vi, noen liker vi ikke. Noen forstår vi lekende lett, andre blir satt til side for å samle støv. De gode historiene er de som gjør oss i stand til å lage bilder av fortiden.

Tegneserier har siden de oppstod, fortalt fortellinger. Med sin kunstferdighet har de framsatt bilder av fantastiske universer om mot, begjær og eventyr. Mange er glemt, noen har fått kultstatus og andre er populære som aldri før. I denne oppgaven undersøker jeg hvordan historie kan konstrueres i tegneserier.

1.1 Tema

Tittelen på oppgaven, ”Historie i tekst, bilde og sekvens”, spiller på definisjonen av en tegneserie. Kort sagt defineres tegneserier som bilder i sekvens, med eller uten tekst. Sekvensen er plassert i en bestemt, sammenhengende rekkefølge. Ofte assosieres tegneserier med lett, platt og useriøs underholdning, men det finnes serier som ikke kler denne vanlige karakteristikk; tegneserier som omhandler alvorlige og realistiske hendelser. Vil disse da fremdeles ”bare” være underholdning?

Historieskriving kan fremkomme på to måter, gjennom *faghistorie* eller *populærhistorie*.² Det må ikke forveksles med historiefremstilling, som kan foregå på en rekke forskjellige måter, i undervisning, på museet eller gjennom filmatiseringer for å nevne noen. Felles for begge fremstillingsformene, fag – og populærhistorie, er ønsket om å skape orden og gi mening til tingene som har hendt gjennom en konstruert fortelling. Faghistorie kjennetegnes av søken etter sannhet og mening og tar utgangspunkt i faglige problemstillinger, vitenskaplige metoder, er kildekritiske, og har et kritisk blikk på et samfunns bruk av historie. Historie som faghistorie er ”vitenskaplig analyserbar og drøftende”.³ Populærhistorie etterstreber ofte rollen som underholdende, som å skape en spennende fortelling, betone et standpunkt eller fremmer et produkt eller en livsstil. I slike fremstillinger kan historie brukes for å forsøke svare på eksistensielle spørsmål, skape individuell og/eller kollektiv identitet, svare på spørsmål som ikke faghistorien ikke kan besvare og til å ta lærdom av fortiden. Historie som

² Bøe og Knutsen 2012, s. 12.

³ Ohman Nielsen 2011, s. 272.

populærhistorie kan ha flere funksjoner, både som gåtefull, poetisk, fellesskapende, og legitimerende.⁴ Begge fremstillingsformene har viktige roller å fylle, og kan lene seg på hverandre, både i forskning, undervisning og det som kalles *alternativ* historiefremstilling. Bøker, blader, filmer og lignende er eksempler på alternativ historiefremstilling. *Historiske tegneserier* hører inn under denne form for historiefremstilling. Med dette menes tegneserier som omhandler hele eller deler av en fortidig hendelse, eller har en handling som forgår i fortiden. Den historiske tegneserien er frembrakt gjennom de samme prosessene som annen historiefremstilling og kan således bidra til å gi mening til fortiden.

I denne oppgaven gjør jeg en komparativ undersøkelse av to tegneserier som omhandler Holocaust. Valg av tematikk grunner i en nysgjerrighet om hvordan en traumatisk hendelse kan fortelles i et medium som forbindes med lett underholdning, humor og useriøse fortellinger. Hvis tegneseriene klarer å gi mening til et av historiens mørkeste kapitler, bør de vies større historiefaglig oppmerksomhet. Hvordan kan fortellinger fra det mest omfattende og systematiske folkemordet i verdens historie fremstilles i en sjanger som kjennetegnes av snakkebobler og lydmalende ord?

I et historiebruksperspektiv er fokuset på hvordan fortiden blir brukt, hvordan historie anvendes og den mening som skapes gjennom fortellingen når den blir konstruert.⁵ Historie er et tosidig begrep og kan forstås som ”de tingene som har hendt” og ”fortellingen om fortiden”.⁶ Fortid brukes om det som har skjedd, en tid som er passert og tapt for alltid. Tradisjonelt sett har historikerens hovedoppgave vært å søke etter sannhet eller mening i fortiden gjennom å studere de rester, fragmenter og spor som er tilbake etter denne. Hva var det som egentlig skjedde, eller hvorfor skjedde dette? Av sporene kan en historiker, eller andre, forsøke å konstruere fortiden slik den må ha vært. På denne måten skapes fortellingen om fortiden; ved å ordne levningene etter en passert tid i en meningsfull sammenheng. Fortellinger om fortiden er konstruert. De vil være farget av *hvem* som forteller om fortiden. Fortelleren bestemmer hva som fortelles om fortiden, hva belyses eller utelates, og skaper mening i historien gjennom sitt budskap. Fortidsfortellingen vil være *usann*, for man kan aldri finne den hele sannhet om en tapt tid, men det utelukker ikke at den kan være meningsdannende. Gjennom fortidsfortellinger kan vi få ny forståelse av vår egen samtid,

⁴ Ohman Nielsen 2011, s. 272.

⁵ Bøe 2006, s. 18.

⁶ Bøe 2002, s. 19.

prosessene som har ført til utvikling, gjøre anslag om hva som vil komme og ta lærdom av historien. Fortellingen om fortiden kan ikke gjenskape eller bringe tilbake i live *tingene som har hendt* - for fortiden er ugjenkallelig tapt.

I historiebruksfaget undersøker man ”oppfatningene av hva fortiden ”er” og den rollen den spiller i nåtid og fremtid, og bevisstheten om disse oppfatningene.”⁷ Ved å studere bruken av fortellinger om fortiden, kan vi si noe om historieforståelsen i et samfunn på et gitt tidspunkt. Tekst, eller *tegn*, er et kulturprodukt som gir uttrykk for en kulturell kontekst – mening oppstår ikke i et vakuum. All form for kommunikasjon er kontekstuellet betinget. Dette gjelder også for historiske tegneserier. De er uttrykk for en historieforståelse i et gitt samfunnsrom. Derfor er historiske tegneserier interessante å studere, for å få innsikt i en samtids bruk av et historisk innhold.

Som med andre massemedier, knyttes det gjerne fordommer til tegneseriesjangeren; som useriøse, lettfattelige, uanstendige, snevre og kun underholdende. Tegneserier kjennetegnes først og fremst av kombinasjonen av bilder og tekst på papiret. Sjangeren vokste frem innenfor rammene av populærkulturen, og har nedvurdert.⁸

Traditional thinking has long held that truly great works of art and literature are only possible when the two are kept at arms length. Words and pictures together are considered, at best, a diversion for the masses, at worst a product of crass commercialism.⁹

På lik linje med annen litteratur vil det innenfor tegneseriesjangeren finnes både seriøse og trivielle historier. Fordommene er forståelige. Det som kjennetegner massemedier og populærkultur er kanskje først og fremst mengden. Som med tv-serier, ukeblader og filmer, vil det innenfor tegneserieverdenen være ulike grader av lav og høy kvalitet. Høykvalitet må defineres som de tegneserier som utnytter mulighetene som ligger i sjangeren.

Tegneserien har kvaliteter ulik andre sjangre som historieformidler; ”[C]omic books [...] integrate words and pictures into a flexible, powerful literary form capable of a wide range of narrative effects.”¹⁰ Fortellinger om fortiden er påvirket av hvilket medium de fortelles gjennom. For å skape fortellinger om tingene som har hendt i tegneserier, må fortiden fortolkes for å bli skrevet i tekst, tegnet ned og satt i en rekkefølge. Historiske tegneserier

⁷ Bøe 2006, s. 13.

⁸ Harper 1996, s. 7.

⁹ Mccloud og Martin 1993, s. 140.

¹⁰ Witek 1989, s. 3.

kommuniserer om fortiden på tre ulike måter samtidig; gjennom tekst, bilder og rekkefølge. Hva gjør dette med det historiske innholdet? Tegneserier er ikke *bare* underholdning og useriøse fortellinger. De kan være kilde til forståelse og innsikt. En tegneserie er en inngang til å forstå den verden som omgir og påvirker den. Tegneserier ”leses ikke bare for kunnskapens egen skyld, men også for å sette nåtiden i en sammenheng.”¹¹

1.2 Problemstilling

Oppgaven har følgende problemstilling: *Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres i tegneserier?*

I oppgaven skal jeg undersøker hvordan fortellinger om Holocaust kan konstrueres i tegneserier. Problemstillingen krever en forklaring. Med begrepet *fortellinger* menes her en meningsfull fremstilling av fortiden, som i dette tilfellet er Holocaust. Den historiske hendelsen Holocaust med stor H, defineres her som 12-årsperioden fra 1933 til 1945 da nazistene forfulgte og drepte jøder og andre grupper de så på som mindreverdige i Europa sammenlignet med den ariske rase, som polakker, russere, sigøynere, hviterussere, ukrainere, serbere, homofile, funksjonshemmede og uhelbredelige. I og med at begrepet *konstruert* brukes, forteller dette noe om historiesynet som ligger til grunn for oppgaven; at historie er noe som er konstruert, fortidsfortellingene skapes med visse formål og meninger. Jeg vil undersøke hvilke typer fortellinger som fremstilles av Holocaust og hvordan dette gjøres i to ulike tegneserier.

For å svare på problemstillingen gjør jeg en komparativ undersøkelse av to tegneserier som omhandler Holocaust. Jeg har satt opp tre underspørsmål som må ligge til grunn i undersøkelsen for å kunne svare på problemstillingen: (1) Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres gjennom tegneseriens *visuelle uttrykk*? Med dette menes de funksjoner som skaper byggesteinene i sjangeren, som det billedlige uttrykket, ruten og tekstboksen. (2) Hvordan kan tegneseriens *formspråk* brukes til å konstruere fortellinger om Holocaust? Tegneseriens formspråk vil si sjangerens iboende muligheter og virkemidler til historiekonstruksjon. (3) Hvilke fortellinger formidler tegneserien om Holocaust? Med andre ord hvilket meningsinnhold fortellingen tillegges i den enkelte tegneserie som undersøkes her.

¹¹ Harper 1998, s. 204.

Ved å undersøke disse tre underspørsmålene i den enkelte serien og deretter sammenligne funnene, vil jeg kunne si noe om hvordan tegneserier konstruerer fortellinger om Holocaust. Disse funnene vil kunne si noe mer generelt om hvordan historie kan konstrueres i tegneserier, men mitt fokus er å drøfte historiefremstillingen av Holocaust i de to tegneseriene jeg undersøker. Jeg vil kunne si noe om hvordan en fortelling om fortiden kan skapes visuelt, hvordan historie kan fremstilles gjennom tegneseriens formspråk og hvilke fortellinger om Holocaust som formidles i disse to tegneseriene.

Jeg sammenligner den amerikanske tegneserieromanen *Maus: A Survivor's Tale* (1996) (heretter *Maus*) og det norske tegneseriealbumet *26. november: fire fortellinger fra det norske Holocaust* (2010) (heretter *26. november*). I *Maus* forteller tegneserieskaperen Art Spiegelman sin fars opplevelse av Holocaust og sin egen historie som *andregenerasjonsjøde*, det vil si generasjonen som kom etter jødene som overlevde denne store katastrofen. *26. november* forteller historiene til fire jøder som levde i Norge under den andre verdenskrigen, som på ulikt vis ble rammet av forfølgelsene. På bakgrunn av intervjuer har Mikael Holmberg tegnet beretningene til Gerd Golombek, Rosa Tankus, Siegmund Korn og Samuel Steinmann.

For å svare på problemstillingen lager jeg et teoretisk rammeverk som gjør rede for relevant teori om å fremstille historie i tegneserier og teori om historiebruk og Holocaust. På grunnlag av denne teorien, setter jeg opp kriterier som ligger til grunn for undersøkelsen. For virkelig kunne undersøke tegneserien som historiefremidler, er viktig i oppgaven å gjøre grundig rede for tegneseriens formspråk. Ved å studere hvilke virkemidler som tas i bruk i tegneseriene jeg undersøker, kan jeg si noe om i hvilken grad disse nytter seg av mulighetene sjanger har som historiefremidler, og eventuelle begrensinger som må tas hensyn til når historie konstrueres i tegneserier.

1.3 Forskningsfeltet

Jeg har ikke funnet andre studier innenfor historiefaget som undersøker hvordan historie kan konstrueres i tegneserier. En utfordring med denne oppgaven, er at det finnes lite litteratur som omhandler konstruksjon av historie i tegneserier. Derfor henter jeg relevant teori fra fagområdene jeg arbeider innenfor i oppgaven.

Tegneserien som forskningsfelt har en lang tradisjon. Rudolphe Töppfers ”Essay de Physiognomie” fra 1845 regnes som den første teori om fortelling gjennom bilder. Forskning på tegneseriesjangeren finnes først og fremst innenfor fagområder som nordisk, estetikk, informasjons- og medievitenskap.¹² Det har vært viktig å definere tegneseriebegrepet for å skille sjangeren fra andre liknende litterære fremstillinger. Dette har blitt gjort ved å trekke opp linjene til tegneseriens historie, vise kjennetegn ved ulike typer tegneserier, gjøre rede for tegneseriens formspråk og dens påvirkningskraft i samfunnet.

Av viktig teori om tegneseriesjangeren fremheves særlig Will Eisner, forfatter av *Comics and Sequential Art* (1985) og *Graphic Storytelling* (1996), og Scott McCloud, som er kjent for sine teoribøker i tegneserieform, *Understanding Comics* (1993) og *Making Comics* (2006). Den norske tegneserieteorikeren Morten Harper har gjort et grundig arbeid i triologien *Tegneserien i og utenfor rutene*, som består av *Kapteinens skrekk: den 9. kunstart* (1996), *Tegneseriens triangel* (1997) og *Rutenes hemmeligheter: 9genrer, 99 serier* (1998).

I kapittelet ”Rom for historien” i *Rutenes hemmelighet* (1998) av Harper, finnes en redegjørelse for hvilke kriterier som skal stilles til den historiske tegneserien. Disse har vært et viktig utgangspunkt til å forstå konstruksjon av historie i tegneserien. Verken Eisner eller McCloud tar i særlig grad for seg historiefremstilling i tegneserier. Det heter seg at forskere står på sine forgjengeres skuldre, og når disse ikke behandler tegneserier som formidler historie inngående, kan dette være med på å forklare hvorfor det finnes lite teori om historiske tegneserier. En viktig side ved oppgaven er å knytte historiefaget og tegneserien sammen. For å drøfte hvordan en tegneserie kan være historiefaglig, nytter jeg meg av teori om konstruksjon av særlig hentet fra Jan Bjarne Bøe og Bernard Eric Jensen.

I forskning om Holocaust kan man skille mellom forskning som undersøker det som ses på som realhistorie og forskning som diskuterer historiefremstillinger som omhandler Holocaust. Her er jeg interessert i å undersøke det sistnevnte. I min redegjørelse av historiebruksteori støtter jeg meg særlig på Klas-Goran Karlsson, som drøfter utviklingen av ulike typer fremstillinger av Holocaust, både i artikkelen ”The Uses of History and the Third Wave of

¹² Masteroppgaver som omhandler tegneserier: Berntsen, Åse Linn (2006), ”Tegneserier som undervisningsemne i norsk. ”, (Oslo), Larsen, Ingrid Sande (2008), ”Tegneseriens teori og estetikk”, (Oslo), Solstrand, Olaf Moriarty (2009), ”Digitale seriar, sosiale rammer”, (Tromsø), Nygaard, Nicole Benestad (2010), ”Pushwagners Soft City: en narrativ og kulturhistorisk tilnærming til tegneserien”, (Agder) og Fylkesnes, Linn Jeanette (2011), ”Sin City: fra grafisk roman til film”, (Bergen).

Europeanisation" (2010) og boken *Echoes of the Holocaust* (2003). Samt Bernard Eric Jensens *Historie – livsverden og fag* (2003) og *Innføring i historiebruk* (2012) av Jan Bjarne Bøe og Ketil Knutsen.

1.4 Avgrensning

Overfor har jeg prøvd å være tydelig på hva jeg ønsker å gjøre i denne oppgaven, men samtidig er det viktig å avgrense. Selv om tematikken som studeres i tegneseriene som ligger til grunn i denne undersøkelsen, er Holocaust, gir ikke denne oppgaven en realhistorisk gjennomgang av den historiske hendelsen. Mitt fokus er ettertidens fremstilling av den historiske hendelsen, ikke å undersøke hva som skjedde i denne tidsperioden. Jeg viser til annen litteratur som gjør grundige redegjørelser både for det norske og det internasjonale Holocaust. Tina Ølberg, i masteroppgaven "Analyse av HL-senteret; fortellinger om og formidling av Holocaust" (2009), gir en grundig oversikt over det norske Holocaust og trekker opp linjene i debatten om hvordan Holocaust kan forstås og forklares. Ølberg støtter seg på Einhart Lorenz i *Veien mot Holocaust* (2003). Bjarte Bruland gir en oversiktelig fremstilling i "Det norske holocaust: forsøket på å tilintetgjøre de norske jødene" (2008) utgitt som et temahefte av HL-senteret.

Selv om denne oppgaven skrives innenfor studiet historiedidaktikk, er ikke dette en didaktisk oppgave. En slik vinkling kunne ha vært valgt, ved å se på hvordan for eksempel tegneserier kan bidra til å utvikle elevers historiebevissthet, noe Jan Bjarne Bøe også diskuterer i *Bildene av fortiden: historiedidaktikk og historiebevissthet* (2002) i kapitlet "Historiebevissthet og tegneserien". Her gjør han rede for hvordan tegneserien kan trekkes inn i undervisningssammenheng og dens posisjon i *Læreplan 97*. I min oppgave er fokuset å undersøke tegneseriens muligheter og begrensinger som historieformidler i et teoretisk perspektiv. Derfor omtales også bare tegneserier med et historisk innhold.

1.5 Disposisjon

Innledningen utgjør det første kapitlet i oppgaven. I det neste kapitlet, "Tegneserier, historiekonstruksjon og historiebruk – et teoretisk grunnlag", drøftes relevant teori for undersøkelsen. I kapittel 3, "Kriterier, undersøkelsesmaterialet og metode" gjør jeg rede for kriteriene som ligger til grunn for selve undersøkelsen av *Maus* og *26. november*, det blir gitt

en utfyllende gjennomgang av undersøkelsesmaterialet og metoden for oppgaven forklares. Kapittel 4, ”Konstruksjon av Holocaust i tegneserier”, er analysekapittelet. Her undersøker jeg først *Maus* og deretter *26. november*. Mot slutten av kapittelet gjøres sammenligningen av de to tegneseriene. Oppgaven avsluttes med en konklusjon i kapittel 5.

Kapittel 2: Tegneserier, historiekonstruksjon og historiebruk - et teoretisk grunnlag

For å kunne undersøke hvordan fortellinger om Holocaust kan konstrueres i tegneserier, må et teoretisk rammeverk ligge til grunn. I dette kapittelet drøftes først kjennetegn til historiske tegneserier. Diskusjonen tar utgangspunkt i kriterier satt opp av tegneserieteoretikeren Morten Harper, disse vurderes her med utgangspunkt i et historiedidaktisk perspektiv. Deretter følger en redegjørelse av tegneseriens mange uttrykksformer, og betydning disse kan ha for lesingen av fortidsfortellinger, og hvordan tegneserien kan fremstille ulike fortellingstyper. Kapittelet avsluttes med en redegjørelse av historiebruk og hvordan Holocaust er blitt fremstilt på ulike måter. Teori drøftet her i kapittel 2 danner grunnlaget kriterier og metodiske gjennomføringen av undersøkelsen.

2.1 Tegneserien under historiebrukslupen

For å kunne diskutere kjennetegn ved en sjanger, må det først settes opp en definisjon. Ved å definere tegneseriesjangeren kan man avgrense fra andre sjangre, og det vil ha betydning for hvordan linjene over tegneseriens utvikling trekkes opp. I denne undersøkelsen er det viktig for å sikre at undersøkelsesobjektene defineres innenfor sjangeren. Tegneserier kjennetegnes av kombinasjonen av bilder i en bestemt rekkefølge, med eller uten tekst. Den norske betegnelsen på sjangeren - tegneserier - er nokså beskrivende for hva som ligger i begrepet; tegninger i en serie. I det norske begrepet forsvinner noe av forutinntattheten som den engelske betegnelsen på sjangeren kan skape, *comics*. Det kan gi assosiasjoner og forventinger om at fortellingene og det billedlige uttrykket skal være komiske. Tegneserier kan være mye mer enn morsomme, underholdende fortellinger.

Scott McCloud definerer tegneserier på følgende vis: ”Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended convey information and/or produce an aesthetic response in

the viewer.”¹³ Tegneserier må altså være en sekvens av bilder som formidler informasjon eller fremkaller estetisk reaksjon hos leseren. Dette er en nokså vid definisjon, og kan gjøre det vanskelig å avgrense tegneserier fra andre lignende billedlige fremstillinger. Skal for eksempel en bruksanvisning bestående av bilder i ruter regnes som en tegneserie? Morten Harper tar utgangspunkt i McClouds definisjon og trekker frem fire forhold som må ligge til grunn for hva man kan karakterisere som en tegneserie:¹⁴ (1) Tegneserien må være en serie med bilder (minst to), slik at den avgrenses i forhold til andre illustrasjoner, vitsetegninger og lignende. Leseretningen kan ikke være en begrensende faktor. (2) Tegneserien kan inneholde tekst, men det er ikke en betingelse. (3) Tegneserien kan bestå av både tegnede, animerte eller fotograferte bilder. Uansett vil de vise et utsnitt av virkeligheten. (4) En tegneserie kan være trykket eller digital. Harper kommer frem til følgende definisjon: ”Tegneserien er bilder i sekvens – med eller uten tekst.”¹⁵ Tegneseriesjangeren er preget av stadig utvikling, ny teknologi som skaper nye uttrykk, og et bredt spekter av ulike typer tegneserier. Det er derfor hensiktsmessig å bruke Harpers definisjon av sjangeren.

Et viktig spørsmål her, er om denne definisjonen av tegneseriesjangeren også innefatter historiske tegneserier. Å formidle en fortelling om fortiden vil være vanskelig, kanskje umulig, uten tekst. Leseren må settes inn i den historiske perioden som omtales. Det må gis mening til det billedlige uttrykket. I historiske tegneserier må verbalspråket nyttes til å formidle informasjon om den historiske perioden handlingen foregår i. Harpers definisjon kan brukes, men i historiske tegneserier vil det være nødvendig med tekst hvis lesingen skal gi ny innsikt. Tegneserier om fortiden uten tekst kan gi estetiske leseopplevelser, men vil ikke kunne formidle spesifikk og sikker informasjon til leseren, som kan gi ny forståelse av fortiden. Studieobjektene i denne undersøkelsen samsvarer med Harpers kriterier. Det er serier med mer enn to bilder, leseretningen varierer og i begge tegneseriene kombineres tekst og bilde.

2.1.1 Gyldige kriterier?¹⁶

I *Rutenes hemmelighet* (1998) har Morten Harper satt opp kriterier som skal kjennetegne historiske tegneserier.¹⁷ Det nødvendig med en ny drøfting av hva disse bør være, med

¹³ Mccloud og Martin 1993, s. 20.

¹⁴ Harper 1996, s. 26.

¹⁵ Harper 1996, s. 26.

¹⁶ Utgangspunktet for diskusjonen om nye kriterier til historiske tegneserier startet jeg i oppgaven ”Den historiske tegneserien” i emnet MHI 340 Spesialisering av historiestudier, våren 2012.

utgangspunkt i vår tids historieforståelse. Det vil si et historiesyn som bygger på tanken om at historie består av tre tidsdimensjoner, fortid, nåtid og fremtid, som gjensidig påvirker hverandre. Harpers kriterier diskuteres altså her i et historiedidaktisk perspektiv. Nye kjennetegn som kan settes på bakgrunn av drøftingen i denne delen, blir utgangspunkt for analysen av tegneseriene i denne undersøkelsen. Harper har satt opp tre kriterier for den historiske tegneserien:¹⁸ (1) Handlingen må foregå i fortiden – fjern eller nær. (2) Hendelsene må stå i samsvar med tilgjengelige og pålitelige historiske kilder. (3) Serien må holde seg innenfor et realistisk verdensbilde. For å gjøre drøftingen oversiktlig, diskuteres ett og ett kriterium hver for seg.

Foregår i fortiden, nær eller fjern

I et historiedidaktisk perspektiv forstås historiebegrepet som bestående av tre tidsdimensjoner, fortid, nåtid og fremtid. Historie er ikke bare en passert tid, men det handler om å forstå sin egen nåtid og det gir forventninger til en nær eller fjern framtid. Ved å sette opp *fortid* som et kriterium for den historiske tegneserien, utelukker Harper to av tidsdimensjonene i historiefaget, *nåtid* og *fremtid*. Historiesynet Harper her presenterer kan beskrives som *fortidsfiksert*.¹⁹ Det vil si at det settes likhetstegn mellom historie og fortid. I dag regnes det fortidsfikserte historiesynet som et tilbakelagt stadium innenfor historiefaget. Når det er sagt, er det viktig å ha i mente at Harper satte opp kriteriene på 90-tallet. Forståelsen av historiebegrepet har endret seg siden den gang. Derfor skal ikke Harper kritiseres for historiesynet kriteriene representerer. Dette understreker bare nødvendigheten av nye kriterier for historiske tegneserier.

Innenfor historiedidaktikken i dag er det viktig å betrakte, forstå og forklare fortidige personer eller begivenheter som levde prosesser.²⁰ *Det levde liv* står i fokus. Fortiden kan brukes til å plassere noe på en tidsakse, skape et perspektiv eller vise kronologisk sammenheng, men historie, det levde liv, er en prosess. Den består av en vekselvirkning mellom fortid, nåtid og fremtid.²¹ Historie er ikke bare det som *en gang var*. I et historiedidaktisk perspektiv finner vi et utvidet historiesyn som sentrerer rundt begrepet *historiebevissthet*. Historiesynet bygger på forståelsen av hvordan de tre tidsdimensjonene gjensidig påvirker hverandre; vi befinner oss

¹⁷ Jeg har ikke funnet nyere kriterier for historiske tegneserier.

¹⁸ Harper 1998, s. 189.

¹⁹ Jensen 2003, s. 339.

²⁰ Jensen 2003, s. 339.

²¹ Jensen 2003, s. 339.

i en nåtid, bak oss ligger et erfaringsrom og foran oss strekker det seg en forventningshorisont.²² Med å stille kriteriet om at handlingen må foregå i fortiden, utelukker Harper sentrale sider ved det levde liv som den historiske tegneserien kunne ha vist.

Tegneserier kan bidra til å vise at historie *ikke* er noe som er borte, dødt eller irrelevant, og synliggjøre hvordan mennesker er *historieskapt* og *historiefrembringende*. Mennesket er historieskapt fordi vi bruker fortiden til å orientere oss i nåtiden og til å skape forventninger til fremtiden. På samme tid er vi historiefrembringende ettersom fortellinger om fortiden er skapt av mennesker. Mennesket er *historisk*, det vil si at ”det historiske udgør en integreret del av det at være menneske.”²³ Vi undersøker fortiden og frembringer historie for å forstå den, og slik oss selv. Historiske tegneserier er et eksempel på nettopp dette, i likhet med filmer eller bøker med et historisk innhold.

Tegneseriesjangeren har kvaliteter til å vise den gjensidige vekselvirkningen mellom de tre tidsdimensjonen kanskje i større grad enn hva en ”typisk” historiebok vil kunne gjøre. En tegneserie har frihet til å bevege seg mellom dimensjonene og konkretisere hvordan disse gjensidig påvirker hverandre gjennom dens formspråk og mange uttrykksformer. Å sette en begrensning ved at handlingen skal foregå i fortiden gjenspeiler ikke bare et tilbakelagt og snevert historiebegrep, men ivaretar i liten grad de mulighetene som ligger i tegneseriesjangeren som historieformidler.

Tilgjengelige og pålitelige kilder

Harper skriver at hendelsene, altså handlingen som foregår i tegneserien, må stå i samsvar med tilgjengelig og pålitelige kilder. Dette må forstås som en poengtering av at historiske tegneserier ikke kan drive historieforfalskning eller historieskriving det ikke finnes belegg for. Historiskrivning kan ikke være *spekulativ* tankevirksomhet. Men det vil være flere svar på hva som regnes for å være *pålitelige* kilder.

Fortiden er en passert tid, og etter den finnes bare rester og fragmenter. Gjennom å studere disse levningene – sporene - vil en historiker forsøke å gjenskape et bilde av tiden som er forbi. Spor av fortiden kan deles i to hovedgrupper; *naturfenomener* og *menneskeskapt*

²² Bøe 2002, s. 23.

²³ Jensen 2003, s. 57.

levninger.²⁴ Ved å studere naturfenomener, som pollenendringer, klimasvingninger og avsetninger etter havkanter, kan man få kunnskap om naturforholdene fortidige mennesker levde i. Det kan bidra til å forklare utviklingstrekk i samfunnet. Menneskeskapt levninger, som vil si produkter skapt av mennesker, deles gjerne i to hovedkategorier etter hvordan informasjon kommer til uttrykk i kilden, *ikke-språklige* og *språklige kilder*.²⁵ Til grunn for bruk av ikke-språklige kilder ligger et *utvidet* tekstbegrep. Ikonografisk materiale og gjenstandsmateriale, som bilder, fotografier, kart eller fysiske bruksgjenstander, kan leses som tegn. Det vil si ytringer om en fortidig tid, for det er kulturelle produkter, og kan dermed fungere som kilde til historisk innsikt. Språklige kilder kan være både skriftlige og muntlige. Offentlige dokumenter, aviser, bøker og tegneserier, regnes som skriftlige *trykte* kilder. Mens brev, dagbøker og materiale fra for eksempel foreningsarkiv, er skriftlige *utrykte* kilder. Minner eller nedarvede tradisjoner og væremåter er eksempler på muntlige kilder. Tradisjonelt sett har forskere hatt større tillit til trykte skriftlige kilder, men i nyere historieskriving har muntlige kilder og utrykte skriftlige kilder fått større anseelse. Historisk fremstillinger består i ”å anvende *rester* eller *levninger* av en fortid til å *rekonstruere* denne fortida.”²⁶ For best mulig å oppnå dette må historiske tegneserier arbeide ut fra et *utvidet* kildebegrep. Med dette menes alle former for tekst og budskap som reflekterer om fortiden og fortellinger som beretter om det liv.²⁷

Harper mener nok ikke at enhver tegneserieskaper skal gå inn i en historikers rolle og tolke levninger fra fortiden. Hans poeng med kriteriet om tilgjengelige og pålitelige kilder, er nok at tegneserieskaperen må forholde seg til det som foreligger av empirisk forskning gjort av historikere. I alt arbeid med historiske kilder må man være oppmerksom på at alle ytringer skapes i en kontekst. Også historiske kilder, muntlige som skriftlige, vil være påvirket av den kulturelle konteksten de skapes i.²⁸ All kommunikasjon, muntlig eller skriftlig, skjer gjennom språk og tegn. Disse er kontekstuelt betinget. Noe som igjen stiller krav til historikerens bruk av kildene. Bernard Eric Jensen stiller seg tvilende til hvor hensiktsmessig det har vært å bruke begrepet *kildekritikk*. Han påpeker at begrepet kan føre til en praksis der historikeren underkaster et kildemateriale en kritikk for å kategorisere det som god, mindre god eller dårlig

²⁴ Kjeldstadli 1999, s. 151.

²⁵ Kjeldstadli 1999, s. 152-153.

²⁶ Kjeldstadli 1999, s. 169.

²⁷ Bøe 2002, s. 20.

²⁸ Bøe 2002, s. 20.

kilde.²⁹ Tegneserieskaperen kan bidra til å skape diskusjon om kildene som tas i bruk ved å vise refleksjon over og kritisk bruk av kilder. Det kan gjøres gjennom fortellergrep i handlingen. Historiske kilder må ikke forkastes, men heller brukes på ulike måter, som å vise hvordan en historisk hendelse fremstilles ulikt i forskjellige kilder. Poenget er hvordan historikeren bruker kildene, og på bakgrunn av dette kan vi tale om en mer eller mindre kritisk/ukritisk kildebruk, som også må ligge til grunn for historiske tegneserier.

Et realistisk verdensbilde

Det siste kriteriet Harper stiller til den historiske tegneserien, er at den må ”holde seg innenfor et realistisk verdensbilde.”³⁰ Hva ligger i begrepet *realistisk*? En tegneserieskaper kan i langt større grad ta i bruk fantastiske elementer for å gjenskape fortiden enn en analytisk faghistoriker. Harper skriver: ”Naturlovenes rammer er ikke absolutte. Serien må ta utgangspunkt i et fortidig samfunnsrom, og dette kan belyses ved bruk av forestillingsverdenen til samfunnets innbyggere.”³¹ En serieskaper har mulighet til å benytte seg av fantastiske elementer hentet fra forestillingsverdenen i den gitte perioden for å konstruere det fortidige samfunnsrommet. Tegneserier kan i større grad enn verbaltekst både visualisere og konkretisere abstrakte tanker og forestillinger som kan prege et samfunn, for eksempel rasisme, revolusjon eller religiøs tro.

Tegneserier som tar sikte på å vise en forestillingsverden, skaper en metaforisk fremstilling. Dette kan hovedsakelig gjøres på to måter. Enten ved å skape et fullendt metaforisk historieunivers, eller ved å ta utgangspunkt i et realhistorisk rom og gi dette metaforiske innslag. Utfordringen i slike tegneserier vil være å skape en tydelig og godt gjennomført metafor. Tegneserieskaperen må forestille seg sin leser og bygge metaforen opp rundt de historiske kunnskaper som den tenkte leser innehar. Både teksten og den tenkte leser er uttrykk for sine samtidige kulturelle rammer, begge er et produkt av samme kulturelle kontekst. Hvilke virkemidler som tas i bruk i en tegneserie, vil være påvirket av leserens antatte kunnskap om tidsrommet eller hendelsen som konstrueres i serien. En tegneserie som omhandler et tidsrom den tenkte leser har gode kunnskaper om og kanskje har opplevd selv, vil i langt større grad kunne være metaforisk enn en tegneserie som skapes i en samtid uten nær kjennskap til det fremstilte rommet.

²⁹ Jensen 2003, s. 190.

³⁰ Harper 1998, s. 189.

³¹ Harper 1998, s. 189.

En historisk tegneserie må altså ikke være realistisk fremstilt stilistisk sett, men forestillingsverdenen eller abstrakte tendenser som presenteres må være reelle i den tiden og det rommet tegneserien omhandler. Om det fantastiske ikke er hentet fra den gitte historiske perioden handlingen finner sted i, vil tegneserien bevege seg over i eventyreren, og ikke formidle historisk kunnskap. Et eksempel på dette kunne vært en tegneserie der handlingen finner sted under den andre verdenskrigen og fantastiske elementer som hekser og trollmenn ble tatt i bruk. Men i en tegneserie som utspiller seg på 1700-tallet ville dette vært mulig, for da var hekser og troll en del av samfunnets forestillingsverden. Tegneserier vil alltid kunne fremstille sannheter om det levde liv og være meningsdannende selv med ”feilaktige” fantastiske elementer, men vil da ligge nær historieskriving som spekulativ virksomhet.

2.1.2 Tegneseriens byggesteiner

På bakgrunn av diskusjonen om kriterier kan en si at historiske tegneserier må formidle deler eller et hele av en fortidig tid, men kan også inneholde fortellinger om nåtiden og fremtiden og vise vekselvirkningen mellom de tre tidsdimensjonene. Historiske tegneserier må bygge på et utvidet kildebegrep, og slik ikke være spekulative, men heller kritiske i bruk av ulike kilder. Til sist kan historiske tegneserier inneha fantastiske trekk, så sant disse er realistiske i det gitte historiske rommet som konstrueres. For å kunne undersøke konstruksjonen av historie i tegneserier, må teori om sjangeren ligge til grunn. Her gjør jeg rede for de trekkene som kjennetegner tegneseriesjangeren, også kalt *tegnseriens uttrykk*. Tegneseriens særpreg er kanskje først og fremst ruten, tekstbobler og tegnede karakterer, men tegneseriens *vokabular*, hvordan den uttrykker seg, er mye mer komplekst enn disse eksemplene. Som skriftspråket har sin grammatikk, har tegneserien en egen uttrykksform med ”regler”. Disse skaper forutsigbarhet for leseren. Samtidig er det et spillerom tegneserieskaperen kan leke seg i, ved å tøyne reglene og slik utfordre sjangerkonvensjonene. En historisk tegneserie trenger ikke ha alle kjennetegnene i én og samme serie, men sjangertrekkene bør være en verktøykasse som tegneserieskaperne kan benytte seg av for best mulig å kunne konstruere den gode fortellingen. historie.

2.1.2.1 Tegneseriens uttrykk

Hva er det som først og fremst kjennetegner tegneseriens uttrykk? Hva er det første man legger merke til når leser en tegneserie? Billeduttrykket, streker og karakterer som

gjenspeiler en tenkt virkelighet. *Ikon* er et synonym for et hvert billeduttrykk som representerer en person, et sted, en ting eller et begrep. Uttrykket kan variere fra å være tegneserieaktig med svært enkle streker og en minimalistisk fremstilling til realistiske og detaljrike fremstillinger. Gjennom tradisjonell realisme kan tegneserien avbilde verdens ytre og forenklete uttrykk og skildre det indre sjelelivet. Valg av uttrykk vil henge sammen med innhold og mening. Tegneserieskaperen må ta stilling til hvilken stilistisk fremstilling som best formidler den intenderte meningen i teksten. Ved å tegne karakterene lite realistiske kan flere lesere kjenne seg igjen i og identifisere seg med fortellingene. Blir de tegnet for naturalistisk vil ikke leseren leve seg inn i fortellingen på samme måte som hvis karakteren *kunne* ha vært leseren selv. Til syvende og sist er tegneserier tusj på et papir, kun streker, men leseren gjør dem til noe mer. Strekene tillegges et innhold og gis en betydning; strekene fungerer som metaforer. Tegneserieskaperen kan utfordre leserens virkelighetsoppfatning med å gjøre noe abstrakt visuelt, som lyder eller lukter. Eller konkretisere tankesystemer og gjøre nonfigurative drivkrefter i et samfunn synlige. Tegneserieskaperne har et spekter av virkemidler de kan ta i bruk for å formidle sin idé til leseren. Det er her viktig å poengtere at en enkel tegnestil ikke nødvendigvis gir en enkel fortelling.

Det fremste kjennetegnet ved tegneserien er ruten, men ofte glemmes mellomrommet eller tomrommet mellom disse. Handlingen i en tegneserie drives frem i tomrommet mellom rutene. Man vet ikke helt hva som skjer i tomrommet mellom rutene; ”Tomrommet etablerer en usikkerhet som forløses først i det neste bildet. Det er overgangen mellom rutene som danner forløpet og dermed bevegelse.”³² Det er her *magien* i tegneseriene oppstår, i tomrommet mellom rutene. Dette tomrommet kalles gjerne *rennesteinen*. Her forekommer det som heter *closure*, det vil si at man observerer en del av et fenomen, men oppfatter helheten; ”If *visual iconography* is the *vocabulary* of comics, *closure* is it’s grammar.”³³ Hva som skjer i tomrommet mellom rutene vil være opp til leseren. Ved å trekke slutninger om hva som skjer i tomrommet driver leseren handlingen. Som McCloud skriver: ”Here in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea.”³⁴ Rennesteinen er et tomrom som vi selv fyller på bakgrunn av våre erfaringer. Tidligere erfaringer og kunnskap om fortiden skaper forventinger til hva som vil skje i fremtiden, dette overføres til tegneserielesingen: Leseren bruker egne erfaringer og

³² Harper 1996, s. 71.

³³ Mccloud og Martin 1993, s. 67.

³⁴ Mccloud og Martin 1993, s. 66.

fortidskunnskaper til å trekke slutninger om hva som skjer fra den ene ruten til den andre, så selv om man bare ser konstruerte isolerte øyeblikk fra en fortid, det som har vært, danner leseren seg et bilde av en helhet og forventinger til hva som vil skje. Rennesteinen er et *fortolkningsrom* hvor leseren må skape mening i fortellingen.

I tegneserien viser hver rute tidsmessig et *øyeblikksbilde*. Det vil si at hvert bilde eller rute viser et øyeblikk og at leseren selv må forestille seg til de mellomliggende øyeblikkene. Det skapes en illusjon om tid og bevegelse *i* eller *mellom* rutene. Illusjon om tid innenfor den enkelte ruten skapes som regel ved hjelp av lyd. I tegneserier kan lyd illustreres på forskjellige måter; gjennom *tekstbobler*, *dialog* og *lydord*. Tekstbobler kan ha mange utforminger og funksjoner i en tegneserie. Konkret brukes tekstboblen til å skildre lyd i et visuelt medium. Tekstboblen er enten en *taleboble*, som gjengir hva karakteren sier, eller en *tenkeboble*, som viser tanker. Boblen utformes etter hva den skal visualisere. Sies noe i et normalt toneleie er boblen ofte oval med tynn strek, men om noe skrikes kan boblen ha spisse kanter og markert strek. Tegnene i tekstboblen varierer fra konkrete ord til symboler for ord og lyder, samt ulik type skrift og størrelse på bokstaver kan brukes for å uttrykke ulike lyder. Tekstboblen er et viktig virkemiddel i tegneserien. Den lar leseren bli kjent med aktørene gjennom replikker og tanker. Dialog skaper en illusjon av at tiden går ved at aktørene handler og reagerer i samspill med hverandre. Det tar tid å lese seg gjennom replikkene i taleboblene, noe som forsterker illusjonen om tidsmessig bevegelse, og øyet trenger tid for å bevege seg over scenen tegnet i en rute. I tegneserier etterligner tegneren virkelighetens lyder ved å tegne ord som kan gi assosiasjoner til den bestemte lyden. Dette skjer ved bruk av lydmalende ord, *onomatopoetiske* ord, som for eksempel lyden av en blitz fra et fotoapparat. Lydmalende ord brukes også til å understreke lyder og skape spenning. *Tekstbokser* brukes ofte i tegneserier, enten plassert over, under eller i ruten, men de illustrer ikke lyd på samme måte som disse tre andre. Ofte brukes tekstboksen på lik måte som fortellerstemmen i andre narrative fremstillinger uten det visuelle uttrykket.

Den fysiske avstanden *mellom* rutene virker inn på hvordan leseren opplever tiden i tegneserien. Ruter som står tett inntil hverandre, skaper en illusjon av at tiden går raskere enn om rutene er plassert lenger fra hverandre. Tegneserien kan gi følelse av *tidsløshet*. Hvis ruten tas bort, det vil si streken som danner en avgrenset firkant, rammen rundt ruten, fjernes, og bildet beveger seg utover kanten på papiret, skapes en illusjon av tidsløshet; "Time is no longer contained by the familiar icon of the closed panel, but instead hemorrhages and

escapes into timeless space.”³⁵ Motsatt brukes *bevegelsesstriper*, også kalt *fartsstriper*, for å forestille bevegelse i et enkelt øyeblikksbilde. Ruten viser et øyeblikk, men ved bruk av linjer for å markere bevegelser tøytes øyeblikket. Å skape en forestilling om bevegelse vil gi leseren inntrykk av at et reelt tidsforløp, da bevegelser kan regnes i tid. Tidsforløpet i eller mellom rutene skapes altså gjennom en illusjon av bevegelse eller lyd.

Tegneserieskaperne prøver med disse virkemidlene å tøyte isolerte øyeblikk for å skape en illusjon om et tidsforløp med en utvikling. Men det er leserens bevissthet som er avgjørende for å skape tid i en tegneserie, for rutene viser faktisk ikke annet enn isolerte øyeblikksbilder. Aktiv lesing gjennom closure kan gi en leseopplevelse basert på mer enn det øyet ser på papiret. Den ufullstendige diskursen gjør at leseren må konstruere hendelsene som inngår i fortellingen. En rute er ikke lenger et øyeblikksbilde, men en levende fortelling.

Tid har betydning for studier av tegneserier innenfor historiefaget. Ruten som leses er alltid ”nå” og er samtidig det isolerte øyeblikket. Den representerer nåtid, mens den foregående ruten viser det som *har skjedd* i fortid. Slik de følgende rutene er ”fremtid”, noe som *kommer til* å skje. Der øyet fokuserer er nåtiden, men på samme tid oppfatter øyet det omliggende landskapet av fortid og fremtid. Dette er en av styrkene til tegneserien som historieformidler:

”In comics, composition follows a very different set of rules than in most graphic arts. By introducing time into the equation, comics artists are arranging the page in ways not always conducive to traditional picture-making. Here, the composition of the picture is joined by the composition of change, the composition of drama and the composition of memory.”³⁶

Den historiske tegneserien kan vise hvordan historie omgir oss på alle kanter. Den fordrer av leseren å skape sammenheng, bevegelse og skifter. Til forskjell fra andre medier, som tv og film, er ikke fortiden i tegneserien bare en erindring for leseren, og fremtiden er noe annet enn bare muligheter – i tegneserien konkretiseres disse. Som McCloud skriver om tid i tegneserien: ”Both past and future are real and visible and all around us.”³⁷

2.1.2.2 Sammensmelting mellom ord og bilde

Tegneserien spiller kun på én av våre sanser, synet. Gjennom tegneseriens visuelle gjengivelse kan leseren bruke egne erfaringer til å forestille seg det øyet ser på papiret; ”The

³⁵ Mccloud & Martin, 1993, s. 103.

³⁶ Mccloud & Martin, 1993, s. 115.

³⁷ Mccloud & Martin, 1993, s. 104.

comics creator asks us to join in a silent dance of the seen and the unseen. The visible and the invisible.”³⁸ Sammensmelting av tekst og bilde er særskilt for tegneserien. Hver for seg har verbalspråket og det visuelle sine muligheter og begrensninger til å skape meningsfulle fortellinger, men ved å sette disse sammen som i tegneserien, oppstår noe nytt; et fortolkningsrom i og mellom rutene som leseren selv tillegger mening. Dette er tegneseriens magi; ”What happens between these panels is a kind of magic only comics can create.”³⁹

I *semiologien*, studiet av tegnenes liv i samfunnet, er utgangspunktet *et utvidet tekstbegrep*. Det vil si at alle *tegn* kan leses som en form for tekst. I følge Roland Barthes kan ”[e]t klesplagg, en bil, en matrett, en håndbevegelse, en film, et musikkstykke, et reklamebilde, et møbel, en avisoverskrift” være tegn.⁴⁰ Tegn betyr her både verbaltekst, bilde, lyd, illustrasjoner, fotografier og lignende. Et tegn kan ha flere betydninger og bruksområder, og det enkelte tegnet vil inneha et saklig begrepsinnhold og kan skape assosiasjoner til en bibetydning.⁴¹ Dette gjelder både for ord og visuelle fremstillinger. Begrepet *holocaust* er opprinnelig satt sammen av *holos* og *kaustos* som betyr ”hel” og ”brenning”. I dag gir begrepet for de fleste assosiasjoner til massedrapet på jøder under den andre verdenskrigen. *Svastika* er sanskrit og betyr ”lykkebringer”, men for de fleste vil hakekorset forbindes med nazisme, Hitler og massedrap. Tegneserier kommuniserer gjennom bruk av ulike tegn, både visuelle fremstillinger og verbalspråket leses som tekst med et flertydig begrepsinnhold.

Tegneserier er *multimodale*. Det vil si at teksten kommuniserer ved å kombinere flere uttrykksmåter. I tegneserien skjer dette først og fremst gjennom visuell fremstilling i kombinasjon med verbalspråket, men også fotografier, grafer, tidslinjer, kart og illustrasjoner kan tas i bruk. Det er interessant å undersøke hvilke muligheter eller begrensninger som ligger i egenskapene til forskjellige uttrykksmåter. En type *modalitet* vil inneha et visst betydningspotensial som kan uttrykkes gjennom denne, og det vil være begrensninger for hvilken mening den kan skape i en tekst.⁴² I en multimodal tekst kan ulike modaliteter utføre forskjellige oppgaver. Det vil si uttrykke ulike deler av informasjonen som kommuniseres til leseren, samlet skaper disse sammenheng og mening. I historiske tegneserier er det interessant å studere i hvilken grad verbalspråket eller den visuelle fremstillingen fungerer som

³⁸ Mccloud og Martin 1993, s. 92.

³⁹ Mccloud og Martin 1993, s. 92.

⁴⁰ Barthes og Stene-Johansen 1994, s. 20.

⁴¹ Barthes og Stene-Johansen 1994, s. 21.

⁴² Løvland 2007, s. 24.

informasjonsbærer. Hvis det viser seg at det verbalteksten har størst funksjonell tyngde, kan man stille spørsmål med hvorfor historien da skal konstrueres i tegneserier og ikke kun som verbaltekst.

Som multimodal tekst kan tegneserien skape et alternativ til den lineære historieformidlingstradisjonen. Historie har hovedsakelig blitt fremstilt som lineært, gjennom verbalspråket. Man kan si at verbalspråket er lineært fordi det følger talen. Vi prater i sekvenser, setninger; et ord, en lyd, et nytt ord – det ene ordet følger det andre. David J. Staley ønsker å utfordre den lineære formidlingstradisjonen i historiefaget, og mener at fremstillingsformen påvirker historieforståelsen; ”since historians write, syntax shapes the sequence of cause and effect the relationships between past events that we create.”⁴³ Hans hovedpoeng er at historie endrer innhold etter hvilket medium den fremstilles i.⁴⁴ Hvert medium har sine styrker og svakheter, så man må stille spørsmål med hvilke muligheter og begrensninger som settes ved å bruke det ene eller det andre mediet til å formidle historie. I følge Staley må historieformidlingen i større grad løsrive seg fra den lineære fremstillingsformen.

Gjennom lineær historieformidling er det fare for at historiske prosesser kan fremstå nesten som dominobrikker som følger hverandre på rekke, selv om historikere vet at det ikke er på denne måten hendelsene har uspilt seg; ”Nevertheless, there is a tradition in the philosophy of history that tholds that cause and effect relationships are linear and ’chainlike’.”⁴⁵ En svakhet med den tradisjonelle historieformidlingen er å kunne vise og forklare hvordan historiske prosesser har vært samtidige. Et eksempel på dette kan være årsakene til første verdenskrig. Staleys svar på dette, er det han kaller *visuell historieformidling*, og defineres som ”a specific subset of all possible images, in that their purpose is to organize signs representing data and information in two- and thress-dimensional form.”⁴⁶ Den visuelle fremstillingen skal være organisert på en meningsfullmåde i et rom som fremmer videre undersøkelser. Visualiseringen kan bestå av alle typer bilder eller illustrasjoner, men ikke alle bilder vil være visualisering; ”visualization is a template for ideas, a means of ordering one’s thoughts about a complex subject.” En av mulighetene ved visuell historieformidling vil være å kunne vise hvordan flere

⁴³ Staley 2003, s. 27.

⁴⁴ Staley 2003, s. 21.

⁴⁵ Staley 2003, s. 26-27.

⁴⁶ Staley 2003, s. 3.

historiske prosesser er samtidige, mens den analytiske stemmen i teksten kan forsvinne i en visuell fremstilling.

Staley skiller mellom *representational* og *abstract visualization*. Kart vil være et typisk eksempel på representativ visualisering fordi det skal forestille et fysisk terreng med symboler som gir informasjon. ”Representational visualizations are pictures of the actual terrain and data that is already in visual form.”⁴⁷ Andre eksempler kan være arkitekttegninger som viser bygninger og strukturer, eller seismikk representasjoner som kan vise avsetningsmiljø, strukturell geologisk utvikling og olje- og gassforekomster. Poenget er at det ikke er selve landskapet, bygningen eller terrenget som blir direkte avbildet, men et utsnitt - en informativ og meningsbærende representasjon.”The ’idea space’, the environment in which the visual marks are arranged, reflects a selected portion of the actual terrain.”⁴⁸ Ved abstrakt visualisering må informasjonen gjennomgå samme prosess som ved en verbal fremstilling ved at historikeren organiserer vekselvirkende og samtidige historiske prosesser i en forståelig lineær fremstilling. Abstrakt visualisering vil si å skape symbolske uttrykk av historiske prosesser som opprinnelig ikke har en fysisk form. Et eksempel på dette kan være å avbilde nasjonalfølelse eller et maktvakuum.

Tegneserien kan bruke visuell historieformidling som en del av fremstillingen. I tegneserien er rutene plassert på tegneseriesiden den romlige dimensjonen. En historisk tegneserie kan være analytisk og lineær i sin fremstilling gjennom verbalspråket, på samme tid som den kan benytte seg av mulighetene som visuell historieformidling gir. God historieformidling må være at historikeren på best mulig måte benytter seg av mulighetene som ligger i sjangerformen man velger å ta i bruk. I tegneserien er dette først og fremst gjennom det visuelle uttrykket kombinert med verbalspråket, fri leseretning og invitasjon til closure. Tegneserier kan inneholde både representativ og abstrakt visualisering av historie. Det kan være et virkemiddel i en fortelling for å vise utviklingslinjer og klassifiseringer, skape brudd og kontinuitet og gi rom for refleksjon.

⁴⁷ Staley 2003, s. 42.

⁴⁸ Staley 2003, s. 42.

2.2 Fortiden som narrativ

Felles for historiske tegneserier, uansett bruk av sjangerens uttrykk eller formspråk, er at de formidler en fortelling. En tegneserie kan ikke formidle mening om historie uten et plot og handlende aktører. Dette kalles narratologi. Narrativitet, som vil si den fortellende karakteren, ligger i utvelgelsen og sammensetningen, altså hva fortelleren tar med i fortellingen og hvordan innholdet fremstilles. Hva skiller så en ”vanlig” fortelling fra en fortidsfortelling? Jan Bjarne Bøe setter opp tre kriterier som må være tilstede i for å kunne klassifisere en fortidsfortelling:⁴⁹ (1) En tidsdimensjon, som vil si en ordnet rekke av hendelser med en begynnelse, midte og slutt. (2) Et tydelig rom hvor handlingen utspiller seg. (3) Den må ta utgangspunkt i virkelige hendelser i fortiden. Gjennom fortidsfortellingen søker historikeren å skape en *historisk forklaring*. Det vil si å fremstille ”en forklaring av en forandring eller en hendelse i historiske begivenheter, hvor man må ta hensyn til de synsmåter, motiver, holdninger, osv. som de innbandede har.”⁵⁰ Historie er altså konstruert som et narrativ med en bevisst sammensatt handlingsrekkefølge, stoffutvelgelse og karaktervinkling. Utfordringen med fortiden formidlet som en fortelling, er å avdekke hvordan sekvensene er organisert for å skape mening – å avdekke hvordan historien er konstruert.

Noen tegneserier vil forsøke å vise en helhetlig historisk utvikling, nær en strukturell historiefremstilling, mens andre vil konsentrere seg rundt en bestemt hendelse eller en person. I historiefaglig sammenheng skiller man mellom *den store* og *den lille fortellingen*. Historiske fremstillinger som konstruerer store sammenfatninger, som fortellingen om kollektivet, bygda, nasjonen, verden eller sosiokulturelle endringer, karakteriseres som *den store fortellingen*.⁵¹ Tegneserier med en slik tilnærming, kaller Harper for *dokumentariske* og kan sammenlignes med en læreboks fremstilling av historie.⁵² Historien skildres som en prosess og danner en helhetlig historisk kronologi. Også karakterene i disse seriene blir betraktet som historiske aktører som er en del av en prosess. I den dokumentariske tegneserien er det viktig å prøve å konstruere fortiden slik den *faktisk* var. Harper argumenterer at tekstrikdom i disse tegneseriene vil være viktig for å presisere og fordi ”ordet har sterkere autoritet hva angår sannhetsgehalten.”⁵³ Tradisjonelt sett har ordet hatt sterkere autoritet som sannhet enn det billedlige uttrykket, men dette er ikke nødvendigvis et faktum som vil stå gjeldende i

⁴⁹ Bøe 1999a, s. 15.

⁵⁰ Bøe 2002, s. 320.

⁵¹ Bøe 2006, s. 9.

⁵² Harper 1998, s. 189.

⁵³ Harper 1998, s. 192.

fremtiden. Tegnseriesjangeren bør kunne utfordre dette synet. I *den lille fortellingen* er fokuset rettet mot de mange små fortellinger og individuelle. Ved å gi et utsnitt av historien kan fortellingen gå i dybden på noen få aktører og hendelser. Utgangspunktet er tanken om at enkeltmennesket skaper hendelser i historien. Det er to innfallsvinkler serieskaperne kan bruke når de arbeider med et partikulært utsnitt av historien, enten ved å skildre en bestemt hendelse, *dokudrama*, eller ved å følge livet til en bestemt historisk person, *biografi*.⁵⁴ I fortidsfortellingen har aktørene har et visst *handlingsrom*. Med utgangspunkt i de samfunnsmessige rammene vil aktørene kunne ta ulike valg. Jensen definerer handlingsrommet som ”[...] vori mennesker kan manøvrere, når de forsøker at virkeliggjøre deres prosjekter og det handlerum de vil kunne udnytte forskjellig afhængigt af deres indsigt og værdier, normer og beslutninger.”⁵⁵ Den historiske tegneserien kan gjennom dens uttrykk og formspråk vise hvordan både indre motivasjon og ytre påvirkning skaper brudd og kontinuitet i et handlingsforløp.⁵⁶

All historie er kompleks, den må forenkles og den som skaper historiene må gjøre utvalg for å kunne rekonstruere fortiden. For å kunne skildre en historisk hendelse på en engasjerende måte er det viktig for serieskaperne å skape en god dramaturgi, det vil si oppbyggingen i fortellingen. I noen tilfeller går det på bekostning av realhistorien på grunn av sprang i tid og forenklinger. Men betyr dette at de ikke er interessant i historiefaglig sammenheng? Det er bruken av historie som undersøkes i et historiebruksperspektiv. Bli underholdningsverdien i fremstillingen vektlagt mer enn mening og den historiske utviklingsprosessen, er også dette et funn. All form for fremstilling av historie vil i en eller annen grad være konstruksjon. Men dette medfører ikke at konstruksjonen nødvendigvis er urealistisk. Som Jensen skriver er:

faglitteratur og fiksjonslitteratur begge produkt af en konstruktionsproces, men det er alligevel mulig at skelne mellom de produkter, hvis konklusioner lader sig sandsynliggøre gennem analyser af det foreliggende empiriske bevismateriale, og de produkter, der verken vil eller kan gøre noget sådant.⁵⁷

Tegneserien befinner seg alltid i ”nuet”. Handlingen skjer ”nå” i den ruten som leserens øye betrakter. Fortiden er lett tilgjengelig ved å flytte øyet tilbake til forrige rute. Derfor kan historiske tegneserier vise sammenhengen mellom fortid-nåtid. For å låne Jan Bjarne Bø sitt bilde av barnet som sitter på fanget til en forteller og lar seg engasjere, vil den gode

⁵⁴ Harper 1998, s. 193.

⁵⁵ Jensen 2003, s. 217.

⁵⁶ Jensen 2003, s. 145.

⁵⁷ Jensen 2003, s. 145.

tegniserielesingen gi rom for en liknende innlevelse gjennom closure.⁵⁸ Tegneserieleseren må bruke sine egne erfaringer for å skape sammenheng mellom rutene for at tegningene og teksten skal gi mening. I dette fortolkningsrommet kan forståelse for fortiden, sin egen samtid og forventninger til fremtiden, skapes.

2.3 Historiebruk og Holocaust

Historiebruk er studiet av hvordan fortiden brukes i en nåtid. Fortiden kan vi ”finne” i kilder, produkter, gjenstander, sedvaner og ritualer med historiske referanser, som samlet sett kalles historiekultur.⁵⁹ Historiebruk er ”når historiekulturen anvendes og er med på å forme mening.”⁶⁰ Slik binder historiekultur sammen fortid, nåtid og fremtid. Historiebruk er et relativt nytt fagområde i historiografien. Fagområdet fikk sitt gjennomslag Tyskland på 1970-tallet, da som en studie av historiefremstillingene i Tyskland under *det tredje riket*. I dag fremstår historiebruk som en allsidig metatilnærming til historiefremstillinger.

Historie er ikke bare et fag. Historie består av en historisk dimensjon, en faglig dimensjon og er en egen livsverden, for å sitere tittelen til Bernard Eric Jensen, *Historie – livsverden og fag* (2003). Hos Jensen er en hovedtanke at historie ikke bare er studiet av det som hendte i fortiden. En moderne tilnærming må bestå av mer enn å nærme seg fortiden som fortid, og å beskrive det fortidige slik det en gang var. Historie er levende og nyskapende, som identitet til samfunnet og til den enkelte, og må derfor ikke bare studeres som et tilbakelagt stadium. En viktig målsetting med historiefaget i dag, er at det skal utvikle *historiebevissthet*, som vil si den egenskapen mennesker har til å knytte sammen tidsdimensjonene fortid, nåtid og fremtid. Mennesket bruker fortiden som et erfaringsrom som kan bistå i skapelsen av en forventningshorisont. Historiebevissthet er bevisst og ubevisst historiebruk i en dynamisk prosess som innebærer menneskets ”fortolkning av fortiden, forståelse av nåtiden og [...] perspektiver på fremtiden.”⁶¹ En historiebruksanalyse er analysen av hvordan fortiden er brukt som et erfaringsrom og hvordan erfaringsrommet er framstilt. En grunntanke i historiedidaktikken er at fortiden omgir oss hele tiden. Vi finner den i ulike litterære vitenskaplige og populærvitenskaplige fremstillinger, formidlet i skole, museer og andre

⁵⁸ Bøe 1999a, s. 9.

⁵⁹ Bøe og Knutsen 2012, s. 16.

⁶⁰ Bøe 2006, s. 18.

⁶¹ Bøe og Knutsen 2012, s. 16.

institusjoner. Historie er med på å koble fortiden sammen med nåtiden. Historiebruk er studiet av den koblingen; hvilke behov, bruk, brukere, og hvilke funksjoner historie har i samfunnet.

For enkelthetens skyld kan en skille mellom seks hovedformer for historiebruk:⁶² (1) *Den vitenskaplige bruken* er å studere det som profesjonelle historikere gjør, som å finne nye historiske kilder, stille dem overfor en kildekritisk granskning og tolke dem ut fra en samtidshistorisk sammenheng og en etablert kunnskapstradisjon. (2) *Den eksistensielle bruken* er det allmennmenneskelige behovet for å minnes og slik oppleve forandring og orientering i tilværelsen. Eksistensiell historiebruk kan være både individuell og kollektiv. (3) *Den moralske historiebruken* innebærer en fremstilling av aspekter ved fortiden som har en etisk verdi som en samtid bør lytte til. Behovet bunner ofte i et ønske om å gjenopprette en tapt stilling eller status. (4) *Den ideologiske bruken* vil si at visse sider ved fortiden brukes til å legitimere et bestemt styresett eller måte å organisere samfunnet på. Ofte er det intellektuelle og politiske eliter som fremmer den politiske historiebruken. (5) *Ikke-bruk av historien* er når visse sider av fortiden, som synspunkter, bakgrunnen til visse personer eller folkegrupper, systematisk utelates i samtiden. (6) *Underholdende historiebruk* gjelder særlig populærkulturen, som kan virke til adspredelse eller forlystelse. Historiebruken trenger ikke være underholdende selv om den er fremstilt som populærhistorie, den kan utfordre etablerte synspunkter og moralske standpunkt. I de ulike typene historiebruk kan en drøfte bruk og misbruk av historie. Det er misbruk av historien ”dersom man fordreier den i forhold til hva historievitenskapen sier, at man tolker i motstrid til kildemateriale og til tolkninger som er i samsvar med kildematerialet.”⁶³ Samtidig er det slik at historien har flere funksjoner enn å bringe frem ”riktige måter” å tolke fortiden på. Som vist overfor har fortiden en nødvendig identitetsskapende funksjon. For å oppleve noe som riktig trenger ikke en historie å være sann, men den må gi mening til fortidige forhold. Presentasjonen av fortiden kan derfor også bli presentert med en bestemt retorisk funksjon for å overbevise andre om et fortidig saksforhold.⁶⁴

Holocaust er et av de fagområdene som det er skrevet mest om, både innenfor faghistorie og populærhistorie. *Holocaust* kommer av det greske *holo* som betyr ”hele” og *kauston* som betyr ”brent”. Begrepet dukket opp så tidlig som på 400-tallet f.v.t., da med betydningen et

⁶² Bøe og Knutsen 2012, s. 18-19.

⁶³ Bøe og Knutsen 2012, s. 19.

⁶⁴ Bøe og Knutsen 2012, s. 19.

offer fortært helt av flammer eller stor ødeleggelse av liv, spesielt ved ild.⁶⁵ Helt fra 1800-tallet av er holocaustbegrepet blitt brukt om massakre. Allerede i 1941 brukes holocaust for å skildre nazistenes overgrep mot jødene, men på dette tidspunktet nyttes begrepet i betydning av massakre, det er snakk om *et holocaust*, som i betydningen en katastrofe eller ødeleggelse av liv.⁶⁶ Det er først mot slutten av 1940-tallet at begrepet brukes som et egnavn, altså Holocaust med stor H, for å beskrive nazistenes utryddelsespolitikk under den andre verdenskrigen som en særskilt historisk hendelse. Holocaust er den engelske betegnelsen på denne hendelsen, mens jødene bruker det hebraiske begrepet *shoah* eller *shoa* som betyr ”katastrofe” eller ”ødeleggelse”. Opp gjennom jødernes historie har shoa blitt brukt for å henvise til overgrep mot jøder. Det var ved oversettelse av hebraiske tekster på 1940-tallet at holocaust ble tatt i bruk som betegnelse for shoa, for eksempel publikasjoner fra Yad Vashem-senteret eller i forbindelse med rettsaken til Adolf Eichmann. Yad Vashem er et senter for forskning og dokumentasjon av Holocaust i Jerusalem, Israel. Det ble påbegynt i 1953 og skal bevare minnet om jødene som ble drept under nazistenes forfølgelser. Den historiske hendelsen som i dag omtales som Holocaust er en passert tid. Som annen historie har også Holocaust blitt gitt ny mening etter hvert som samtiden har forandret seg og dermed forståelsen av den. Bruken av historie er et resultat av eller pådriver til denne endringen. Fortellingen om Holocaust konstrueres i meningsfulle fortellinger; ”The Holocaust is the same, it cannot change. But the world in which we live, whether we welcome or do not welcome the development that is before us, changes the meaning of the Holocaust as time passes before our eyes.”⁶⁷

I *Echoes of the Holocaust* (2003) behandler Klas-Göran Karlsson den ulike bruken av Holocaust. Karlsson mener at hovedtendensen i å forklare og bruke Holocaust har beveget seg gjennom en prosess:⁶⁸ (1) *Denasjonalisere*, et syn som så på Holocaust som ”paranteshistorie”, det vil si en innskutt hendelse i Tysklands historie. (2) *Trivialisere*, med utgangspunkt i tanken om at jøder hadde blitt forfulgt av andre enn tyskere tidligere. (3) *Rasjonalisere*, hvor det ble argumentert at jøder skulle ses på som krigsofre på lik linje med andre. (4) *Generalisere*, beskrives som et forsøk på å svekke synet på Holocaust som en enestående hendelse og at den kun var en jødisk tragedie. (5) ”*Exterritorialisation*”, kan ses

⁶⁵ The holocaust. (26.11.2013) United States Holocaust Memorial Museum. Hentet fra <http://www.ushmm.org/wlc/en/>

⁶⁶ The holocaust. (26.11.2013) United States Holocaust Memorial Museum. Hentet fra <http://www.ushmm.org/wlc/en/>

⁶⁷ Paul Hilberg sitert i Karlsson og Zander 2003, s. 9.

⁶⁸ Karlsson og Zander 2003, s. 37.

på som en motsetning til det første punktet, et forsøk på å fjerne Holocaust til kun å angå Tyskland og tyskere. (6) *Nasjonalisere*, henspeler på forsøkene å gjøre Holocaust til nasjonale prosjekter, som å diskutere et nasjonalt skyldspørsmål. (7) *Instrumentere*, som vil si å skape fortellinger om Holocaust med nasjonale, politiske eller oppdragelses formål.

2.4 Sammenfatning

Tegneserien er i bunn og grunn tusjstreker på et papir som viser et øyeblikksbilde. Gjennom å fremstille fortellingen i en sekvens vist romlig kan tegneserien formidle historie på en måte som skiller seg fra andre historiefremstillinger. Historie i tegneserien blir noe eget. Analyse av den stilistiske fremstillingen kan bidra til å fortelle noe om hva budskapet eller meningen i tegneserien er. Valg av fremstilling vil skje på bakgrunn av tegneserieskaperens formidlingsønske; hva skal leseren ta med seg fra tegneserien? Skal leseren identifisere seg med fortellingen eller skal fortellingen provosere? I historiske tegneserier vil tegneserieskaperens syn på fortiden og samtidens forhold til og kunnskaper om fortiden prege valg av fremstillingsform. Det må settes opp kriterier og en fremgangsmåte for å klargjøre hvilke grep serieskaperen benytter seg for å konstruere historie i tegneserien.

Kapittel 3: Kriterier, undersøkelsesmaterialet og metode

I dette kapittelet gjøres det rede for både kriterier for undersøkelsen, empirien som ligger til grunn og fremgangsmåten i analysen. Det er i denne oppgaven hensiktsmessig å sammenskrive disse tre delene her fordi kriteriene kommer av den teoretiske rammen som er presentert i kapittel 2, og må derfor følge etter det. Empirien kunne ha vært gjort rede for i innledningskapittelet, men det skaper bedre forståelse for metoden om disse to delene står sammen. Valg av metode følger kriteriene for undersøkelsen og må derfor stå etter gjennomgangen av disse.

3.1 Kriterier

Som vist i teorikapittelet undersøkes tre fagområder for å svare på problemstillingen, om hvordan fortellinger om Holocaust kan konstrueres i tegneserier. Kriteriene for undersøkelsen gjenspeiler disse tre; tegneseriesjanger, historie som konstruksjon og historiebruk. Jeg analyserer hvordan den historiske hendelsen visuelt blir fremstilt i tegneserien, hvordan

formspråket nyttes til å konstruere fortellinger om fortiden og hva slags type historiebruk som kommer til uttrykk i tegneserien.

Å undersøke det visuelle uttrykket i tegneserien må innebære analyse av fargebruk, fremstilling av det historiske rommet og aktørene, samt bruk av tegneseriens byggesteiner som ruten og tekst i bobler og bokser. For å undersøke tegneseriens formspråk tolker jeg det visuelle uttrykket som en del av den narrative fremstillingen og ser på hvordan tegneserien tar i bruk de mulighetene som ligger i sjangeren. Her er det ikke noen klare punkter jeg kan følge slavisk gjennom undersøkelsen. Tegneserieskaperne har et spekter av virkemidler som de kan ta i bruk, og nettopp på grunn av dette, er det viktig ikke å begrense denne undersøkelsen med en spesifikk liste over virkemidler å finne i tegneserien. Det er viktig å være åpen for og på jakt etter ulike virkemidler som tas i bruk for å konstruere fortellinger om Holocaust.

I undersøkelsen av tegneseriens formspråk forholder jeg meg til tre punkter som vil være tilstede i alle historiske tegneserier, fremstillingsform, fortellingen og sammensmelting av ord og bilde. Med fremstillingsform mener jeg stilen tegneserien er tegnet i, som realistisk eller metaforisk. Det vil være mange ulike måter å skape fortellinger på, og bruk eller ikke-bruk av sammensmelting av ord og bilde vil variere i ulike tegneserier. Til sist undersøkes historiebruk i tegneserien. Hva slags type historiebruk den enkelte tegneserie presenterer, må undersøkes ved å drøfte den narrative fremstillingen og hvilke mening som skapes gjennom fortellingen.

Kriteriene for undersøkelsen er som følger:

- Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres gjennom tegneseriens visuelle uttrykk?
 - Fargebruk
 - Det historiske rommet
 - Figurene
 - Rutene
 - Tekst i bobler og bokser
- Hvordan kan tegneseriens formspråk brukes til å konstruere fortellinger om Holocaust?
 - Fremstillingsformen
 - Fortellingen

- Sammensmelting mellom ord og bilde
- Hvilke fortellinger formidler tegnerserien om Holocaust?

3.2 Undersøkelsesmaterialet

Tegneseriene som undersøkes har flere fellesnevner, men skiller seg også fra hverandre på en del områder. Det viktigste kriteriet er at de begge omhandler Holocaust, i tillegg er de også basert på intervju med øyenvitner og er derfor formidling av muntlige minne. Tegneseriene er skapt i ulike kulturelle og historiske kontekster, og hvor den ene er metaforisk i fremstillingsformen, er den andre realistisk. På bakgrunn av dette vil det være interessant å undersøke hvordan disse tegneseriene på hver sin måte fremstiller Holocaust.

I *Maus: A Survivor's Tale* (1996) gjenforteller Art Spiegelman sin fars opplevelse av Holocaust og sin egen historie som andregenerasjonsjøde. Vladek Spiegelman, Arts far, var jøde og bodde i Polen da andre verdenskrig brøt ut. I tegneserien har Art Spiegelman valgt å fremstille menneskene som dyr. Med utgangspunkt i den nazistiske raseideologien blir ulike etniske grupper tegnet som forskjellige dyrearter, for eksempel blir jødene tegnet som mus, mens tyskerne avbildes som katter. Art Spiegelman har også tegnet seg selv inn i tegneserien. Når det refereres i oppgaven til tegneseriekarakteren Art Spiegelman omtales han som Artie, som Vladek gjør i *Maus*, mens når det henvises til tegneserieskaperen i undersøkelsen brukes Spiegelman.

26. november: Fire fortellinger fra det norske Holocaust (2010) er et tegneseriealbum som forteller historiene til fire jøder som levde i Norge under den andre verdenskrigen. På bakgrunn av intervjuer har Mikael Holmberg tegnet en realistisk fremstilling av beretningene til Gerd Golombek, Rosa Tankus, Siegmund Korn og Samuel Steinmann. Tre av dem flyktet til Sverige, mens den fjerde overlevde Auschwitz og Buchenwald. Tegneseriealbumet ble utgitt av *Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter* (heretter HL-senteret) og *Stiftelsen Hvitebusser til Auschwitz*.

Valget av nettopp disse to tegneseriene har hver sin forklaring. I undersøkelse av historiske tegneserier om Holocaust, må *Maus* regnes som en av de viktigste tegneseriene. I 1992 ble den tilegnet en Pulitzer-pris i kategorien "Special awards and citations – letter". I 2011 var

Maus blitt oversatt til omtrent 30 språk.⁶⁹ *Maus* blir ofte nevnt i diskusjoner om Holocaust-litteratur og har fått oppmerksomhet innenfor minnestudier. Blant annet fra Marianne Hirsch som i artikkelen ”The Generation of Postmemory” (2008) skriver at det var i lesingen av *Maus* at hun oppdaget behovet for et begrep, *postmemory*, til å beskrive forholdet andregenerasjonssjoder har til Holocaust.⁷⁰ *Maus* bør absolutt være med i en undersøkelse om fremstilling av Holocaust i tegneserier. *26. november* har et opplag på 14 000 eksemplarer, hvorav 10 000 av disse var tiltenkt ungdom som reiser med de *Hvite busser* til Auschwitz.⁷¹ Tegneserien vil altså nå ut til en del norsk ungdom, og er derfor interessant å studere. Den blir brukt i undervisningsmaterialet ”Holocaust i kulturen”, som ligger tilgjengelig på HL-senterets hjemmeside, til både ungdomsskoleelever og elever i den videregående skole.⁷² Tegneserien ble også brukt som utgangspunkt for et undervisningsopplegg, ”Fortellinger om Holocaust”, med støtte av Den kulturelle skolesekken i Oslo.⁷³ Undervisningsmaterialet er ikke en del av min undersøkelse, jeg forholder meg kun til tegneserien *26. november* slik den foreligger. Tegneserien er viktig å studere fordi den er den neste norske tegneserien om Holocaust og den har potensial til å nå mange ungdommer.

Det finnes mange tegneserier, av ulik kvalitet, som omhandler den andre verdenskrigen, men færre finnes om Holocaust. Så gjennom mitt valg av tema og sjanger har mulig empiri blitt redusert. Når også noen av disse er på er på tysk, begrenser antallet seg ytterligere.

Tegneserieskaperen Eric Heuvel har laget flere tyske tegneseriehefter om den andre verdenskrigen og Holocaust som er beregnet til et ungt publikum. Noen av tegneseriene er sekssidershefter, som gjør det vanskelig å gå i dybden på sjangerens fremstillingsform som historiefremidler. Dermed er slike tegneserier lite hensiktsmessige i forhold til intensjonen i undersøkelsen. En tegneserie som kunne vært interessant å se på i denne undersøkelsen er *Yossel* av Joe Kubert, som blant annet omhandler Warszawa-opprøret. Tegneserien er en *kontrafaktisk historiefortelling*, for Kuberts familie emigrerte til USA på 1920-tallet, og ble ikke direkte utsatt for forfølgelsene, men Kubert stiller spørsmålet *hva hvis...* Kontrafaktisk historietenkning defineres av Bernard Eric Jensen som ”at overveje de sandsynlige konsekvenser af, hva der faktisk kunne skete, men som godt kunne være sket.”⁷⁴ En

⁶⁹ Spiegelman 2011, s. 152.

⁷⁰ Hirsch 2008, s. 107.

⁷¹ Gulbrandsen 2010.

⁷² HL-senteret. (26.11.2013) Hentet fra: <http://www.hlsenteret.no/undervisning/materiell/3holocaust-i-kulturen.html>

⁷³ HI-Senteret 2010, s. 40.

⁷⁴ Jensen 2003, s. 145.

undersøkelse av kontrafaktisk historieformidling i tegneserier ville vært meget interessant, men det er ikke meningen i denne oppgaven. Da ville det vært mer interessant med flere kontrafaktiske tegneserier. *Yossel* skiller seg fra *Maus* og *26. november* ved at det i liten grad brukes tegneserieruter og tekst i bobler, som er kriterier i denne undersøkelse.

Ved å undersøke *Maus* og *26. november* kan jeg gå i dybden på sjangerens formspråk og mulige visuelle fremstillingsformer. At studieobjektene jeg undersøker klassifiseres som ulike typer tegneserier, er ikke problematisk for analysen. En tegneserieroman, eller *graphic novel*, kjennetegnes av et større fokus på fortellingen som blir fortalt, fremfor kjente figurer som går igjen i flere hefter. Et tegneseriealbum derimot inneholder kortere fortellinger. Disse gis gjerne ut som føljetonger, der de samme figurene opptrer og fortellingen fortsetter. Dette er ikke tilfellet med *26. november*, den er en engangsutgivelse. At tegneseriene i denne undersøkelsen er av ulik type vil gi grunnlag til bedre drøfting om hvordan et historisk tema, Holocaust, kan konstrueres på flere måter i tegneserier. Undersøkelsen vil altså ikke begrenses av type tegneserie, men heller fokusere på den ulike konstruksjonen av fortellinger om Holocaust.

3.2 Metode

Undersøkelsen bygger på to grunnleggende synspunkter. For det første at historie er konstruksjon. Den historiske hendelsen er et tilbakelagt stadium og ”historie kan ikke bygges opp identisk med hva fortiden en gang var.”⁷⁵ Fortellinger er konstruerte gjennom lingvistiske enheter og må derfor regnes som en form for diskurs.⁷⁶ Det neste punktet er at fremstilt historiekultur er åpen for fortolkning. Mennesket er historieskapt og historiefrembringende. Historikeren og forskeren er en del av denne prosessen, vi leser og skriver med våre kontekstuelle briller.

Dette er en *kvalitativ* undersøkelse. Det vil si å studere ut fra et ønske om å skape en dypere og bedre forståelse av det som studeres. Å tolke tekst, her forstått som et utvidet tekstbegrep hvor tekst er både verbalspråk, bilde og andre visuelle gjengivelser, er en kvalitativ tilnærming til forskning. Teksttolkning ses gjerne i sammenheng med en hermeneutisk tilnærming. Intensjonen i den hermeneutiske metode er å ”trenge inn i hensikten, målet og

⁷⁵ Bøe 1999a, s. 18.

⁷⁶ White og Norland 2003, s. 124.

motivet hos de handlende og tolke de meningene som ligger bak ytringer og tegn, bak institusjoner og ritualer.”⁷⁷ En hovedtanke i hermeneutikken er at man skal ”forstå helheten ut fra delen og delen ut fra helheten.”⁷⁸ En metodisk utfordring i denne undersøkelsen er å bryte opp tegneseriene som undersøkes, for slik å bedre kunne få øye på byggesteinene og mekanikken som tas i bruk for å konstruere fortellinger om Holocaust, og slik avdekke bruken av historie i den enkelte tegneserien. Ved å dele tegneserien opp i fragmenter for å kunne forstå de enkelte byggesteinene, står man i fare for å miste helhetsuttrykket – det komplekse uttrykket tegneserien er.

Metode er i bunn og grunn en formalisert måte å stille spørsmål til undersøkelsesobjektet på. Hvilke spørsmål man stiller, bestemmes av hva som undersøkes. Hensikten i min oppgave er å undersøke hvordan historie, Holocaust, konstrueres i tegneserier. Følgende spørsmålene er da relevante å finne svar på: (1) Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres gjennom tegneseriens visuelle uttrykk? (2) Hvordan kan tegneseriens formspråk brukes til å konstruere fortellinger om Holocaust? (3) Hvilke fortellinger formidler tegneserien om Holocaust? Utfordringen er å kunne undersøke disse spørsmålene i et medium som kjennetegnes av å fortelle gjennom verbalspråket og det visuelle uttrykket samtidig.

Undersøkelsen er komparativ i den betydning at to tegneserier analyseres først hver for seg og deretter settes funnene opp mot hverandre til sammenligning. Analysen forholder seg kun til tegneserien slik den foreligger som et ferdig produkt. I undersøkelse analyseres først det visuelle uttrykket. Dette kommer av at det visuelle er det første som møter leseren idet en tegneserie løftes opp for å bli lest. I *Flytende bilder* (2004) skriver Terje Borgersen og Hein Ellingsen at *persepsjon* og *resepsjon* er viktige uttrykk i analyse av bilder.⁷⁹ Persepsjon vil si at vi oppfatter og registrerer den fysiske verden gjennom sanseorganene. Deretter bearbeides inntrykkene emosjonelt og intellektuell, som vil si *resepsjon*. Av den grunn må analyse av det visuelle uttrykket komme før tolkning av meningsinnholdet. I undersøkelsen av tegneseriens formspråk er det tre punkter jeg ønsker å studere inngående: (1) Meningsinnholdet i fremstillingsformen, det vil si om tegneserien er realistisk eller metaforisk. (2) Konstruksjon av fortellingen. (3) Sammensmelting av ord og bilde. For å tolke meningsinnholdet i fremstillingsformen tar jeg utgangspunkt i funnene fra analysen av det visuelle uttrykket.

⁷⁷ Kjeldstadli 1999, s. 122.

⁷⁸ Gadamer og Jordheim 2003, s. 33.

⁷⁹ Borgersen og Ellingsen 2004, s. 69.

Med utgangspunkt i teori hentet fra *Fortellerens hemmeligheter: en innføring i litterær analyse* (1999) av Rolf Gaasland undersøkes fortellerhandlingen og tidsrelasjoner mellom historie og diskurs. Her er *historie* forstått som ”en hendelsesrekke med én eller flere aktører, spredt ut over et tidsforløp.”⁸⁰ Mens *diskurs*, eller også kalt *narrasjonen*, er måten hendelsesrekken blir fortalt på.⁸¹ Det siste punktet, sammensmelting av ord og bilde, er utfordrende på flere måter. Hvordan en leser opplever fortolkningsrommet i en tegneserie, vil være helt individuelt. Med å være tydelig i argumentasjonen og vise til flere funn, vil det være mulig å si noe om hvordan tegneserieskaperen utnytter dette særtrekket ved tegneserien. Dette er en svakhet med kvalitative undersøkelser av kulturprodukter generelt sett, forskerens egen lesing og tolkning vil være sentral, og er kun én av flere måter å lese teksten på. Derfor er det viktig å være grundig både i forklaringen av fremgangsmåte i undersøkelsen og i redegjørelsen for funnene, for best mulig sikre etterprøvbarehet. Til slutt drøftes bruk av historie i tegneserien, hvilke fortellinger formidles om Holocaust. Ved å ta utgangspunkt i analyse av det visuelle uttrykket og tolkning av bruk av formspråket, kan historiebruken i tegneserien drøftes. Undersøkelse av den enkelte tegneserie disponeres på følgende måte: (1) Analyse av tegneseriens visuelle uttrykk. (2) Tolkning av tegneseriens formspråk. (3) Drøfting av historiebruk i tegneserien. Deretter følger sammenligning av tegneseriene. Slik vil jeg kunne svare på min problemstilling om hvordan fortellinger om Holocaust kan konstrueres i tegneserier.

I undersøkelsen vil *Maus* få større plass enn *26. november*. Dette kommer av to grunner. Først og fremst er *Maus* en tegneserie på 296 sider, mens *26. november* består av 70 sider. Dessuten vil en del av begrepene som går igjen i begge analysene, blitt gjort rede for første gang de nevnes, og det vil være i *Maus*. Jeg har valgt å undersøke *Maus* først siden denne tidligst av de to tegneseriene.

Til lesingen av analysen må noe informasjon gis. Tegneseriesjanger forsøker å visualisere sanseintrykk for leseren. Derfor brukes gjerne større skrift eller fet skrift i noen sammenhenger. I analysedelen gjengis utheving av ord ved bruk av fet skrifttype, og jeg forklarer hvordan replikken er blitt fremstilt i tegneserien. Når replikker eller tekstbokser som står i sammenheng gjengis, brukes ”/” (skråstrek) for å markere at teksten fortsetter i ny tekst- eller tankeboble eller tekstboks. I *Maus* referer jeg til musene som jøder og kattene som

⁸⁰ Gaasland 1999, s. 22.

⁸¹ Gaasland 1999, s. 22.

tyskere osv. fordi figurene omtaler seg selv på denne måten. I oppgaven blir ikke bildene jeg referer til i tegneseriene gjengitt visuelt, jf. åndsverkslovene § 40. Kunstverk, inkludert tegneserier, krever godkjenning fra opphavsmannen om de skal publiseres på Internett. Jeg legger derfor vekt på i analysen å beskrive bildene som trekkes frem, samt tegne opp sekvensen de står i, slik at leseren best mulig forstår sammenhengen.

Kapittel 4: Konstruksjon av Holocaust i tegneserier

Dette er oppgavens analysekapittel. Jeg undersøker først *Maus* og deretter 26. november. Undersøkelsen av tegneseriene skjer ved lik fremgangsmåte; en presentasjon av tegneserien, redegjørelse for tegneseriens historiske kontekst, deretter følger et kort handlingsreferat før analysen av tegneserien fremstilling. I fremstillingen undersøkes det visuelle uttrykket, bruk av tegneseriesjangerens formspråk og tegneseriens historiebruk. Etter hver analyse følger en kort sammenfatning. Kapittelet avsluttes med en sammenligning av funnene i tegneseriene.

4.1 *Maus: A Survivor's Tale*

Maus er en tegneserieroman av Art Spiegelman. Arbeidet med tegneserien startet i 1972, og en tresiders tegneseriestripe kalt "Maus" ble trykket i tegneseriebladet *Funny Animals #1* samme år. Visuelt sett hadde denne et annet uttrykk enn den endelige *Maus*, som ligger til grunn for denne undersøkelsen. Tegneseriestripen lå nærmere uttrykket i typiske disneytegneserier, som vil si søte dyr med menneskelige egenskaper, men handlingsforløpet som ble fremstilt i 1972 er med som en liten del av *Maus*. I løpet av de neste årene trykkes ulike deler av *Maus* i forskjellige tegneserieblader. I 1977 påbegynner Spiegelman arbeidet med selve tegneserieromanen. Første del av tegneserien, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*, utgis av Pantheon i 1986. *Maus II: And here my troubles began* publiseres i 1991. Delene samles i *The Complete Maus* i 1996. Det er denne som ligger til grunn i undersøkelsen. *Maus* er kritikerrost og er blitt tildelt flere priser, som i 2011 ble boken *MetaMaus* utgitt, her Spiegelman forteller om arbeidet med tegneserien.

I *Maus* fortelles to historier samtidig, en rammefortelling og en innrammet fortelling. Rammefortellingen handler om Artie Spiegelman som skal lage en tegneserie om farens opplevelser fra den andre verdenskrigen og Holocaust. Tidsmessig strekker rammefortellingen seg fra 1970-tallet og frem til 1986. Artie er fortelleren. Vladeks historie,

Arties far, er den innrammede forellingen. I den er Vladek jeg-fortelleren, og tidsmessig stekker fortellingen seg fra midten av 1930-tallet og frem til 1945. Vekslingen mellom de to fortellingene foregår gjennom samtaler. Artie stiller spørsmål til Vladeks fortid i rammefortellingen som han lurer på til tegneserien sin, og Vladek forteller; da endres den visuelle fremstillingen i ruten seg fra en nåtid på 1970-tallet til en fortidsfortelling i årene rundt krigen. Tegneserien består av tre deler; først et forord, ”Rego Park, N.Y. c. 1958”, og de to hoveddelene, ”My father bleeds history” og ”And here my troubles began”. Tidsmessig strekker den første hoveddelen av *Maus* seg fra midten av 1930-tallet og frem til vinteren 1944. Den andre delen omhandler tiden fra da Vladek blir sendt til Auschwitz og til 1987. I tillegg er det en tegneserie i tegneserien. *Prisoner on The Hell planet: a case of history* er en firesiders tegneseriestripe som først ble trykket i tegneseriebladet *Short Order Comix #1* i 1973. Den handler om hvordan Art Spiegelman opplevde sin mors selvmord i 1968.

4.1.1 Historisk kontekst

Arbeidet med *Maus* startet som nevnt tidlig på 1970-tallet. Holocaust som minnekultur hadde annen stilling i samfunnet da enn i dag. I artikkelen ”The Uses of History and The Third Wave of Europeanisation” hevder Karlsson at det i tiden etter krigen er snakk om en *ikke-bruk* av historien: ”During the first post-war decades, the mass killings of Jews were, for the most part, collectively forgotten [...]”.⁸² Dette forklarer han med at skyldspørsmålet var et ikke-tema, nazisme og utryddelse av jøder var noe som angikk Tyskland og trengte derfor ikke diskuteres i andre europeiske land. Karlsson skriver følgende: ”Private memories were not allowed to disturb the dominant public impression of modernist progress and social harmony.”⁸³ I følge Karlsson levde altså minnene videre i den private sfæren, men disse kom ikke frem i det offentlige. Historikeren David Cesarani utfordrer det han kaller ”myten om taushet” i *After the Holocaust* (2012). Dette gjør han ved å vise til en rekke publikasjoner gjort under krigen, rett etter krigen av tidligere fanger som oppholdt seg i DP-leirer (*displaced people camps*) og i årene rett etter. Han viser til legerapporter som ble skrevet av helsepersonell som behandlet fangene etter frigjøring, hvor fangenes historier ble fortalt. I tillegg ble det opprettet flere historiekommisjoner og sentre i Paris og Warszawa som skulle koordinere forskning på behandlingen av jøder under Vichyregimet, og samle og

⁸² Karlsson 2010, s. 43.

⁸³ Karlsson 2010, s. 43.

dokumentere krigskatastrofen.⁸⁴ Cesarani referer til en rekke øyevitneskildringer fra leirene som ble utgitt på både jiddisk, polsk og engelsk.⁸⁵ Dermed mener han at det ikke fantes en taushet, ikke-bruk av historie, etter krigen, men at historiene både ble fortalt, dokumentert og publisert. Arbeidet med øyenvitnefortellingene Cesarani beskriver i boken si, opprører etter hvert mot slutten av 1940-tallet. Et av de mest kjente eksemplene på utgivelser etter krigen må være *Anne Franks dagbok*, som ble utgitt allerede i 1947. Utover 50- og 60-tallet inntre andre hendelser som skaper oppmerksomhet rundt Holocaust.

En rekke hendelser kan ses på som utslagsgivende for den oppmerksomheten Holocaust etter hvert skulle få. På 1950-tallet tillegges Holocaust offentlig oppmerksomhet ved instrumentering gjennom den israelske stat, med innføringen av Holocaust Remembrance Day i 1951 og åpningen av Yad Vashem-senteret i 1953. Arrestasjonen av Adolf Eichmann i 1961, en av hovedpersonene bak gjennomføringen av ”den endelige løsningen”, og rettsaken mot han i Israel, fikk også mye oppmerksomhet. Under rettsaken arbeidet Hannah Arendt som reporter for *The New Yorker*. Offentliggjøringen av hennes reportasjer var ikke avsluttet før kritikken raste. I 1963 gav hun ut boken *Eichmann in Jerusalem: a Report on the Banality of Evil*. Arendt har blitt omtalt som ”anti-israelsk”, ”anti-sionistisk”, ”jødisk selvhater”, og kritikerne mente hun fremstilte jødene som medskyldige i sin egen utryddelse.⁸⁶ I boken beskrev hun tyske jøders samarbeid med nazi-myndighetene før krigsutbruddet, et samarbeid som i følge henne bunnet i bevisstheten om ”den evige og allestedsnærværende antisemittismen”.⁸⁷ Samarbeidet ble i følge Arendt videreført av *Jüdenrate*:

Ennå var det ingen moralske spørsmål å ta hensyn til; bare en politisk avgjørelse hvis ’realisme’ kunne diskuteres: Det ble hevdet at ’konkret’ hjelp var bedre enn ’abstrakte’ fordømmelser. [...] farene ved den [realpolitikken] viste seg først senere etter krigsutbruddet. [...] For disse daglige kontaktene mellom de jødiske organisasjonene og nazi-byråkratiet kom da til å gjøre det så mye lettere for de jødiske representantene å krysse denne avgrunnen av forskjell som lå mellom det å hjelpe jødene med å flykte og å hjelpe nazistene med å deportere dem.⁸⁸

Hannah Arendts bok bidro til å skape debatt rundt hendelsene under krigen, men det var en ny krig som vekket oppmerksomheten til unge, amerikanske andregenerasjonsjøder.

⁸⁴ Cesarani og Sundquist 2012, s. 4-7.

⁸⁵ Cesarani og Sundquist 2012, s. 19.

⁸⁶ Arendt og Hagtvet 2000, s. LXIV.

⁸⁷ Arendt 1965, s. 27.

⁸⁸ Arendt 1965, s. 27-28.

Seksdagerskrigen i juni 1967 førte til økt interesse for Holocaust, kanskje først og fremst for USA gikk inn som garantist for at noe slikt ikke skulle skje igjen, Israel skulle ikke stå alene mot de arabiske nabolandene. Den ”hendelsen” som nok nådde flest mennesker og fikk innvirkning på forståelsen av jødeforfølgelsene under krigen, var TV-serien ”Holocaust: The Story of the Family Weiss”. Mini-serien gikk over fire kvelder og ble sett av over 120 millioner amerikanere. I løpet av året ble serien sendt i flere andre vestlige land, og ble godt mottatt. Om serien skriver Ulf Zander: ”as a result, the Holocaust was certainly known after 1978-1979.”⁸⁹ Trolig har det vært en økende bevissthet om den historiske hendelsen Holocaust hos folk flest fra seksdagerskrigen og frem til 80-tallet, altså den samme perioden Spiegelman først utgir deler av *Maus*.

4.1.2 Handlingsreferat

I det første kapittelet, ”The sheik”, går Artie på besøk til Vladek og hans kone, Mala, i Rego Park, New York. Artie forteller at han vil lage en tegneserie om Vladeks liv i Polen og krigen. Vladek starter å fortelle om sitt liv i Czestochowa i 1935, han treffer Anja Zylberberg, Arties mor, de gifter seg og flytter sammen i Sosnowiec i 1937. I neste kapittel, ”The honeymoon”, er Artie igjen på besøk hos faren. Vladek forteller om han og Anjas første sønn, Richieu, født i 1937. Anja og Vladek reiser til et sanatorium i Tsjekkoslovakia tidlig i 1938. På togturen får de høre om pogromer i Tyskland. I Polen har deres fabrikk i Bielsko blitt ranet. Vladek innkalles til fronten. I kapittel 3, ”Prisoner of War”, forteller Vladek om sin tid som soldat. Han blir tatt til krigsfange og arbeider i Tyskland i flere måneder før han sendes til Lublin. Med hjelp fra lokale jødiske myndigheter slipper Vladek fri, og sniker seg med et tog tilbake til Sosnowiec.

I ”The noose tightens”, kapittel 4, forteller Vladek om forverringen av forholdene til jødene. De ble tvangsflyttet til et kvartal i byen. Utrengingen trappes i mai 1942 opp, alle over 70 år skal flyttes til Theresienstadt, Tsjekkoslovakia. August 1942 må alle i gettoen samles for inspeksjon av identitetspapirer. Vladek og Anja sendes i den ”gode” gruppen som får bli, men flere i Vladeks familie sendes bort. I det neste kapittelet, ”Mouse holes”, presenteres ”Prisoner on The Hell Planet”. I 1943 ble alle jøder fra Sosnowiec tvangsflyttet til Srodula, en nærliggende by. Sammen med Anjas tantebarn sendes Richieu til bekjent som var leder av det jødiske råd i Zawiercie, fordi ungene ville være tryggere der. Våren 1943 forekommer nye

⁸⁹ Karlsson og Zander 2003.

renskingene av gettoene. Vladek, Anja, hennes foreldre og Lolek, Anjas tantebarn, går i skjul og unnslipper de første utrenskingene, men blir siden fanget. Anjas foreldre sendes til Auschwitz, mens de tre andre greier å flykte. Vladek og Anja reiser tilbake til Sosnowiec. I kapittel 6, "Mouse trap", skjuler de seg først hos fru Kawka på en låve, og siden hjemme hos fru Motonowa. Vladek arrangerer med hjelp av smuglere, en flukt ut av Polen til Ungarn. På toget blir Anja og Vladek fengslet og sendes til Auschwitz.

Del II av tegneserien innledes med kapittelet "Mauschwitz". Mala har gått fra Vladek, og Artie og Francoise, Arties kone, må ta seg av han. Vladek forteller om ankomsten til Auschwitz og beskriver forholdene i leiren. Det neste kapittelet, "Auschwitz (time flies)", starter handlingen i 1987. Vladek døde i 1982. Artie skal fullføre tegneserieprosjektet. Han går til en psykolog, Pavel, og snakker om sin frustrasjon med arbeidet. Fortidsfortellingen til Vladek fortsetter i kapittelet med at Artie starter et båndopptak av deres samtaler. Vladek forteller om tiden i Auschwitz, om hvordan han klarte å hjelpe Anja og brutaliteten i leiren. I "...And here my troubles began..." skildrer Vladek *dødsmarsjen* fra Auschwitz til Gross-Rosen i Tyskland. Dødsmarsj brukes om flyttingen av fanger fra konsentrasjon- og utryddelsesleirer i Polen og inn til leirer i Tyskland som foregikk fra 1944 til fots. Han faktes til Dachau, hvor han blir syk av tyfus. Vladek kommer seg med et tog til Sveits, der fangene skal byttes mot tyske krigsfanger. I kapittelet som følger, "Saved", slutter krigen og Vladek blir værende på en amerikansk base en stund. I tegneseriens siste kapittel, "The second honeymoon", gjenforenes Vladek og Anja etter krigen. De flytter til Sverige, og derfra til New York. Tegneserien avsluttes med Anja og Vladeks gravstein, med forfatterens signatur under.

4.1.3 Tegneseriens fremstilling

Tegneserien fremstiller menneskene som dyr. Karakterene opplever ikke seg selv som dyr, og omgivelsene, kulissene, handlingen utspiller seg i er realistiske i forhold til den historiske tidsperioden. Det kontekstuelle samfunnsbildet i tegneserien er og troverdig historisk sett. For å lede leseren av denne undersøkelsen inn metaforen som skapes i *Maus*, gjøres her rede for et av de billedlige uttrykkene i tegneserien. Ruten er ikke en del av fortellingen, men er trykket på tegneseriens omslag. Den er en god beskrivelse for hvordan fremstillingen i *Maus* leses, og kan ses på som en slags nøkkel til å forstå eller avkode tegneseriens innhold og tegneserieskaperens ståsted. Artie er tegnet som en mus, men med menneskelige hender, og

holder en realistisk, naturalistisk tegnet rotte foran seg. På bakgrunnsveggen i ruten er Disneys velkjente Mikke Mus plassert. Ruten avbilder dikotomien som er grunnleggende gjennom hele tegneserien. Artie og de andre karakterene i handlingen opplever seg selv som mennesker, men er fremstilt som karikerte dyr i en slags allegorisk fortelling. Det vil si at de figurerte dyrene er symboler for et menneskesyn i en gitt historisk periode. De ulike lagene i fortellingen kommer til uttrykk i bildet.

4.1.3.1 Tegneseriens visuelle uttrykk: enkelt, men komplekst

Fargebruk

Maus er i sort/hvitt. Effekten er sterke kontraster, og bevisst skyggelegging setter de handlende personene i fokus. Tegneserier har mange teknologiske muligheter som kan benyttes i produksjonen, som 3-D-bilder, farger- og skyggelegging ved hjelp av data. Mange kan kanskje tenke at en sort/hvit-tegneserie er mindre spennende eller enklere enn serier med mange fargenyanser som fanger øyets oppmerksomhet. Å fremstille en tegneserie sort/hvitt er mer kostnadsbesparende enn en med farger. Hvor vidt dette var utslagsgivende i fremstillingen av *Maus* vites ikke. Produksjonsmessige hensyn eller ikke, Spiegelman skaper en tegneserie med nyanser og kontraster uten fargebruk. Det er kontrast mellom det ”enkle” mediet som tegneserier assosieres med og den komplekse historien som fortelles i *Maus*. Som skrevet innledningsvis forbinder mange tegneseriesjanger med enkle, underholdende fortellinger, noe *Maus* er langt ifra å være. Det visuelle uttrykket er enkelt og kunne ha vært finne i en nesten hvilken som helst tegneserier med dyr figurert som mennesker, men innholdsmessig og betydningen av fremstillingen har en langt dypere og mer kompleks mening. Gjennom den enkle sort/hvitt-fremstillingen kommer nyansene, detaljene og kompleksiteten i historien enda tydeligere frem.

Det historiske rommet

Rommet er hvor handlingsforløpet utspiller seg. Det vil si det fysiske stedet hvor de historiske hendelsene utspilte seg, men også den kulturelle konteksten med fortidens normer og verdier. En handling foregår alltid i en tid og i et rom. Det fortidige rommet er ikke bare geografisk, men, som Jan Bjarne Bøe skriver, også ”en konstruksjon og bærer av kulturelle verdier.”⁹⁰ Det handler om å lede leseren inn i fysisk og mentalt fortid. I *Maus* er det et forenkelt, men

⁹⁰ Bøe 1999b, s. 38.

realistisk rom leseren møter. Gjenstandene, som kulisser og rekvisitter, er tydelige, men lite detaljerte. Fokuset rettes slik mot de handlende aktørene, ikke det materielle. Rommet plasseres tidsmessig og geografisk ved hjelp av tekstbokser med sted- og tidsangivelser, talebobler som gir utfyllende informasjon og visuell gjengivelse av kjente, faktiske steder.

Tegneserier består av to fortellinger, en rammefortelling og en innrammet fortelling. Tidsmessig strekker rammefortellingen seg fra begynnelsen på 1970-tallet i New York, da Artie begynner å skrive ned samtaler han har med sin far om krigen som han skal lage til en tegneserie, til tegneserien i fortellingen er ferdig laget vinteren 1987. Den innrammede fortellingen, Vladeks minner fra krigen, starter høsten 1935 i Czestochwa i Polen og varer til 1945 når Vladek og Anja gjenforenes etter krigen. Her må leseren altså forholde seg til to forskjellige historiske rom. 70-tallet kan gjenkjennes på klær fra perioden, som rutete bukser og skinnvest, og biler. Ellers er det få spesifikke gjengivelser som forteller leseren at handlingen foregår i denne perioden. I den innrammede fortellingen derimot viser den visuelle fremstillingen tydeligere typiske tidstrekk for perioden. Eksempler på dette er klær, menn tegnes ofte med dress, slips, frakk og hatt, mens kvinner har kjoler, enten mørke eller med noe blomstermønster. Biler er også typiske tidsmarkører, som den klassiske langstrakte bilen med firkantet panser og buet, markert form over hjulene med dører som åpnes fra høyre og sammenhengende seter. Handlingen utspiller seg i krigsårene, og soldater tegnes i tidsriktige uniformer, naziflagg er heist på torg i de tyskokkuperte områdene og jøder har davidsstjerne festet enten på ermet eller brystet. Dette viser hvordan det fysiske rommet vil bære preg av kulturelle verdier i den aktuelle tidsperioden.

I *Maus* speiler dyremetaforen de ”herskende” kulturelle verdiene. Med dette menes at ulike etniske grupper er tegnet som forskjellige dyrearter, for å speile den nazistiske raseideologien som hadde makten i årene den innrammede fortellingen omhandler. Dyremetaforen brukes også for å illustrere rasisme i USA på 70-tallet. I fortellingen kjører Artie, hans kone og Vladek, alle tegnet som mus, forbi en haiker. Han er tegnet som en hund, i dyremetaforen er han da en amerikaner. Hunden er tegnet sort for å vise at det er en mørkhudet amerikaner. Françoise, Vladeks kone, plukker opp haikerer, i løpet av turen sitter Vladek og freser på polsk, og etter haikerer har gått ut av bilen, bryter Vladek ut: ”What happened on you, Françoise? You went crazy, or what?!/ I had the whole time to watch out that this **shvartser**

doesn't steal us the groceries from the back seat!"⁹¹ Hvorpå Françoise svarer: "What?! That's **outrageous!** How can you, for all people, be such a racist! You talk about the blacks the way the nazis talked about jews!"⁹² Til sitt forsvar hevder Vladek: "It's not even to compare, the shvartsers and the jews!"⁹³ Episoden viser hvordan dyremetaforen fungerer i to ulike historiske rom, og at selve fremstillingsformen er med på å konstruere kulturelle verdier som fantes i de ulike historiske rommene. Det er lett å bli noe filosofisk over tidsdimensjonene i de ulike historiske rommene i tegneserien; en fortid, krigsårene, som skal forstås, en nåtid, på 1970-tallet, som oppleves i lys av tidligere erfaringer, og en fremtid hvor leseren sitter - er dyremetaforen fremdeles aktuell?

Figurene

Rent visuelt er figurene i *Maus* enkelt fremstilt. De er tegnet som dyr med menneskelige trekk, som at de går oppreist på to bein og er tidsriktig kledd. Fremstillingen kan minne om et uttrykk man finner i *funny animal*-serier. Dette er en type tegneserier hvor dyrene går oppreist, befinner seg i et menneskeskapt samfunn og har menneskelige egenskaper. Funny animal-serier skal være underholdende. Målgruppen for disse seriene er barn i alle aldre og seriene er ofte humoristiske.⁹⁴

Maus skiller seg helt klart fra funny animal-seriene på grunn av dens tenkte leser og tematikk. For å forstå innholdet i *Maus* må en ha noe kjennskap til den andre verdenskrigen og nazismens raseideologi, i tillegg er det en del sterke bilder i tegneserien, og den er derfor ikke beregnet til barn. Til tross for at figurene i *Maus* visuelt sett er typisk, enkle tegneseriedyr, er ikke meningsinnholdet barnlig, forenkelt eller humoristisk. Figurene er tegneserieaktige i den betydning at de er enkelt fremstilt med få detaljer og hver strek har stor betydning for lesingen av bildet. Ved kun å forandre på én eller et par streker endres tegningens mening. Et tydelig eksempel på dette er i *Maus*, musenes øyne. Ved å studere øynene forstår leseren følelsessituasjonen. For eksempel vises overraskelse eller forskrekkelse gjennom store, kuleformede øyne og høye, buede øyenbryn kombinert med o-formet munn. Glede tegnes med halvbuede streker som når mennesker rett og slett smiler slik at øynene nesten forsvinner og blir en strek. Sinne eller skepsis markeres ved beine, skråstilte øyenbryn.

⁹¹ Spiegelman 1996, s. 259.

⁹² Spiegelman 1996, s. 259.

⁹³ Spiegelman 1996, s. 259.

⁹⁴ Harper, 1998, s. 54.

Følelsesuttrykkene er enkle og banale, men de er velkjente.⁹⁵ Derfor fungerer de i *Maus*. Det er uttrykk alle kjenner igjen og identifiserer seg med. Metaforene er kjent fra annen litteratur, som å sperre øynene opp eller å rynke øyenbryn. Det er enkle uttrykk, men de er ikke synonyme med at meningen i handlingen eller konteksten følelsene uttrykkes i, er enkel. Det er ingen fremtredende humoristiske trekk ved fremstillingen. På denne måten skiller *Maus* seg fra funny animal-seriene. *Maus* er ikke en morsom fortelling om søte dyr med menneskelige egenskaper, men den enkle visuelle fremstillingen med få streker, fungerer. Den skaper anonymitet og får frem de ønskede egenskapene i uttrykket.

Fremstillingen er karikert. Dette betyr imidlertid ikke at det er noen form for latterliggjøring, slik man gjerne forbinder med en karikaturtegning. Spiegelman tar utgangspunkt i virkeligheten, men ved å fjerne noen av detaljene i billeduttrykket er skildringen nærmest universell. Begrepet karikatur kan brukes for å beskrive fremstillingen i *Maus*, da forskjellige menneskegrupper er tegnet som ulike dyrearter. Fremstillingen forklares med utgangspunkt i nazismens raseideologi. I et slikt univers kan jødene fremstilles som skadedyr, mus, og katten blir da i denne relasjonen den naturlige fienden, noe som forklarer hvorfor tyskere er tegnet som katter i serien. Musene tegnes med litt avlangt ansikt og store, runde øre, mens kattene har spisse øre, en markert strek som binder sammen snute og munn i ansiktet, og striper som strekker seg over ryggen og nakken. Kun noen få typiske dyretrekk utgjør fremstillingen av figurene i *Maus*.

En utfordring ved en karikert fremstilling, er å skille personene i fortellingen fra hverandre. Gjennom rekvisitter og bruk av enkle streker skaper Spiegelman kjennetegn for de ulike personene. I rammefortellingen løser Spiegelman dette med å gi hovedpersonene rekvisitter slik at leseren kjenner dem igjen. For eksempel tegnes Artie med en vest på seg. Dette gjør Spiegelman et poeng av i kapitlet "Auschwitz (Time flies)" innledet med Artie liggende over tegnepulten sin. I fortellingen er del I av *Maus* blitt publisert og interessen fra investorer er stor. Det har kommet et forslag om å selge vester som Artie har på seg i tegneserien; "MAUS. You've read the book, now buy the vest."⁹⁶ Vladek tegnes med briller, mens Françoise har stripete skjorte og skjerf i halsen. I den innrammede fortellingen er det flere steder hvor Vladek og hans svigerfar fremstilles i samme rute. For å vise aldersforskjell mellom disse, og for å gjøre det mulig å skille dem fra hverandre, tegner Spiegelman herr

⁹⁵ Mccloud 2006, s. 95.

⁹⁶ Spiegelman 1996, s. 202.

Zylberberg med et par streker under øynene for å markere rynker eller poser under øynene. Det er episoder der Spiegelman tar i bruk karakterenes likhetstrekk for å skape uforutsigbarhet i fortellingen. Et tilfelle er når Vladek er krigsfange i Tyskland. To mus, jøder, går og snakker i krigsfangeleiren om at de er sultne. I fortellingen har Vladek frem til dette tidspunktet hatt hovedrollen og de fleste replikkene, som leser antar man derfor at det han som prater, men i neste rute stikker en tredje mus hodet ut fra et telt hvorpå en av de førstnevnte hilser ”Good morning, Vladek.”⁹⁷ Spiegelman gjør altså en uventet vri og som leser oppdager man forutinntattheten om hvem som er hvem, blir utfordret. Et annet eksempel er også fra tiden da Vladek var krigsfange. Gestapo kommer for å løslate jødene. Fangene er ikke klar over hva som er i ferd med å skje. De får beskjed om å stille seg på rekker. I ruten vises elleve nesten identiske mus som står oppstilt på rekker, de er i alle fall så like at man ikke klarer å peke ut Vladek.⁹⁸ Utsnittet i ruten viser hendelsen i normal øyehøyde, *normalperspektiv*, og leseren er står rett overfor de oppstilte fangene, ansikt til ansikt. Leseren er plassert der en tysk soldat ville ha stått. Inni en tekstboks i ruten står følgende: ”I didn’t want they should see me much.”⁹⁹ Dette er Vladeks ”stemme” som kommenterer hendelsen slik han husker det. Ruten forteller noe om hvordan Spiegelman mener nazistene så på jødene. Ved å fremstille alle jødene som nesten helt like og plassere leseren bokstavlig talt i nazistenes ståsted, viser Spiegelman hvordan nazistene så på jødene: de var alle like.

Rutene

Et av tegneseriens fremste trekk og virkemiddel er ruten. Visuelt sett er mange av rutene i *Maus* utformet kvadratisk, men Spiegelman benytter seg også av mer avlange ruter som strekker seg over hele tegneseriesiden og noen få ruter er sirkelformet. Rutenes plassering på tegneseriesiden er ryddig, balansert og det er enkelt for leseren å følge leseretninger. Det som er mer interessant å studere i *Maus* er de ulike funksjonene ruten får i tegneserien, både som tidsmarkør, til å vise hvem som bærer fortellerstemmen og til å gi rom for refleksjon.

Fortellingen i *Maus* veksler mellom en nåtid i rammefortellingen og Vladeks fortelling om fortiden. I den innrammede fortellingen føres leseren tilbake til krigsårene og Vladek er jeg-forteller, men flere ganger bryter Artie inn i fortidsfortellingen for å stille spørsmål til eller kommentere Vladeks historie for å bedre forstå hva faren forteller. Arties bekymring er at

⁹⁷ Spiegelman 1996, s. 55.

⁹⁸ Spiegelman 1996, s. 60.

⁹⁹ Spiegelman 1996, s. 60.

farens fortelling skal bli en tegneserie og da må handlingen være korrekt gjengitt.

Fortidsfortellingen brytes også med at Vladek selv, i rammefortellingen, kommenterer hendelsene fra krigen. Utfordringen i tegneserien praktisk sett, er at figurene, Arite og Vladek, er tegnet nokså like og leseren må klare å følge når handlingen foregår i nåtiden og når man ledes tilbake til en fortid. For å markere vekslingen mellom nåtid og fortid har Spiegelman unnlatt ramme inn bruddene fra nåtiden i fortidsfortellingen. Det vil si at han utelater å tegne en ramme til å utforme en rute. Øyeblikksbildene som vises fra rammefortellingen og fortidsfortellingen er tegnet med en tydelig rute, men innspill fra nåtidsfortellingen som bryter handlingsforløpet i fortidsfortellingen mangler en markert rammelinje. Et godt eksempel er når Vladek forteller om da han og Anja returnerte fra Tsjekkoslovakia og måtte bygge opp fabrikken i Bielsko. Tegneseriesiden innledes med en billedlig fremstilling av Vladek i nåtiden uten ramme, det vil si på 1970-tallet. Han forteller hvor godt han og Anja fikk det til i Bielsko og at det vedvarte noen måneder. De påfølgende seks rutene er innrammet og viser fortidsfortellingen på 1930-tallet, om hvordan situasjonen for jødene i byen stadig blir verre. I den siste ruten i fortidsfortellingen konkluderer Vladek til Anja om situasjonen; ”If things get **really** bad we’ll run back to Sosnowiec.”¹⁰⁰ Det neste bildet, av Vladek og Artie i nåtiden, er tegnet uten ramme. Artie stiller spørsmål ved hvorfor Sosnowiec ville være tryggere enn Bielsko – et spørsmål mange lesere sannsynligvis også vil unders over. Et annet virkemiddel Spiegelman tar i bruk for å markere overgangene mellom nåtid og fortid, er at han skyggelegger Vladek og Artie i nåtiden. Med dette menes at fortidsfortellingen blir fortalt gjennom ruter med markert ramme, mens innspill fra rammefortellingen tegnes uten rute og helt sortlagte karakterer slik at man bare ser konturen av dem og kan lese replikker i talebobler. Gjennom å tegne en slik veksling mellom en nåtid og en fortidsfortelling, viser Spiegelman hvordan man bærer med seg erfaringer og minner fra tidligere hendelser. Han bruker rutene til å vise hvordan mennesket er historieskapt og historiefrembringende på samme tid, gjennom, på en implisitt måte, å veksle frem og tilbake mellom nåtid og fortid.

Rutene i *Maus* brukes også til å markere hvem som er forteller. Hovedfortellerne i *Maus* er Artie og Vladek, men i kapittelet ”The Second Honeymoon” overlater Spiegelman narrativet til en tredje person. I fortidsfortellingen er krigen over, og Vladek som da befinner seg i Tyskland, reiser til Belsen, hvor det var opprettet en DP-leir. Han håper å finne ut noe om Anja, som under krigen var fange i Auschwitz og det var her han sist så henne. I Belsen

¹⁰⁰ Spiegelman 1996, s. 39.

treffer Vladek to jenter fra sin hjemby, Jenny og Sonia. De har nettopp ankommet fra Polen, og hevder at forholdene der ikke er bra for jøder. En av jentene forteller en historie om en jøde som ble banket opp og hengt av polakker. For å markere skillet mellom Vladek som forteller og denne piken, bruker Spiegelman en annen type linje til å utforme rammen rundt rutene. Fortellingen om jøden som ble hengt av polakker strekker seg over fem ruter, og disse på disse er rammelinjen tegnet ruglete. Alle andre ruter i tegneserien tegnes med rett, markant strek. I resten av tegneserien tegnes rammen med rett, markant strek, men her er rammestreken ruglete. På denne måten kan Spiegelman trekke inn flere stemmer i fortidsfortellingen, og samtidig vise at dette *ikke* er farens fortelling. I et historiebruksperspektiv er det en interessant tanke å kunne slippe til flere fortellere i en og samme fortelling, dette skaper nyanser og viser hvordan en historisk hendelse kan oppleves forskjellig. Det vil alltid være flere fortellinger om en historisk hendelse, disse vil formidles og bli forstått på ulike måter.

Som nevnt har Spiegelman bevisst utelatt bruk av ramme for å markere rutene, og slik vise veksling mellom nåtid og fortid i *Maus*. Å utelate rammen kan også ha en annen virkning i en tegneserie. Kun to steder i *Maus* har Spiegelman tegnet bilder som strekker seg over hele tegneseriesiden, og slik utelatt rammen. Den enkelte siden fungerer som en rute. Virkningen av dette er at hendelsesforløpet stopper litt opp, det er ikke noen ny rute som driver handlingen videre. Leseren får rom til refleksjon over hva øyeblikksbildet som dekker hele siden viser. Når Spiegelman tar i bruk dette virkemiddelet kun noen få steder i tegneserien blir virkningen enda sterkere. Om et virkemiddel brukes for ofte, mister det noe av effekten sin. I *Maus* stopper Spiegelman handlingen ved den kjente inngangsporten i Auschwitz med teksten ”Arbeit macht frei”. Dette skjer i kapitlet ”Mouse trap”, hvor Vladek og Anja har prøvd å rømme fra Polen, men ble angitt og deretter tatt av Gestapo på toget til Ungarn. Etter et kort fengselsopphold fraktes de til Auschwitz. Spiegelman har på en side tegnet kjøreturen fra fengslet til konsentrasjonsleiren. Øverst på tegneseriesiden er tre ruter fra innsiden i lastebilen plassert, under disse står en tekstboks, som leder leseren inn i det heldekkende bildet av inngangen til Auschwitz, med følgende tekst: ”And we came here to the concentration camp Auschwitz. And we knew that from here we will not come out anymore...”¹⁰¹ Tekstboksen er en replikk fortalt av Vladek, som en kommentar fra rammefortellingen og hvordan han opplevde ankomsten til leiren. Inngangsporten til Auschwitz er tegnet som et bakgrunnsbilde

¹⁰¹ Spiegelman 1996, s. 159.

som dekker hele siden. I forgrunnen står tre tyske soldater, altså katter, med hevde batonger og schæfere som vakthunder, og fanger som arbeider med å losse ut nyankomne fanger. Fangeblokkene i murstein strekker seg bakover i bildet, og tunge, mørke skyer henger over scenen. Det er et dystert, kaldt og skremmende bilde, slik fangene må ha opplevd sin ankomst til leiren. Lesingen drives ikke videre av noen ny rute med nye hendelser, men gis mulighet til å nøye studere detaljene og forsøke å sette seg inn i hvordan det må ha vært for fangene å komme til dette grufulle stedet. Det er et viktig bilde, for det viser det verste utryddelsesmaskineriet i Holocaust. Det er et bilde som ikke må glemmes.

Tekst i bobler og bokser

Både talebobler og tekstbokser er mye brukt i *Maus*, det gjennom disse leseren får det meste av informasjonen. Utformingen av taleboblene i tegneserien varierer etter hva de skal symbolisere. Normal tale gjengis som typiske talebobler, som er noe ovale og runde i formen. Replikker som ropes har en taggete utforming, altså med flere spisse kanter, som skal illustrere at lyden er skarpere eller høyere. All tekst i tegneserien er skrevet med fet skrift, som er vanlig i amerikanske tegneserier.¹⁰² I *Maus* er det mest interessante med å studere tekst i bobler og bokser, den gjennomtenkte bruken av disse. De brukes til å markere både et geografisk og tidsmessig skille i fortellingen, og signaliserer overgangen mellom de to historiske rommene i tegneserien for å hjelpe leseren til å følge vekslingen mellom rammefortellingen og den innrammede fortellingen.

Spiegelman kommuniserer på ulike måter verbalspråklig med leseren, både gjennom tekst i bokser og bobler. En utfordring er at det finnes to jeg-fortellere og de er visuelt sett tegnet nokså likt. For å tydeliggjøre for leseren hvem som styrer narrativet til enhver tid, har Spiegelman tatt i bruk tekstbokser på en interessant måte. I rammefortellingen er Artie jeg-fortelleren, han er hovedforteller og kommenterer handlingen gjennom tekstbokser som er plassert i, over eller under rutene. Når Vladek forteller sin historie og rutene viser hans fortelling, er det hans stemme og kommentarer som skrives i tekstboblene. Det er her riktig å bruke ”stemme” fordi teksten i tegneserier illustrerer lyd. For å tydeliggjøre for leseren hvem som er forteller i de ulike sekvensene, fremstiller Spiegelman Vladeks stemme ulikt i rammefortellingen og fortidsfortellingen.

¹⁰² Harper 1996.

I rammefortellingen prater Vladek med polsk aksent og replikkene hans er grammatisk ukorrekt, mens i den innrammede fortellingen gjengis replikkene i tale- og tenkeboblene uten aksent og er grammatisk korrekt. Rammefortellingen utspiller seg i USA, og Vladek er opprinnelig fra Polen, det er naturlig å tenke seg at hans uttale ikke er korrekt når han prater med sin sønn, men preget av en polsk aksent. Den innrammede fortellingen foregår i Polen. Vladek pratet selvfølgelig grammatisk korrekt polsk, han er født og oppvokst i landet. Så når handlingen foregår i Polen gjengis Vladeks replikker i tale- og tankeboblene grammatisk korrekt. I tegneserien benyttes ofte tekstbokser med *metakommentarer* ofte, det vil si kommentarer fra fortelleren som uttrykker noe om hendelsen det fortelles om i sekvensen. Rutene viser hendelser fra fortidsfortellingen som den eldre Vladek forteller om på 1970-tallet, hans replikker i disse rutene gjengis grammatisk korrekt, men noen steder kommenterer den eldre Vladek hvordan han opplevde enkelte hendelser. Disse kommentarene er plassert i tekstbokser i den enkelte ruten. Leseren vet at det er den eldre Vladek som kommenterer handlingen for replikken er gjengitt med gebrokket uttale og er grammatisk ukorrekt. Et eksempel er i kapittelet "Mouse trap" når Vladek og Anja er i skjul hos en polsk dame, fru Kawka. Det er vinter og Vladek må gjemme seg på Kawkas låve, mens Anja får være inne i huset hennes. Den eldre Vladeks kommentarer til situasjonen fremstilles i en tekstboks over ruten; "She [Kawka] took Anja inside and brought to me some food... In those days I was so stong I could sit even in the **snow** all night..."¹⁰³ Mens i den samme ruten som viser selve fortidsfortellingen, sier Vladek, med korrekt uttale, til fru Kawka: "Things can't be this bad everywhere! I'd give **anything** to get out of Poland!"¹⁰⁴ Gjennom overteksten og taleboblene får Spiegelman vist to lag med historie på samme tid, Vladek som sitter i ettertiden og reflekterer over fortidige hendelser og ruten som rekonstruerer hendelser fra en tapt tid. Tegneserien har gjennom tekst i bobler og bokser en særegen mulighet til å kunne formidle flere tider i et øyeblikksbilde og slik la leseren oppleve flere ulike historiske rom på samme tid.

4.1.3.2 Tegneseriens formspråk: metaforisk og utfordrende

Fremstillingsformen

I *Maus* er fremstillingen metaforisk. Det vil si at figurene, dyrene, som tegnes symboliserer det nazistiske menneskesynet. Med utgangspunkt i nazistenes raseideologi er ulike etniske

¹⁰³ Spiegelman 1996, s. 147.

¹⁰⁴ Spiegelman 1996, s. 147.

grupper tegnet som forskjellige dyrearter i tegneserien. Fremstilt som dyrearter er de etniske gruppene helt adskilte raser. Slik rasjonaliserer Spiegelman nazistenes raseideologi. Han speiler nazistenes raseideologi, gjør den fullstendig svart-hvitt og fjerner de individuelle trekkene ved enkeltmennesket. Spiegelman tar nazistenes egen propaganda i bruk, og den manifesteres til det ytterste i tegneserien. Den gjennomgående dyremetaforen viser til nazistenes ideologiske syn i en bestemt historisk periode. Tegneserien fremstiller slik et realistisk verdensbilde gjennom en metafor.

Det finnes flere eksempler på nazistisk propaganda som hadde til formål å avhumanisere jødene. I 1937 laget det nazistiske propagandadepartementet en kunstutstilling, ”Der ewige Jude”. Utstillingen hadde som mål å fremstille den jødiske folkegruppen som degenerert. I etterkant ble det gitt ut en bok av utstillingen, og i 1940 kom en egen propagandafilm med samme tittel som den opprinnelige kunstutstillingen. Her vises filmklipp av jøder som lever tett sammen i gettoer, for deretter å vise bilder av rotter som vrir sammen. Spiegelman sier selv om ”der ewige jude”: ”[...] this dehumanization was at the very heart of the killing project.”¹⁰⁵ Spiegelman tar i bruk den nazistiske propagandaen om jøder som skadedyr, mus og rotter, og tegner derfor jødene som mus. Et kjent bilde er katten som jakter mus, på bakgrunn av dette er det logisk at tyskerne i *Maus* tegnes som katter. Den slaviske rasen, inkludert polakkene, skulle i følge den nazistiske raseideologien ikke utryddes som jødene, men være slavearbeidere for overmenneskene, den ariske rase. Polakkene er fremstilt som griser. Grisen står utenfor ”katt og mus”-relasjonen, fordi polakkene ikke ble forfulgt av tyskerne på samme måte som jødene. Slik passer grise-metaforen inn i nazismens menneskesyn om polakker som ren arbeidskraft. Bildet av en gris gir assosiasjoner til grådighet og egoisme. Spiegelman skriver selv skriver om valget av dyremetaforen i *MetaMaus* (2011): ”In my bestiary, pigs on a farm are used for meat. You raise them, you kill them, you eat them. If you have mice or rats on the farm, there’s only one thing to do which is to kill them before they eat all your grain.”¹⁰⁶

Hovedaktørene i *Maus* er gjort rede for, jøder som mus, tyskere som katter og polakker som griser, men også andre dyrearter dukker opp i fortellingen. Briter tegnes som fisker. Spiegelman forklarer valget på bakgrunn av assosiasjoner fra ”fish and chips, an island

¹⁰⁵ Spiegelman 2011, s. 115.

¹⁰⁶ Spiegelman 2011, s. 122.

culture, fish out of water.”¹⁰⁷ Videre tegnes sigøynere som nattsommerfugler, franskmenn som frosker og svensker som reinsdyr. Spiegelmanns forklaring på det sistnevnte valget, er at svenskene skulle stå utenfor den østeuropeiske metaforen med katt-mus-gris. Sverige var nøytralt under krigen og tok imot krigsflyktninger, slik skiller det seg fra de øvrige nasjonalitetene som er representert i serien som på ulike måter var mer involvert i krigen. Amerikanerne er tegnet som hunder. Hunden er kjent for å være menneskets beste venn, og under krigen ble amerikanerne sett på som redningen. I tillegg er katt og hund naturlige fiender, som tyskerne og amerikanerne var under krigen. Felles for alle figurene er at de er tegnet som dyr, men med menneskelige trekk. Stort sett er det kun hodene og noen få andre kjennetegn som er dyreaktige, som at musene har haler, ellers er de tegnet som mennesker. De går på to ben, er ikledd vanlige klær, har menneskehender og betrakter seg selv som mennesker, som forklart i redegjørelsen av tegneseriens visuelle uttrykk. Det er verdt å merke seg at russere ikke har blitt listet opp her blant de ulike ”rasene”. I *Maus* er det ikke tegnet noen russere, noe som bryter med den forventede sammensetningen av mennesker som burde opptre i tegneserien. Mye av handlingen finner sted i Auschwitz, hvor mange russiske soldater var fanget, men det kommer ikke frem i *Maus*. Kun jøder, polakker og tyskere tegnes i hendelsene fra konsentrasjonsleiren.

Gjennom den metaforiske fremstillingsformen utfordrer *Maus* den nazistiske radeideologien. I kapittelet ”The second honeymoon” Vladek er på vei tilbake til Polen etter at krigen er slutt og han har blitt frigjort. Han reiser sammen med en jødisk venn, Shivek, fra før krigen. På veien stopper de stopper hos Shiveks bror som er gift med en tysker. I nazistisk propaganda omtales barn av ”blandingsekteskap”, det vil si ekteskap mellom en tysker og en jøde, som ”halvjøder”. En utfordring med å fremstille menneskegrupper som dyrearter, er at ulike dyrearter ikke kan formeres. Spiegelmann løser utfordringen med å tegne barna av dette paret som mus, men med karakteristiske striper som andre katter i *Maus* kjennetegnes ved. Dermed tar han i bruk særtrekkene ved de ulike artene, og viser at man ikke kan tenke mennesker som adskilte raser. Et annet eksempel er fra ”Auschwitz (time flies)”. Her tegnes en tysk fange i Auschwitz som mus. Fangen var sendt til konsentrasjonsleiren for han var blitt dømt som en kriminell og skulle da markeres med en grønn trekant. I Auschwitz ble fangene markert med ulike symboler for å vise årsaken til at de var sendt til leiren, for eksempel måtte homofile gå med en rosa trekant, mens jødene med gule. Tyskeren i eksempelet her ble klassifisert som

¹⁰⁷ Spiegelmann 2011, s. 130.

jøde, i stedet for en kriminell. For å vise nazistenes menneskesyn tegnes tyskeren som mus, ikke som katt. Når Vladek forteller om denne mannen, bryter Artie inn og spør om han faktisk var tysker, hvorpå Vladek svarer: ”Who knows, it was german prisoners also... But for the germans this guy was jewish!”¹⁰⁸ Ved å fortelle denne hendelsen, illustrer Spiegelman en annen side ved det nazistiske hierarkiske rasesynet. Det kunne indirekte ramme andre enn de tiltenkte ofrene. Meningen med å ta med hendelsen kan være at Spiegelman ønsker at leseren skal identifisere seg med den tyske fange, og stille spørsmålet om det også kunne ha hendt dem. Effekten fortsterkes ved at figurene ikke har detaljerte ansiktstrekk, da kan enhver identifisere seg med personene i tegneserien. Som Spiegelman selv sier; ”[...] it allows one to identify, and then get stuck with having to embrace one’s own corrupt and flawed humanity.”¹⁰⁹

Flere steder i *Maus* blir valget av dyremetaforen problematisert. *Maus* handler som nevnt om Artie sitt prosjekt, å lage en tegneserie om farens minner fra den andre verdenskrigen og Holocaust. I en diskusjon mellom Artie og hans kone, Françoise, i kapittelet ”Mauschwitz”, skal Artie bestemme hvordan hun skal fremstilles i tegneserien han lager. Françoise er fra Frankrike, men har konvertert til jødedommen. Skal hun da fremstilles som fransk eller jøde? Françoise mener hun skal tegnes som mus, men Artie påpeker at hun er fransk. Da foreslår Françoise at han kan tegne henne som en kanin. Til dette svarer Artie: ”Nah. Too sweet and gentle./ I mean the french in general. Let’s not forget the centuries of anti-semitism.../ I mean the Dreyfus affair? The nazi collaborators! The –”¹¹⁰ På dette tidspunktet i tegneserien har Françoise opptrådt flere steder. Leseren kjenner alt utfallet av diskusjonen, hun er tegnet som en mus, altså en jøde. Eksempelet viser hvordan Arties forståelse av historie påvirker hvordan han ser mennesker. Hans poeng er at franskmenn har behandlet jøder dårlig og kan derfor ikke fremstilles som søte kaniner. Det er også mulig at det i diskusjonen mellom Artie og Françoise ligger en kritikk til en fransk tegneserie om den andre verdenskrigen, utgitt i 1945, ”La bête est morte! La Guerre Mondiale Chez les Animaux”. Den ble skrevet av Victor Dancette og Jaques Zimmerman, og tegnet av Emond François Calvo. ”La bête est morte!” har flere likhetstrekk ved *Maus*.¹¹¹ Her fremstilles også de ulike nasjonalitetene som var involverte i krigen som forskjellige dyrearter, men uttrykket ligner mer klassiske disneydyr. Tyskere tegnes som ulver, franskmenn som kaniner. Briter fremstilles som bulldoger, russere

¹⁰⁸ Spiegelman 1996, s. 210.

¹⁰⁹ Spiegelman 2011, s. 132.

¹¹⁰ Spiegelman 1996, s. 171.

¹¹¹ Spiegelman 2011, s. 138.

som bjørner, italienere som hyener forkledd i ulveklær og amerikanerne bisoner. I ”La bête est morte!” er Hitler ”the big bad wolf”, et kjent bilde fra Disneys tegneserieverden. En kanin gir assosiasjoner til et uskyldig, loddent kjæledyr, og dette bildet stemmer ikke med Arties forståelse av franskmennenes historie overfor jødene. Arties historieforståelse påvirker valgene av dyremetaforen i tegneserien. *Maus* viser med dette hvordan historieforståelse og historiebevissthet er avgjørende for hvordan en ser på tidligere historiske hendelser, andre kulturprodukter og sin egen samtid. Det handler om hvordan en forstår historien og deretter fremstiller den.

Fortellingen

Maus er satt sammen av to fortellinger. Rammefortellingen omhandler Artie Spiegelmans forsøk på å fremstille farens fortelling om hans egen og Anjas opplevelse av Holocaust i en tegneserie, og en innrammet fortelling, fortellingen om Holocaust. Den innrammede fortellingen er Vladeks historie som strekker seg fra 1935 til 1945. Fortidsfortellingen handler om Vladeks opplevelser av årene før krigsutbruddet og livet i Polen for jøder under den andre verdenskrigen. Gjennom *Maus* skildrer Spiegelman sin fars livshistorie, som en *biografi*. På samme tid kan tegneserien lese som en *autobiografi*. Ved å undersøke farens historie, forteller også Spiegelman sin livshistorie gjennom Artie. Som hovedforteller har Artie et tydelig grep om fortellingen. I arbeidet med å lage tegneserien, må han granske sitt forhold til foreldrene og sin avdøde bror, Richieu. Han problematiserer det å være andregenerasjonsjøde, hans forhold til Holocaust og foreldrene som var offer for den traumatiske hendelsen. Gjennom å stille spørsmål til farens fortid får Artie en bedre forståelse av sin egen families historie og slik seg selv.

Søken etter sannhet, etter *det som faktisk skjedde*, er et tydelig trekk ved *Maus*. Dette virker inn på hvordan tegneserien leses. Ved å ta i bruk flere *sannhetsmarkører*, med det menes korrekte stedbeskrivelser, tidsangivelser og metakommentarer om hvordan fortidige hendelser utspilte seg, styrkes fortellerens *etos* i fortellingen. Artie gir uttrykk for å søke sannheten om sin fars historie. Han lykkes i sitt prosjekt. Leser får tillit til at fortellingen som fremstilles av Spiegelman er sann, Vladeks historie *skjedde slik*. Metakommentarene bidrar til dette, de fungerer som referanser. Effekten er at det skapes troverdighet til fortelleren og leseren får bekreftelse om at fortellingen handler om ekte mennesker. Metakommentarene skaper kritisk refleksjon rundt det å fremstille et så alvorlig tema som Holocaust i en tegneserie. Et

eksempel på en slik kommentar er i kapittelet ”Mauschwitz”. Artie og Francoise befinner seg i en bil og er på vei til Vladek, og Artie uttrykker sin bekymring overfor tegneserien han prøver å lage: ”There’s so much I’ll never be able to understand or visualize.”¹¹² Hvor Francoise svarer: ”Just keep it honest, honey!”¹¹³ Eksempelet viser at det ligger kritisk tenkning bak fremstillingen av tegneserien, men samtidig er det Arties tolkning av farens minner og hans konstruksjon av disse som er forsøkt å gjøre så sant som mulig. Her kunne det vært interessant å diskutere betydningen av begrepet ”sant”, men i hvilken grad fortellingen er sann eller ei er ikke det mest relevant her. I denne sammenhengen er det konstruksjonen av fortidsfortellingen som står i fokus.

Fortellerhandlingen

Artie Spiegelman er fortellerstemmen i rammefortellingen i *Maus*. Narrativet om å lage en tegneserie basert på foreldrenes minner om Holocaust, binder hele tegneserien sammen. Den innrammede fortellingen formidles av Vladek. Gjennom samtaler med sin sønn, forteller Vladek om sine minner fra den andre verdenskrigen. Hvis tegneserien skal ses på som en helhetlig fortelling, er Artie hovedforteller. Han er en del av handlingen og forteller i førsteperson. Om tegneserien leses som to fortellinger, har den to hovedfortellere, Artie og Vladek, som begge er førstepersonsfortellere i sin egen historie. I tillegg delegeres også fortellerstemmen til en polsk pike i noen ruter mot slutten av tegneserien. Det er markert ved at teksten hun forteller som står over rutene, er satt i hermetegn. Samt rutene som visualiserer hennes fortelling er tegnet med ruglet ramme.¹¹⁴

I tegneserier kan det være vanskelig å bestemme fortellerens *temporale plassering*, som vil si om handlingen ser i øyeblikket og verbene står i presens eller om hendelsene det fortelles om allerede har skjedd. Utfordringen i tegneserien er at ruten øyet studerer, viser alltid noe som skjer *nå*. Gjennom verbalspråket i kombinasjon med den visuelle fremstillingen i ruten, kan en tegneserie formidle flere tempus på samme tid. I *Maus* er Artie plassert både i en *etterstilt* og *samtidig narrasjon*. Gjennom store deler av tegneserien formidler Artie hendelser som har skjedd, altså i preteritum, som kalles etterstilt narrasjon.¹¹⁵ Dette viser seg allerede første setning i *Maus*, hvor han bruker fortidsformen av verbene: ”I went out to see my Father in

¹¹² Spiegelman 1996, s. 176.

¹¹³ Spiegelman 1996, s. 176.

¹¹⁴ Spiegelman 1996, s. 292.

¹¹⁵ Gaasland 1999, s. 26.

Rego Park. I hadn't seen him in a long time – we weren't that close.”¹¹⁶ Hele den første delen av tegneserien, ”My father bleeds history”, fortelles som etterstilt narrasjon, men dette endres i det andre kapittelet i del II, ”And here my troubles began”. ”Auschwitz (time flies)” innledes ved at Artie sitter over tegnebordet sitt og skal arbeide med tegneserien han lager. På dette tidspunktet i hendelsesforløpet er Vladek død, men Artie skal lage ferdig tegneserien. Han er tegnet som et menneske, men har på seg en musemaske. Den illustrerer hvordan Artie fremdeles bærer sin fars historie. Han forteller om frustrasjonen rundt arbeidet med *Maus*. De påfølgende sidene i fortellingen har en samtidig narrasjon, det vil si at Arties fortellerkommentarer står i presensform.¹¹⁷ Det skaper et inntrykk av at fortellingen og hendelsene foregår samtidig. For eksempel skal Artie til psykologen. I ruten avbildes Artie på vei ut av sitt kontor mens han sier: ”It's 9.30 pm. already. I've gotta head uptown for my appointment with Pavel.”¹¹⁸ I ruten er en tekstboks, og Artie informerer: ”Pavel is my shrink. He sees patients at night.”¹¹⁹

Hos psykologen prater Artie om arbeidet med å lage tegneserien om farens historie. Pavel og Artie diskuterer alle ofrene i konsentrasjonsleirene, de som aldri vil få fortalt sin side av historien. Pavel sier: ”Anyway, the victims who died can never tell their side of the story, so maybe it's better not to have any more stories.”¹²⁰ Til dette refererer Artie Samuel Beckett: ”Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness.”¹²¹ Neste rute viser Artie og Pavel som sitter i stillhet, og uten verbalspråklig kommunikasjon til leseren. Pavel mener Beckett hadde rett i dette, og sier: ”Maybe you can include it in you book.”¹²² Dette gir et sterkt inntrykk av at fortellingen skjer *nå*, som om den skapes mens øyet beveger seg over rutene. Den samtidige narrasjonen forsterkes gjennom den visuelle fremstillingen i ruten og replikkene. For leseren oppleves fortellingen som den skjer i øyeblikket den leses, slik blir historie levendegjort og griper tak i leseren på en måte som vanskelig kan skapes i andre medium. Liknende effekt kan nok oppstå i filmatiseringer, mens da kreves ikke en like aktiv leser som i tegneserien og dermed blir ikke nødvendigvis virkningen lik.

¹¹⁶ Spiegelman 1996, s. 13.

¹¹⁷ Gaasland 1999, s. 27.

¹¹⁸ Spiegelman 1996, s. 203.

¹¹⁹ Spiegelman 1996, s. 203.

¹²⁰ Spiegelman 1996, s. 205.

¹²¹ Spiegelman 1996, s. 205.

¹²² Spiegelman 1996, s. 205.

I den innrammede fortellingen er narrasjonen etterstilt, Vladek forteller om hendelser som *har skjedd*. Fortellerhandlingen her kan leses som *en innskutt narrasjon*.¹²³ Fortellerhandlingen foregår ikke kontinuerlig, fortellingen er delt opp og fortelles stykkevis i rammefortellingen om hvordan Artie lager en tegneserie om Holocaust. Vladek innleder sin fortelling på følgende vis når Artie besøker ham for første gang; ”I was in textiles-buying and selling – I didn’t make much, but always I could make a living./ I was at that time, young, and really a nice, handsome boy.”¹²⁴ Eksempelet viser at Vladek forteller i fortidsform og at fortidsfortellingen plasseres inn i rammefortellingen, når hans replikk leder leseren inn i fortellingen fra 1930-tallet.

Hovedfortellerne i *Maus* beretter ut fra *en intern fortellerposisjon*, som vil si at både Artie og Vladek er med i hendelsesforløpet i tegneserien. Artie er hovedpersonen i rammefortellingen, mens Vladek her er en bikarakter. Vladeks fortelling fra krigen brukes for å fullføre Arties prosjekt om å lage en tegneserie. I den innrammede fortellingen er det Vladek som er hovedpersonen. Det er hans opplevelser fra Holocaust som skildres. Anja sine opplevelser blir *ikke* skildret i noen av fortellingene. De gjenfortelles kun gjennom Vladek. Anja fikk aldri fortalt sin historie, selv om også hun overlevde Auschwitz. I tegneserien fremheves denne ene stemmen som ikke kom til orde, men det fører tankene videre til alle dem som ikke overlevde Holocaust og ikke fikk fortalt sine historier.

Begge fortellerne er delaktige i fortellingen og fortellerstemmene i tegneserien har en *intern synsvinkel*. Sanseopplevelsene gjenfortelles fra personer som er i fortellingen gjennom den visuelle fremstillingen i ruten og det som uttrykkes i taleboblen.¹²⁵ Det er en av styrkene i tegneseriesjangeren. Den visuelle fremstillingen i ruten og bruk av tekst gjør at en sekvens kan fortelles fra flere synspunkter på samme tid. Slik kan leseren både se og ”høre” fra intern synsvinkel. Når det kombineres med en utenforstående forteller som kommenterer handlingen, kommer enda et fortolkningsnivå til fortellingen, nemlig *ekstern synsvinkel*. Slik skildres sanseopplevelsene også fra en ekstern forteller.¹²⁶ I *Maus* gjennomføres dette med å bruke metakommentarer, særlig i fortidsfortellingen hvor Vladeks synsvinkel presenteres gjennom det visuelle uttrykket og han samtidig gir bemerkninger på hendelsen fra en annen nåtid. Et eksempel på dette er når Vladek er i den tyske konsentrasjonsleiren Gross-Rosen i

¹²³ Gaasland 1999, s. 27.

¹²⁴ Spiegelman 1996, s. 14-15.

¹²⁵ Gaasland 1999, s. 29.

¹²⁶ Gaasland 1999, s. 29.

kapittelet "Auschwitz (Time flies)". Han har overlevd dødsmarsjen fra Auschwitz og inn i Tyskland, men her blir han syk av tyfus. I overteksten til en rute forteller Vladek: "I screamed. But i couldn't scream."¹²⁷ Selve ruten viser hvordan han ligger avmagret i en seng og forsøker å skrike, men en taleboble viser med liten skrift "MMUH MMNH."¹²⁸ I en tekstbok plassert ruten kommenterer Vladek hvordan han opplevde hendelsen; "I was too weak to scream..."¹²⁹

I analyse av tegneserier, som andre litterære tekster, er det interessant å undersøke i hvor stor grad fortellerhandlingen bærer spor av fortelleren. Dette kalles i narratologien *modalitet*, "graden av indirekte fortellernærvar."¹³⁰ Det skilles mellom to typer modaliteter. Tekster som er fremvisende, eller "showing". Det vil si at leseren i liten grad merker fortelleren og historieforløpet gir inntrykk av å komme uformidlet til syne. Slike tekster beskrives som å ha sterk mimetisk modalitet. En tekst som i større grad er preget av fortelleren, har svak mimetisk modalitet. *Maus* har en sterk mimetisk modalitet. Dette er interessant med tanke på hvor tydelig Artie og Vladek er til stede i historieforløpet. En kunne tro at en slik tilstedeværelse ville gi en svak mimetisk modalitet, siden teksten i stor grad er preget av fortelleren. *Maus* lykkes i å være fremvisende på grunn av dialoger, monologer og closure. Dette er av de fremste trekkene ved tegneseriesjangeren, men vil det da si at alle tegneserier har sterk mimetisk modalitet? Handlingen i *Maus* drives gjennom samtaler både mellom Artie og Vladek, men også med andre bipersoner i fortellingen. Noen steder fører Artie dialog med leseren, som når han stiller spørsmålet "Can I mention this, or does it completely louse up my metaphor?"¹³¹ Spørsmålet refererer til den gjennomgående dyremetaforen i *Maus*, og om leseren bør få vite at Arties psykolog, Pavel, har flere katter og hunder, noe som kan virke forvirrende med tanke på at tyskere er fremstilt som katter og amerikanere som hunder. I tillegg er overgangene mellom rammefortellingen og den innrammede fortellingen gode. Et eksempel på dette er når Vladek forteller om sine krigsopplevelser ved fronten i 1939. Overgangen skjer her fra fortidsfortellingen til rammefortellingen. I en rute fremstilles en ung, uniformert og væpnet Vladek, Arties fot ligger i forgrunnen over ruten og leder leseren inn i rammefortellingen igjen. Den eldre Vladek sitter i neste rute i en godstol og forteller fra krigen til Artie som ligger på gulvet foran stolen og noterer til tegneserien han lager.¹³² Den

¹²⁷ Spiegelman 1996, s. 256.

¹²⁸ Spiegelman 1996, s. 256.

¹²⁹ Spiegelman 1996, s. 256.

¹³⁰ Gaasland 1999, s. 32.

¹³¹ Spiegelman 1996, s. 203.

¹³² Spiegelman 1996, s. 47.

sekvensielle visuelle fremstillingen krever closure og overgangene mellom de to fortellingene forstyrrer ikke lesingen, de er en del av den visuelle fremstillingen.

Tidsrelasjonen mellom historie og diskurs

Historie betyr her ”en hendelsesrekke med én eller flere aktører, spredt ut over et tidsforløp”, altså som en fortelling.¹³³ Mens *diskurs* vil si rekkefølgen hendelsene presenteres i. For å undersøke tidsrelasjoner mellom disse, må tre forhold studeres; *orden*, *varighet* og *frekvens*.¹³⁴ Orden vil si å undersøke i hvilke grad historien fremstilles kronologisk. Varigheten gir informasjon om tempoet i fortellingen, med andre ord forholdet mellom historietid og narrasjonen. For å undersøke frekvensen i en fortelling må det kartlegges hvor mange ganger samme hendelse blir fremstilt. Å undersøke tidsrelasjonen mellom historie og diskurs i tegneserien vil bidra til å avdekke det historiske innholdet som presenteres, hva fortelleren vektlegger og hvordan fortellingen er bygd opp.

Til tross for at *Maus* består av to deler, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* og *Maus II: And here my troubles began* som ble utgitt på ulike tidspunkt, er historien i tegneserien er *synkron*. Det vil si at den gjenforteller hendelsene i en kronologisk rekkefølge.¹³⁵ Både rammefortellingen og den indre fortellingen gjenforteller i riktig tidsfølge. Selv om Vladeks fortelling er retrospektiv, følger også denne en korrekt kronologisk utvikling. Noen steder er det vanskelig for Vladek å redegjøre for de nøyaktige tidspunktene, men hendelsesforløpet avbildes i tidsmessig riktig rekkefølge. Blant annet diskuterer Artie og Vladek hvor lenge han var i Auschwitz og hvor lang tid han var på ulike steder i leiren. Artie forlanger korrekte tidsangivelser for han skal fremstille farens fortelling i en tegneserie. Regnestykket til Artie over hvilke arbeidsposter Vladek var på, går ikke opp med den totale tiden han var fange i Auschwitz; ”But **wait!** That would be 12 months. You said you were there a total of 10!”¹³⁶ For Vladek er tidsperspektivet mindre viktig, han er mer opptatt av hvordan *tid* ble opplevd i leiren: ”So? Take less time to the black works. In Auschwitz we didn't wear watches.”¹³⁷ For å illustrere problemet med å gjenfortelle en historie uten sikre tidsangivelser, har Spiegelman tegnet en tidslinje på tegneseriesiden hvor denne diskusjonen fremstilles. Tidslinjen viser tydelige angivelser over hvor mange måneder

¹³³ Gaasland 1999, s. 22.

¹³⁴ Gaasland 1999, s. 36-42.

¹³⁵ Gaasland 1999, s. 37.

¹³⁶ Spiegelman 1996, s. 228.

¹³⁷ Spiegelman 1996, s. 228.

Vladek var ved de ulike arbeidsstedene i leiren, som tinnmann og skoreperatør. Vladek er usikker på hvor lang tid han arbeidet utenfor leiren før han ble tinnmann igjen. For å unngå å ta stilling til tidslengden, og dermed slippe å fremstille noe som muligens er ukorrekt, har Spiegelman plassert en taleboble over delen av tidslinjen som skulle ha vist den siste perioden av Vladeks tid i Auschwitz som tinnmann. Spiegelman illustrerer slik et problem med historieskriving av sin fars historie og Holocaust, og historieskriving generelt. Om en ser stort på det, kan tegneserien som helhet leses som et forsøk på å skape orden i en historie; fortellinger er ideelt sett ryddig og oversiktlige plassert i en kronologisk rekkefølge. Men alle fortellinger er ikke oversiktlige og ryddige, de er ofte komplekse og innviklede. Ved å plassere farens fortelling i oversiktelige ruter i en tegneserie, forsøker Spiegelman å skape orden i en fortidsfortelling.

Store deler av teksten er *isokron*. Det vil si at historietiden og tekstlengden er tilsvarende.¹³⁸ Et av tegneseriens kjennetegn er at den avbilder lyd gjennom dialoger og monologer. Historietiden, altså hvor lang tid de beskrevne hendelsene varer, tilsvarer i *Maus* tekstlengden. Tegneserien fremstilles i stor grad som samtaler mellom Artie og Vladek. Samtalene er som scener når leseren leser replikkene. Derfor er tekstlengden i *Maus*, gjengivelse av samtale, tilsvarende med tiden de fremstilte hendelsene varer. Men ved kun å ta utgangspunkt i rammefortellingen, er *Maus aniskoron*. Det vil si at historietid og tekstlengde *ikke* er tilsvarende.¹³⁹ Fortellingen om Artie som lager en tegneserie strekker seg over flere år og det gjøres store tidsmessige hopp i narrativet. Den innrammede fortellingen, Vladeks tilbakeblikk, kan i et slikt perspektiv leses som en *forlengelse* av rammefortellingen. I Vladeks fortelling gjengis følelser, tanker og fortellerkommentarer. I en tegneserie kan tiden lett utvides ved at flere fortellerlag og skildringer presenteres samtidig i en rute, både gjennom verbalspråket og den visuelle fremstillingen. I kapittelet ”Mauschwitz” forteller Vladek om sin ankomst til Auschwitz. En tekstboks øverst i en av rutene forteller at fangene ble fratatt sine identitetspapirer, klær og hår. Den visuelle fremstillingen i denne ruten viser en av de nyankomne hviske til en av fangene som allerede arbeider der; ”(Psst. Wh-what’s going to happen to us?)”¹⁴⁰ Hvorpå den andre fangen hvisker tilbake: ”(Don’t worry..)”¹⁴¹ Leseren kan se at fangene hvisker til hverandre for replikken som uttales er satt i parenteser og har ikke fet font som andre replikker i tegneserien. Nederst i samme rute skildrer Vladek i en annen

¹³⁸ Gaasland 1999, s. 38.

¹³⁹ Gaasland 1999, s. 38.

¹⁴⁰ Spiegelman 1996, s. 185.

¹⁴¹ Spiegelman 1996, s. 185.

tekstboks hvordan *han* opplevde situasjonen: ”We were cold, and we were afraid.”¹⁴² Den visuelle fremstillingen i ruten er også en skildring. Den avspeiler handlingen som blir fortalt i den første tekstboksen, nakne fanger som står i rekker, noen kler av seg, andre venter mens noen blir barbert. Ruten viser menn som holder rundt seg selv, for å holde varmen eller beskytte seg selv. Denne ene ruten kommuniserer tre fortellerhandlinger på samme tid, den gir informasjon verbalt om hva som konkret skjedde, den visuelle fremstillingen viser og gjensker hendelsen for leseren, i tillegg til at situasjonen skildres verbalt. Dette må være en styrke med å fremstille historie i tegneserier, når fortellerhandlinger på en slik unik måte kan utfylle hverandre og da rekonstruere flere lag av historie på samme tid.

Sammensmelting av ord og bilde

En av tegneseriens fremste kjennetegn, og kanskje styrker, er at ord og bilde leses samtidig. Her kalt en *sammensmelting* for å få frem sammenhengen mellom ord og bilde, enten de utfyller hverandre, forteller det samme eller står i et motsetningsforhold. Ord og bilde skal leses som ett tegn, de utgjør et hele. Sammensmeltingen krever closure av leseren, likt med bevegelse som skapes mellom rutene. Leserens må leve seg inn i fortellingen og være aktiv i lesingen. Tegneseriesjangeren kan fortelle i flere tempuser i én og samme rute, den kan visualisere det abstrakte og skildre både indre og ytre følelsesliv. I et historiedidaktisk perspektiv er det interessant å undersøke hvordan en tegneserie kan vise hvordan personer er påvirket av fortiden. Leserens gis rom til å leve seg inn i følelseslivet til personene og forstå dem som historie aktører påvirket av sin egen tid og historieforståelse. Det er viktig å undersøke hvordan historie kan oppleves av leser gjennom tegneseriens formspråk.

Flere steder i *Maus* lar Spiegelman selv skape mening mellom tekst og bilde. Man kan diskutere når mening i møte med tekst oppstår, men poenget her er at noe forblir usagt av tegneserieskaperen og leseren må selv finne meningsinnholdet som oppstår med å knytte tekst og bilde sammen. Et virkemiddel som gjentas i *Maus* er kombinasjonen tekst knyttet sammen med de kjente mursteinspipene til krematoriene i Auschwitz. Første gang Spiegelman tar bruk bildet er i kapitlet ”Mauschwitz”, hvor Vladek forteller om sin ankomst til Auschwitz. Her møter han en han kjente fra Polen, Abraham, som også hadde forsøkt å flukte til Ungarn. I en rute sier Vladek til Abraham: ”Well... so here’s our Hungary... /And there’s only one way

¹⁴² Spiegelman 1996, s. 185.

out of here for all of us...through those chimneys.”¹⁴³ I bakgrunnen av ruten er det tegnet skyggelagt pipe og røyk stiger mot himmelen fra denne. I en tekstboks i samme rute kommenterer den eldre Vladek hendelsen han nettopp har fortalt om: ”Abraham I didn’t see again... I think he came out the chimney.”¹⁴⁴ Virkemiddelet er her at leseren knytter ord og bilde sammen, og på den måten skaper mening i teksten gjennom selvstendig tanke, hva vil det si at noen kom ut pipa?

Det samme virkemiddelet brukes senere i kapittelet ”Auschwitz (time flies)”, men da i en annen sammenheng. Vladek har på dette tidspunktet i fortellingen greid å få seg arbeid som tinnmann i Birkenau, eller egentlig Auschwitz II Birkenau. Den var en utvidelse av Auschwitz I og fungerte som en tilintetgjørelses leir. Han ønsket å arbeide i den leiren for Anja var fange i Birkenau. I en tekstboks over en rute forteller Vladek at marsjerte fra Auschwitz til Birkenau første gang sommeren 1944. Ruten viser den kjente inngangsporten til Birkenau, hvor togene måtte kjøre under et stort vaktårn for å komme inn i leiren med fangene. I øyeblikksbildet leseren får se, er et tog på vei under tårnet, mens et annet står og venter på å kjøre inn i leiren. I forgrunnen av denne ruten er en annen rute plassert. I denne er det tegnet to mursteinspiper med mye røyk som stiger opp. Under bildet informerer Vladek; ”Thousands – hundreds of thousands of hungarians were arriving there at this time.”¹⁴⁵ Leseren må her se sammenhengen med det forrige eksempelet, og selv tenke seg til hva som skjedde med alle disse menneskene. Sammensmelting mellom tekst og bildet av mursteinspiper brukes også en tredje gang i serien, senere i det samme kapittelet. Vladek forklarer da til Artie hvordan sorteringen av fanger foregikk ved ankomsten til leiren, at det fantes en ”god” og en ”dårlig” kø; ”When first I came I was very strong then, and came well to the good side.”¹⁴⁶ I ruten vises nakne fanger som må marsjere foran tyske vakter som peker i den ene eller andre retningen. Neste rute viser på nytt bilde av mursteinspipene med sort røyk, under bildet forklarer Vladek i en tekstboks: ”The ones that had not so lucky the S.S. wrote down their number and sent to the other side.”¹⁴⁷ ”Den andre siden” er også en kjent metafor for døden, så her blir meningsinnholdet nokså tydelig; de som ikke var like heldige som Vladek og ble sendt på den gode siden, ble sendt i døden.

¹⁴³ Spiegelman 1996, s. 187.

¹⁴⁴ Spiegelman 1996, s. 187.

¹⁴⁵ Spiegelman 1996, s. 215.

¹⁴⁶ Spiegelman 1996, s. 218.

¹⁴⁷ Spiegelman 1996, s. 218.

Det er et sterkt virkemiddel å tvinge leseren til å selv bestemme utfallet av en handling, og det bruker Spiegelman bevisst i *Maus*. I kapittelet ”Mouse holes” beretter Vladek om livet i gettoen i Srodula. Våren 1943 startet tyskerne utrenskninger av gettoen, og mange barn ble sendt til Auschwitz. Vladek forteller at mange av barna skrek og skrek under rensningen; ”So the germans swung them by the legs against a wall... And they never more screamed.”¹⁴⁸ I ruten som teksten står til, er en tysk soldat tegnet med ryggen til leseren vendt mot en murvegg. Han holder et barn i foten, over skulderen strekker en bevegelseslinje seg som gir inntrykk av at barnet er blitt slengt over skulderen til soldaten og inn i murveggen. På veggen er en stor, mørk flekk med væske som renner. Vladek sier ikke rett ut at tyskerne drepte disse barna, det blir opp til leseren å bestemme det. Å la leseren avgjøre utfallet av en slik hendelse er et sterkt virkemiddel. Erkjennelse og mening som dannes i leseren selv, vil ha større virkningen enn om det blir presentert som en sannhet fra en ytre forteller.

Fortiden har etterlatt seg både psykiske og fysiske spor som Vladek bærer med seg. Spor fra fortiden vil alltid være tilstede i nåtiden. Fangenummeret fra Auschwitz er et meget eksempel på hvordan fortiden bærers gjennom spor, men betydningen mellom det fysiske sporet og inntrykket hendelsen har skapt, er vanskelig å si noe sikkert om. I kapittelet ”Mauschwitz” forteller Vladek om hvordan fangene ble mottatt i leiren, hvordan de ga fra seg sine eiendeler, ble barbert, måtte avluses og fikk tatovert fangenummer på underarmen. I tegneseriesidens siste rute som omhandler denne episoden, vises fanger som står i kø for å få sitt nummer tatovert. For å formidle hvordan fortiden fysisk kan være med oss, har Spiegelman tegnet et nærbilde av Vladek fra nåtiden delvis over denne uten og han viser frem sin tatovering; ”They registered us in... They took from us our names. And here they put me my number.”¹⁴⁹ Sporene fra fortiden er til stede i nåtiden, og på grunn av disse minnes vi fortiden frivillig eller ufrivillig. Historie, fortiden som en passert virkelighet, er ikke et ferdig, tilbakelagt stadium – det er noe vi bærer med oss og som påvirker oss i nåtiden. Det viser Spiegelman leseren av *Maus* gjennom sammensmelting av tekst og bilde.

¹⁴⁸ Spiegelman 1996, s. 110.

¹⁴⁹ Spiegelman 1996, s. 186.

4.1.3.3 Fortellinger om Holocaust¹⁵⁰

En ny fortelling om Holocaust?

Ved første blikk kast kan det være vanskelig å forestille seg at *Maus* i noen grad er vitenskaplig i noen form. Tegneserien er laget av en tegneserieskaper og ikke av en historiker. Til tross for dette er Spiegelman kildrekritisk gjennom hele tegneserien, og lar Artie stille en rekke spørsmål for å verifisere at fortellingen til Vladek er sann. I *Maus* er Vladek en muntlig kilde som for første gang forteller sine opplevelser av krigen, i så måte er det å oppdage ny informasjon om Holocaust. Gjennom *Maus* frembringer Spiegelman en ny fortelling om Holocaust, Vladeks fortelling. Man kan argumentere at opplysningene som gis i tegneserien er kjente fra før, men denne subjektive erfaringen har ikke vært formidlet tidligere.

Å rekonstruere fortellinger fortiden innebærer en forventning om å lage disse på en måte som er forenelig med kilder, innsikt og fagets vitenskaplige metoder.¹⁵¹ En tegneserie er ikke hva man forventer at skal være fremstilt gjennom vitenskaplige metoder, men intervju med tidsvitner må regnes som en vitenskaplig metode. Derfor er *Maus* fremstilt gjennom metoder som normalt brukes i historiefaget. I tillegg forholder tegneserien seg til dokumentert fakta. Gjennom tegneseriens formspråk lykkes Spiegelman å vise hvordan man kan forholde seg til minner som ikke stemmer med dokumentert fakta. Spiegelman synliggjør hvordan det kan være flere opplevelser av en historisk hendelse og hvorfor minner kan stå i et spenningsforhold til historisk fakta uten å være ukorrekte. Når Artie skal fremstille Vladeks tid i Auschwitz i kapittelet "Auschwitz (Time flies)", spør han om Vladek husker leirorkesteret; "An orchestra?.. No. I remember only marching, not any orchestras. From the gate guards took us over to the workshop. How could it be there an orchestra? [...] No. At the gate I heard only guards shouting."¹⁵² Spiegelman utnytter funksjonen rutene kan gi. Først tegner han fanger som marsjerer forbi godt synlig leirorkesteret, slik får leseren en forståelse av at dette faktisk var tilfelle. I det neste rute har han tegnet fangene foran orkesteret, leseren ser bare deler av instrumenter som stikker opp i bakgrunnen bak fangene. På denne måte blir det tydelig at Vladek kan ha marsjert forbi orkesteret uten faktisk å ha sett det. Grepet ivaretar det som er historisk korrekt, samtidig som Spiegelman bevarer intensjonen med tegneserien, å

¹⁵⁰ Arbeidet med å undersøke historiebruk i *Maus* ble påbegynt i oppgaven "Historiebruk i tegneserien 'Maus'" i emnet MHI300, Historiebruk 1, høsten 2011.

¹⁵¹ Bøe og Knutsen 2012, s. 12.

¹⁵² Spiegelman 1996, s. 214.

tegne Vladeks minner. Eksempelet illustrerer hvordan fortellingen i *Maus* både er sannhetssøkende og meningsbærende.

Vladeks fortelling i *Maus* er ny, da det er første gang den gjøres kjent, og slik gir tegneserien ny innsikt, i hvordan han opplevde Holocaust, men ny informasjon om Holocaust blir ikke formidlet. Tegneserien skriver seg slik inn i den etablerte kunnskapstradisjonen om den historiske perioden den omhandler.

Å forstå sin egen fortid?

Tegneserien er både en autografi og en biografi. Spiegelman skriver sin egen historie gjennom karakteren Artie, og han skriver sin fars opplevelser fra Holocaust. Gjennom tegneserien forsøker Artie å forstå sitt forhold til sine foreldre, og Vladek forteller for første gang om sine opplevelser fra Holocaust.

Artie har et problematisk forhold til faren. Han mener at Vladek er gnien, og at han bekrefter bildet av ”den stereotypiske jøden”, og beskriver han som ”the racist caricature of the miserly old jew.”¹⁵³ Det er uklart i hvilken grad dette skyldes en oppførsel som kommer av å ha overlevd en rekke traumatiske hendelser. Allerede fra Vladeks første replikk i tegneserien er det klart han at er en mann med en noe annerledes syn på livet enn folk flest. Sekvensen er et slags forord i tegneserien, og viser Artie som gutt, omtrent ni-ti år, og kommer gråtende til sin far for hans venner har løpt ifra ham. Til dette responderer Vladek: ”Friends? Your friends?... If you look them together in a room with no food for a week... Then you could see what it is, friends!..”¹⁵⁴ I både det han sier og at han sier det til et barn, forstår leseren at dette er en person som har opplevd noe grusomt på et eller annet tidspunkt i livet sitt. Artie ønsker å forstå sin fars historie, og slik forstå seg selv. Innledningsvis i tegneserien forteller Artie til Vladek at han vil lage en tegneserie om hans liv i Polen, til dette svarer Vladek: ”It would take many books, my life, and no one wants anyway to hear such stories.”¹⁵⁵ I samme rute er Vladeks arm godt synlig for leseren i forgrunnen, med hans fangenummer fra Auschwitz. Fangenummeret er plasser like over Arties hode, som om det henger over ham. Spiegelman startet arbeidet med *Maus* tidlig på 1970-tallet og da hadde Holocaust som minnekultur en annen stilling i samfunnet enn i dag. Vladeks reaksjon på spørsmålet om å lage en fortelling

¹⁵³ Spiegelman 1996, s. 133.

¹⁵⁴ Spiegelman 1996, s. 6.

¹⁵⁵ Spiegelman 1996, s. 14.

om hans minner fra Holocaust bekrefter tar Klas-Göran Karlssons påstand om at private minner ikke hadde rom i det offentlige rom.¹⁵⁶ Spiegelman forklarer selv i *MetaMaus* (2011) at det først var på 70-tallet tidspunktet at unge begynte å spørre sine foreldre om deres historier fra Holocaust, slik gjenspeiler *Maus* datidens interesse og behov for å forstå sin egen historie.¹⁵⁷ I en scene i *Maus* sier Artie til sin kone: "I can't even make any sense out of my relationship with my father... How am I supposed to make any sense out of Auschwitz? ... Out of the Holocaust?"¹⁵⁸

Flere steder i *Maus* kommer det frem hvordan Artie, som andregenerasjonsjøde, også er preget av Holocaust. Blant annet forteller Artie til Francoise at han som barn tenkte mye på hvem av foreldrene sine han ville ha reddet fra nazistene og at han fryktet at Zyklon B skulle komme ut av dusjen i stedet for vann.¹⁵⁹ Selv om hendelser fra Holocaust ikke er hans personlige minner, har også Artie et behov for å forstå hva som skjedde, som han selv sier: "I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz with my parents so I could really know what they lived through. I guess it's some kind of guilt about having had an easier life than they did."¹⁶⁰ Særlig i tegneserien "Prisoner on Hell Planet: a case of history", som er en tegneserie inni tegneserien, kommer Arties behov for å forstå fortiden til uttrykk. Artie er i *Maus* er tegneserieskaper, og tidligere, før selve fortellingen i *Maus*, har han laget en tegneserie om morens selvmord. Denne knyttes inn i *Maus* fordi Vladek finner denne. "Prisoner on Hell Planet", som egentlig ble publisert i 1973 i *Short Order Comix #1*, tas derfor med som en tegneserie i tegneserien. I tegneserien har Arties mor nettopp tatt selvmord, og handlingen strekker seg over de første dagene etter dødsfallet. Det er særlig en rute i denne, som viser Arties vanskelige forhold til fortiden og ønske om å forstå foreldrenes historie. Fremst i ruten sitter Artie på sitt barndomsværelse ikledd en stripete fangedrakt fra Auschwitz. Bakgrunnen i ruten er dekket av ulike bilder som på hver sin måte representerer noe fra fortiden, som morens lik i badekaret hvor hun tok selvmord, en haug med nakne lik foran en mursteinsvegg hvor et hakekors er tegnet. Under likhaugen står det skrevet "Hitler did it!". Det neste laget i bildet er Artie som liten gutt ikledd stripete fangedrakt og moren som ligger i en seng og leser en bok for han. Til sist vises morens hender, hånden med det tatoverte fangenummeret på holder en skalpell mot pulsåren i den andre hånden.

¹⁵⁶ Karlsson 2010, s. 43.

¹⁵⁷ Spiegelman 2011, s. 48.

¹⁵⁸ Spiegelman 1996, s. 174.

¹⁵⁹ Spiegelman 1996, s. 174-176.

¹⁶⁰ Spiegelman 1996, s. 176.

Maus er et eksempel på eksistensiell historiebruk fordi den handler om hvordan en kan forstå sin egen historie. Den er først og fremst en fortelling for Artie og Vladek, men som Mala sier, Arties nye kone, kan *Maus* nå flere andre som også stiller de samme spørsmålene til sin fortid som hovedpersonene i tegneserien; "It's an important book. People who don't usually read such stories will be interested." Det kommer ikke klart frem om Mala refererer til mennesker som normalt ikke leser tegneserier, eller mennesker som ikke interesserer seg for fortellinger fra Holocaust. Poenget er likevel interessant, det er fortellinger som mange bør lese og de er presentert i et medium med mange ulike typer lesere. Tegneserien har et potensial til å nå en stor lesermasse som kanskje normalt ikke interesserer seg i spesiell grad for historie.

Å fortelle om et folkemord?

I *Maus* finnes flere eksempler på moralsk historiebruk. Fortellingene om Holocaust er viktige, og vi må ta lærdom fra dem. I *Maus* drøftes annen Holocaust-litteratur, som hvilken betydning fortellingene om Holocaust har hatt og problemstillinger med å fortelle om Holocaust. Artie og hans psykolog diskuterer om det var flaks som gjorde at noen overlevde Holocaust, mens andre ikke overlevde, eller om det var andre årsaker som førte til dette. Gjennom Vladek og Anjas historie kommer det tydelig frem at de to hadde svært forskjellige strategier for å forsøke å overleve i Auschwitz. Anja ønsket å dele det lille hun hadde med sine venner. Vladek passet først og fremst på seg selv. Begge overlever Holocaust. Var den ene strategien bedre enn en annen? Pavel, psykologen, stiller spørsmål ved om Artie beundret faren for å ha overlevd. Hvis svaret her er ja, hva vil det da si om synet på dem som døde? Som Artie sier: "I-I think I see what you mean. It's as if life equals winning, so death equals losing." Å fortelle historien om Holocaust innebærer mange utfordringer. Hva blir konsekvensen av å fremstille den overlevende som en helt? Samtidig som en fortelling sier noe om helten som overlevde, ytrer den også en mening om de som døde. Pavel fremhever: "But it wasn't the **best** people who survived, nor did the best ones die. It was **random!**"¹⁶¹

Begge foreldrene til Artie overlever Holocaust, men i 1968 tok Anja Spiegelman selvmord. I tegneserien vil Artie gjerne vil ha med morens perspektiv på hendelsene. Han vet at hun etter krigen skrev sin historie i noen dagbøker, og disse vil han gjerne lese. Han vil lese dem for sin egen del, men også for å få et mer nyansert syn på Holocaust slik at fremstillingen i

¹⁶¹ Spiegelman 1996, s. 205.

tegneserien ikke bare er basert på farens minner; ”I wish I got **mom’s** story while she was alive. She was more sensitive... It would give the book some balance.”¹⁶² Men Vladek har ødelagt Anjas dagbøker. I kapittelet ”Mouse trap” får Artie vite at faren har brent alle dagbøkene etter moren, han reagerer med å kalle Vladek for en morder.¹⁶³ For Artie har faren drept morens mulighet til å fortelle sin side av historien, i likhet med alle de andre som døde under forfølgelsene. For å rekonstruere historien om Holocaust trengs minnene til dem som ikke overlevde også. Slik viser *Maus* at man må huske at det er historier som aldri vil bli fortalt om Holocaust.

Å forstå hvordan Holocaust artet seg for dem som opplevde det, er vanskelig. Det er et spørsmål om verbalspråket kan beskrive de grusomme hendelsene, kan da et medium som tegneserien få det til? Spiegelman lykkes i å skape et bilde som alle lesere vil kjenne seg igjen i, som kan bidra til å bedre forstå enkelte sider ved Holocaust. I kapittelet ”Auschwitz (Time Flies)” går Artie til sin psykolog, Pavel. Han er tsjekkisk jøde og overlevde Terezin og Auschwitz. Artie uttrykker frustrasjon over å skulle tegne Auschwitz. Han klarer ikke å visualisere det eller forestille seg hvordan det må ha vært. Artie og Pavel sitter overfor hverandre i hver sin stol. Pavel: ”What Auschwitz felt like? Hmm... How can I explain?... **BOO!**”¹⁶⁴ Pavel bøyer seg frem mot Artie, løfter hendene for å ta ham. Artie hopper til i stolen sin og holder seg til magen med et forskrekket ansiktsuttrykk. Pavel fortsetter: ”It felt a little like *that*. But ALWAYS!”¹⁶⁵ Sammenlikningen er enkel og gjenkjennelig for enhver leser. Ruten viser en følelse av å bli skikkelig skremt. Blandingen av vondt i magen, skjelving, ubehag, kuldegys og mangel på fluktmuligheter. Spiegelmans enkle frys-bilde og noen få lydmalende ord uttrykker en viktig kjerne i mye av det Holocaust-litteraturen ønsker å formidle, hvordan livet i leirene var. Refleksjonen i *Maus*, om utfordringene ved å fremstille Holocaust, gir leseren innsikt i konstruksjonen bak fortellingen og dermed en bedre forståelse av hva som fortelles og større rom til å ta lærdom fra fortellingen.

Å rasjonalisere et ideologisk tankesett?

Maus er ikke et eksempel på en politisk historiebruk, Spiegelman har ingen ønsker å legitimere et styresett eller bergunne en måte å organisere et samfunn på. Han stiller spørsmål

¹⁶² Spiegelman 1996, s. 134.

¹⁶³ Spiegelman 1996, s. 161.

¹⁶⁴ Spiegelman 1996, s. 206.

¹⁶⁵ Spiegelman 1996, s. 206.

ved en tidligere ideologisk historiebruk, han kritiserer et ideologisk tankesett. Gjennom dyremetaforen i tegneserien, skaper Spiegelman en avstand til nazismen. Han benytter seg at sin kunstneriske frihet innenfor tegneseriesjangerens konvensjonelle rammer til å rasjonalisere nazismens raseideologi. Spiegelman speiler nazistenes raseideologi og gjør den fullstendig svart/hvitt ved å ta vekk de individuelle trekkene ved menneskene og heller vise dem som klart adskilte raser i form av dyr. Gjennom *Maus* søker Spiegelman å utfordrer raseideologien. Han konstruerer et abstrakt tankesett for å visualisere det og vise hvordan det i realiteten artet seg.

Det er særlig én side i tegneserien som kan tolkes som en forklaring på Holocaust.¹⁶⁶ Den kan leses som en symbolfortelling på Holocaust. Vladek og Anja er på toget i Tsjekkoslovakia, vinteren 1938. De passerer en by hvor det flagges med hakekorset. En medpassasjer påstår at det foregår en pogrom i Tyskland, og forteller om en slektning som ble tvunget til å selge butikken sin. I rutene hvor medpassasjeren styrer fortellingen, er det tegnet et hakekors i en hvit sirkel som dekker hele bakgrunnen i den enkelte ruten. En av rutene på siden viser et butikkvindu hvor det er skrevet ”Jud[e]” med en davidsstjerne under. Foran butikken står to tyske soldater og markerer tydelig at andre tyskere ikke skal gå inn i butikken. Videre viser rutene opptrappingen i forfølgelsen av jødene. Først offentlig ydmykelse av jøder som måtte bære skilt med tekst som; ”I am a filthy Jew”.¹⁶⁷ Slike skilt vi er kjente fra historiebøker, hvor jøder med liknende skilt er stilt opp og fotografert. Det neste steget er at teksten forteller om hvordan det tyske politiet trappet opp på døra til en jøde, og at ingen noen gang så han igjen. Selv ruten viser jøder som blir slått og tvangsholdt av nazister. I den fjerde ruten vises det siste steget i jødeforfølgelsen, som kan leses som et bilde på eller frempek til ”den endelige løsningen”. I ruten er det tegnet en landsby med et banner reist over det man får inntrykk av er byens inngangsport. På banneret står følgende: ”This town is Jew Free”.¹⁶⁸ Landsbyen kan leses som en metafor for nazistenes ønske om et jødefritt Europa. Underteksten til ruten informerer at det er mange fortellinger om hvordan tyske jøder på dette tidspunktet ble utsatt for forfølgelser, vold og brenninger av synagoger; ”Whole towns pushing out all Jews – each story worse than the other.”¹⁶⁹ Bakgrunnen i ruten er dekket av et hakekors, som skal illustrere en stor solnedgang på himmelen. Det er en form for ironisering, en stor, flott solnedgang over den landsbyromantiske scenen.

¹⁶⁶ Spiegelman 1996, s. 35.

¹⁶⁷ Spiegelman 1996, s. 35.

¹⁶⁸ Spiegelman 1996, s. 35.

¹⁶⁹ Spiegelman 1996, s. 35.

Gjennom hele tegneserien bekreftes Holocaust som en planlagt og systematisk gjennomført prosess av nazistene. Eksemplifisert ved symbolfortellingen i forrige avsnitt. Jødene fratras rettigheter til å drive næringsvirksomhet. Når Vladek kommer tilbake fra Tyskland, etter å ha vært krigsfange, får han vite at tyskerne har beslaglagt hans fabrikk i Bielsko; ”All the jewish businesses have been taken over by ’aryan manager’...”¹⁷⁰ Jødene utsettes for offentlige ydmykelser, som Vladeks far fikk erfare: ”In september the german soldiers grabbed many jews in the street.../ They made us sing prayers while they laughed and beat us./... And before letting us og, they cut of our beards.”¹⁷¹ De risikerte å bli sendt til konsentrasjonsleirer om tyskerne tok dem i å begå lovbrudd, eller de kunne bli tatt tilfeldig uten å ha gjort noe galt: ”And those that are taken away – they’re never seen again!”¹⁷² Eksemplene vist her bekrefter symbolfortellingen, som forklart i forrige avsnitt.

En underholdende fortelling om søte dyr?

På grunn av det mediale må *Maus* vurderes som underholdende historiebruk.

Tegneseriesjangeren hører til under populærkulturen. Men som vist ovenfor, har den langt flere funksjoner enn å kun være underholdende og gi et pusterom i hverdagen. *Maus* er et eksempel på både vitenskaplig, eksistensiell og moralsk historiebruk. På grunn av dens sjangertrekk og som populærkultur, kan den i større grad enn andre sjangre også vise humoristiske episoder som Vladek forteller om. Det er viktig å understreke at her er det stor forskjell på å gjøre narr av, og vise at også i tragisk situasjonen oppstår morsomheter. En måte å håndtere tragiske situasjoner for mange er nettopp gjennom galgenhumor, noe som også vises i *Maus*.

I kapittelet ”Mouse holes” forteller Vladek om da han og Anja levde i en getto i Srodula. Det har nettopp vært en utrenskning, så mange av husene stod tomme. Vladeks kusine, Pesach, gjennomførte disse og bakte kake av ingredienser han fant. Denne selger han til alle som har råd i gettoen. Vladek kjøpte et stykke til seg og Anja, og forteller videre: ”But, the whole ghetto, we were so sick later, you can’t imagine... /Some of the flour Pesach had found – it wasn’t really flour, only laundry soap, what he put in the cake by mistake.”¹⁷³ I en rute vises

¹⁷⁰ Spiegelman 1996, s. 78.

¹⁷¹ Spiegelman 1996, s. 67.

¹⁷² Spiegelman 1996, s. 77.

¹⁷³ Spiegelman 1996, s. 121.

gettoen om natten, og ut av vinduer i husene er det plassert talebobler og lydmalende ord, som ”Ow!”, ”Groan”, ”Oy!” og ”Ouch!”.¹⁷⁴ Selv om *Maus* er en tegneserie og figurene er tegnet som dyr, er ikke dette en underholdende fortelling eller en virkelighetsflukt; den stiller kritiske og eksistensielle spørsmål, og har et klart budskap om å forstå og huske en av historiens mest tragiske hendelser.

4.1.4 Sammenfatning

Gjennom analyse av uttrykket i *Maus* har jeg vist hvordan det levde liv gjennom hele fortellingen er det viktigste for Spiegelman å få frem. Han vil vise det så ærlig som mulig og gjør dette ved å stille spørsmål til Vladeks fortidsfortelling. Gjennom variert bruk av tegneseriens muligheter får Spiegelman frem nyanser i historien og skaper en fortelling som er bygd på flere lag og er svært kompleks. Med det visuelt ”enkle” uttrykket lykkes Spiegelman i å rekonstruere den grusomme virkeligheten som Holocaust var. Som Artie sier til Anja i kapittelet ”Mauschwitz”; ”I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams/ And trying to do it as a comic strips!”¹⁷⁵ Virkeligheten er kompleks. For å rekonstruere en fortid i tegneserier må den forenkles og ordnes i tegneserierutene. Dette gjør det lettere for leseren å forstå fortidsfortellingen selv om virkeligheten ikke tegnes fotografisk eller detaljert.

4.2 26. november: fire fortellinger fra det norske Holocaust

Albumet består av fire forskjellige fortellinger. Det er tegnet av Mikael Holmberg. Han har tidligere vært illustratør, barnebokforfatter og utgitt andre tegneserier. Gjennom intervju har Holmberg tegnet historiene til fire jøder, Gerd Golombek, Rosa Tankus, Siegmund Korn og Samuel Steinmann, som alle overlevde Holocaust. Tre av dem flyktet til Sverige, mens den fjerde overlevde Auschwitz og Buchenwald. *26. november* ble utgitt 27. januar 2010, på merkedagen for Holocaust. Tegneserieprosjektet ble igangsatt allerede 2007 av professor Irene Levin, som på det tidspunktet arbeidet ved HL-senteret. Tegneseriealbumet er utgitt av HL-senteret og *Stiftelsen Hvitebusser til Auschwitz*. Prosjektet er støttet av Fritt Ord, Norsk kulturråd og private sponsorer, og trykket av forlaget No Comprendo Press. Tegneserien ble også utgangspunkt for et undervisningsopplegg ved HL-senteret, ”Fortellinger om

¹⁷⁴ Spiegelman 1996, s. 121.

¹⁷⁵ Spiegelman 1996, s. 176.

Holocaust”, med støtte fra Den kulturelle skolesekken i Oslo. Holmberg gjorde også en foredragsrekke, ”Holocaust i bobler”, i etterkant av utgivelsen.

4.2.1 Historisk kontekst

Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter ble åpnet i 2001. Det er et senter som driver forskning, utdanning og formidling blant annet om Holocaust, folkemord, rasisme og antisemittisme. Beslutningen om opprettelsen av senteret var en følge av oppgjøret mot *den økonomiske likvidasjonen* av jødene i Norge under den andre verdenskrigen. Den økonomiske likvidasjon refererer til ”Lov om inndraging av formue som tilhører jøder”, som ble vedtatt av Nasjonal Samling 26. oktober 1942, samme dag som alle jødiske menn over 15 år ble arrestert i Norge.¹⁷⁶ For å forstå Stortingets beslutningen fra 1997 om å opprette HL-senteret må linjene om historieskrivingen og minnekulturen om den andre verdenskrigen først tegnes opp.

Raskt etter krigen oppstod en ”konsensushistorie”.¹⁷⁷ Fortellingene om krigen handlet om en samlet motstand, alle ”gode nordmenn” gjorde motstand i en eller annen form. Fortellinger om det norske politiet som gjennomførte jødeaksjonene ble ”glemt” i offentligheten, og fortellinger om hvordan nordmenn for en billig penge, kunne sikre seg gjenstander fra boet til utviste jøder, ble fortiet. Slike fortellinger passet ikke inn, for ”ingen gode nordmenn” hadde vært på tyskernes side. En viktig årsak til at historien ble fremstilt slik var at ”førstegenerasjons historikere” hadde selv bidratt i krigen; folk som i en eller annen form hadde vært tilknyttet motstandsbevegelsen skrev *sin versjon* av historien.¹⁷⁸ Først på 1970-tallet kommer mer kritiske inn i historieskrivingen. Fortellinger som tidligere ikke hadde kommet frem, ble nå belyst, som kollaborasjon. Dette påvirket minnekulturen og minnepolitikken, den markerte ikke lenger bare motstand- og offervilje. Fra 1980-tallet krevde for eksempel ”krigsbarna”, barn av norsk mor og tysk far, erkjennelse for den dårlige behandlingen mange av dem hadde opplevd etter krigen. På 1990-tallet kommer historien om jødene i Norge frem. Det førte til en større offentlig og politisk diskusjon om den norske stat skulle gi en økonomisk kompensasjon for de verdier som ble konfiskert av NS og den tyske okkupasjonsmakten under krigen, men ikke ført tilbake til jødiske hender etter at den andre verdenskrigen tok slutt.¹⁷⁹ Dette ”Jødeboppjøret” førte til opprettelsen av HL-senteret. En del

¹⁷⁶ Bruland 2008, s. 18.

¹⁷⁷ Lenz og Nilssen 2011, s. 20.

¹⁷⁸ Lenz og Nilssen 2011, s. 21.

¹⁷⁹ Westlie 2010, s. 97-120.

av pengene som ble gitt, 40 millioner kroner, ble avsatt til etableringen av senteret.¹⁸⁰ Senteret driver i dag et bredt spekter av dokumentasjon, forskning og formidlingsarbeid knyttet til Holocaust, folkemord, og politisk og religiøs forfølgelse. Dets arbeid har satt jødeforfølgelsene i Norge under krigen inn i et nødvendig europeisk perspektiv.

4.2.2 Handlingsreferat

Gerds historie

En politimann og hirdsoldater kommer for å arrestere familien til Gerd Golombek tidlig om morgenen 26. november 1942. Hennes faren har allerede gått i skjul. Familien får beskjed om å pakke for de skal ut å reise. Deretter blir de kjørt med drosje til kaien i Oslo, men når de kommer frem har "Donau" allerede losset opp og er i ferd med å legge fra kaien. Familien blir kjørt tilbake til leiligheten. Senere samme kveld dukker faren til Gerd opp og de flykter til Sverige.

Siggis historie

Siegmund Korn, kalt Siggi, og broren, Norbert, sendes til Norge fra Wien i 1938, når Tyskland går inn i Østerrike. Guttene kommer til et jødisk barnehjem i Oslo. Når krigen bryter ut i Norge, evakueres de til en hytte i Bærum. Utover sommeren 1940 går situasjonen omtrent tilbake til normalt. Guttene blir plaget av en hirdgutt de går i klasse med, men deres lærer hjelper dem og setter en stopper for det. Barnehjemsbestyreren, Nina Hasvold, frykter at barna skal bli arrestert, og organiserer at hele barnehjemmet flykter til Sverige. Etter krigen returnerer Siggi og Nobert til Norge.

Rosas historie

Rosa Tankus starter sin beretning med å fortelle om hvordan foreldrene hadde det i Oslo på 1920-tallet. Så beskriver hun hvordan hun selv opplevde invasjonen i Norge, om skolepensumet som ble endret og om problemer med å få arbeid på grunn av hennes jødiske navn. Faren og broren arresteres 26. oktober 1942. Selv blir hun, hennes mor og søster advart om arrestasjonene 26. november og greier å komme seg i skjul. Moren holdes skjult på et sykehus resten av krigen, mens Rosa og søsteren flykter til Sverige.

Sammys historie

¹⁸⁰ (Westlie, 2010, s. 119.)

Familien til Samuel Steinmann, kalt Sammuy, blir fratatt hjemmet sitt av tyske soldater, og må bo hos venner. 26. oktober 1942 blir Sammy fengslet. Han blir sendt til Auschwitz og arbeider en stund som operasjonspleier. Ved evakueringen av Auschwitz sendes Sammy til Buchenwald og er der til frigjøringen av amerikanske soldater. Etter frigjøringen reiser han hjem til Oslo.

4.2.3 Tegneseriens fremstilling

Omslaget på tegneseriealbumet kan leses som en innledning til tegneserien. Det kan analyseres som en tegneserierute, det samme bildet strekker seg over både for- og baksiden på tegneseriealbumet. Her presenteres viktige aktører og leseren plasseres som et tidsvitne. I forgrunnen står en mann i uniform med bena fast plassert i bakken og armene i kors. På venstre arm som er plassert nærmest leseren, bærer han et solkors, Hirdens symbol. I midten av ruten leier en kvinne en liten pike ut fra en boligblokk. Like foran dem står en bil parkert, og en mann i sivile klær med beige frakk og hatt, holder bildøren åpen. En annen jente er allerede på vei inn i bilen foran kvinnen og den lille piken. I bakgrunnen av ruten, bak dem som er på vei ut av bygningen, skimtes to personer som ser på hendelsen. Leserens plassering er midt i bildet, men kikker litt opp på de voksne personene i ruten. Leserens blikk er rettet på den lille piken i midten av bildet og rekker hirdsoldaten omtrent til midjen. Det kan se ut til at leseren er plassert i samme høyde som et barn ville ha stått. Hvem mannen i sivilt er vet ikke leseren på dette tidspunktet. Det kommer først frem senere i tegneserien at han er en politimann. Men at noe dramatisk er i ferd med å skje, skjønner leseren ved å studere baksiden av omslaget nærmere. Her står elleve mennesker med alvorlige, tause ansikter og betrakter hendelsen. Gjennom leserens plassering er også han/hun blitt et vitne til fortellingene som skal formidles gjennom tegneseriealbumet.

4.2.3.1 Tegneseriens visuelle uttrykk: barnlig, men dystert

Fargebruk

Fargebruken i 26. november har flere funksjoner. Den gjenspeiler personenes følelser, er stemningsskapende og underbygger en historisk realisme. Hele tegneserien er i farger. Fargebruken er enkel og dempet. Kulisser og gjenstander tegnes i "skitne" farger. Klærne er fargelagt rene farger, som rød, blå og grønn, i motsetning til blandede farger som for eksempel blålilla eller turkisblå. De skitne fargene gjør fremstillingen realistisk og bygger opp

under en dyster stemning. Den særlige bruken av brunskjær gir assosiasjoner til jord, mørke, undergang og død. Motsatt ville lyse farger gitt assosiasjoner til varme og glede.

Flere steder i fortellingen er bakgrunnen i ruten ensfarget. Da fremheves personene i ruten og den følelsesmessige tilstanden de er i, og rommet tones ned når gjenstander ikke tegnes i bakgrunnen. I ”Sammys historie” brukes for eksempel sort bakgrunn for å avspeile hvilken grusom situasjon han befinner seg i da han fikk dysenteri i Auschwitz. En rute viser en avmagret og blek Sammy i forgrunnen som ligger i en seng i Krankenbau, sykehusbrakka.¹⁸¹ Bakgrunnen er helt sort. Sykehusbrakken ble sett på som dødens venteværelse. Å bli syk i Auschwitz var ensbetydende med ikke å kunne jobbe, som i praksis betydde døden. Leseren forstår gjennom fargebruken i ruten at for Sammy må det ha vært en fryktelig situasjon. Senere i ”Sammys historie” er fargelegging av bakgrunnen brukt til å vise glede. Sammy har overlevd *dødsmarsjen* fra Auschwitz og er i Buchenwald, en konsentrasjonsleir i Tyskland. Her kommer han i kontakt med noen norske studenter han kjente fra før krigen. Studentene lover å få Sammy ut fra fangenskapet. En rute viser Sammy som gir fra seg det han har av matreserver og tøy til andre fanger siden han skal slippes fri.¹⁸² Bakgrunnen i ruten er lysgul, og Sammy sier: ”Det er sant – vi har fått lov til å reise herfra!”¹⁸³ Gul fargen i ruten må leses som om det skjer noe positivt, et lysglimt, til forskjell fra alt det vonde Sammy har opplevd i fangenskapet.

Ved noen anledninger er farger brukt til å skape spenning i fortellingen. I ”Gerds historie” kommer politiet hjem til familien hennes for å arrestere dem. Maja, Gerds mor, spør en politimann fortvilet om hvor de skal dra. Bakgrunnen i ruten er delvis fargelagt i sort. I neste rute er panikken hos Maja og hennes søster hennes, Tora, større. Bakgrunnen er fullstendig sort, og Maja sier: ”Vi er jøder, Tora. De vil ikke ha oss her.”¹⁸⁴ Fargebruken går fra delvis mørk til fullstendig å dekke bakveggen i ruten, og gjenspeiler kvinnenens indres følelsesliv og med å øke i grad skapes også spenning og mer intensitet i fortellingen. Et annet eksempel er fra ”Sammys historie”. Hans fangetransport fra Norge har akkurat ankommet Auschwitz, og fangene må gjennom avlusing og får utdelt fangedrakter. Tre ruter brukes i tegneserien for å vise hvordan en forarbeider brutalt behandler de nyankomne jødene.¹⁸⁵ I første rute er en

¹⁸¹ Holmberg 2010, s. 61.

¹⁸² Holmberg 2010, s. 67.

¹⁸³ Holmberg 2010, s. 67.

¹⁸⁴ Holmberg 2010, s. 8.

¹⁸⁵ Holmberg 2010, s. 58.

norsk fange avbildet i det han henvender seg til forarbeideren, som styrte arbeidet i gruppen, og spør om å få sine egne klær tilbake. Her er bakgrunnen er brun. Den neste ruten er mer dramatisk. Bakgrunnen er ensfarget mørkerød og viser forarbeideren i det han nettopp har slått den norske fangen. Siste rute i sekvensen har helt sort bakgrunn, i forgrunnen holder forarbeideren tak i skjorten til fangen med den ene hånden mens den andre er knyttet truende, og han skriker: ”Jeg vet ikke hvilke klær du kom i, men jeg vet hvilke klær du skal ha, og dem har du **nettopp fått!**”¹⁸⁶ Fargebruken i disse tre rutene viser en økende spenning, mørk sinnsstemning og avspeiler slik personens indre sjeleliv.

I motsetning til *Maus* legges det i *26. november* stor vekt på å gjengi det historiske rommet realistisk. Mer konkret hvordan dette blir gjort i tegneserien utdypes i ”Det historiske rommet”, her forklares kun fargebrukens rolle i rekonstruksjonen av et fortidig samfunn. I *26. november* avbildes mange historiske gjenstander, som fungerer som tidsmarkører. Det vil si gjenstander som bidrar til å gi leseren innsikt i hvordan det fysiske rommet under krigen så ut. Gjenstander som klær, leker, biler, møbler og lignende er tegnet med duse og skitne farger. Dette skaper et inntrykk av det ser ”gammelt” ut, og leseren forstår at handlingen foregår i en passert tid. Motsatt ville lyse og klare farger fått gjenstandene til å se mer moderne ut.

Det historiske rommet

Sammenlignet med *Maus* legger *26. november* stor vekt på å fremstille det fysiske rommet. I *26. november* er fremstillingen av det fysiske som gjenstander og klær, mer detaljert og realistisk. *Maus* hadde, som tidligere drøftet, et større fokus på de handlende personene enn detaljerte kulisser. Realismen og detaljer fikk dermed en underordnet rolle. *26. november* ønsker å bygge opp under eksisterende mentale bilder hos leseren av krigen. Den gjør det for å kunne skape en bedre forståelse for de historiske hendelsene tegneserien søker å skildre. For å kunne forstå en historisk hendelse, må leseren ha mentale bilder av rommet hendelsen utspilte seg i. Uten slike ”knagger” vil trolig det historiske innholdet få liten betydning for leseren. I historiebrukssammenheng snakker man om *en materialhistorisk dimensjon*, der man vurderer i hvilken grad de gjenstander som fremvises er realistiske og relevante til den tiden de representerer.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Holmberg 2010, s. 58.

¹⁸⁷ Bøe 2002, s. 177.

Tegneseriealbumet forsøker å visualisere *det fortidige rommet* realistisk. Hva som er realistisk er vanskelig å gjenskape eksakt. Tegneserieskapere kan benytte seg av forskjellige strategier for å omgå problemet. I 26. november gjengir Holmberg den materialhistoriske dimensjonen med færre detaljer enn hva et fotografi for eksempel ville ha vist. På den måten er det fortidige rommet gjengitt historisk korrekt, men noe forenklet. Fremstillingen av rommet står i stil til den tegneserieaktige utformingen av figurene. Skildringene av den fysiske verdenen er ikke så fremtredende at de overskygger selve handlingen i fortellingen, men blir nedtonet gjennom det enkle uttrykket i tegneserien. ”Rosas historie” innledes med ruter som kan minne om fotografier, som om leseren kikker i et album. Rutene skildrer Oslo på rundt 1920-tallet. Fremstillingen er visuelt enkel, men noen gjenstander fremheves. For eksempel vises en liten solparaply, tidsrikt barnevogn og bil, hest og kjerre i gaten og en porthandelvogn. Det er for å gi leseren konkrete bilder av den historiske perioden handlingen finner sted i, som er annerledes fra den materielle verdenen leseren selv lever i.

Gjenstandene og rommet som handlingen utspiller seg i fungerer i 26. november som *kulisser*. De er tegnet enkelt og realistisk for å gjenskape det fortidige rommet. Begrepet *kulisser* brukes her fordi rommene handlingene foregår i fungerer kun som rammer for menneskets aktivitet. En kulisse har ingen sjel og overfører ikke noe følelsesmessig til aktøren.¹⁸⁸ I 26. november preger ikke kulissene personene i fortellingen. Kulissene utelates også flere steder fra det billedlige uttrykket i ruten til fordel for en ensfarget bakgrunn. Totalt består tegneserien av 371 ruter. 52 av disse har ingen spesiell bakgrunn, men bare en ensfarget, nøytral farge. Foruten disse har femten andre ruter ensfarget bakgrunn, hvor fargen brukes for å skape spenning eller vise personenes følelser, som forklart under ”Fargebruk”.

I hver av de fire fortellingene presenteres tidlig tid og rom hvor handlingen utspiller seg. ”Fortiden vil alltid være et ukjent land for oss, selv om vi kan skimte topografien”, skriver Jan Bjarne Bøe. For å hjelpe leseren til å *se* stedet fremheves noen trekk ved den historiske perioden i tegneserien. ”Gerds historie” starter med en konkret steds- og tidsangivelse i en tekstboks over første rute i fortellingen: ”Markveien, Oslo, 26. november 1942, litt før klokken 6 om morgenen.”¹⁸⁹ Selve ruten gir et bilde av Markveien i morgenskumringen. Det er et *oversiktsbilde* som strekker seg på langs, horisontalt, over tegneseriesiden og setter ”scenen” og rommet for handlingen; et par biler kjører i gaten, noen mennesker er ute og går

¹⁸⁸ Gaasland 1999, s. 109.

¹⁸⁹ Holmberg 2010, s. 7.

og en stemme sier ”Stans her!”.¹⁹⁰ Et oversiktsbilde kan sammenlignes med virkemiddelet i filmer hvor en scene først filmes fra avstand og deretter beveger seg nærmere inn der handlingen foregår. Med oversiktsbildet i tegneserien og informasjonen om hvor og når handlingen utspiller seg, ledes leseren inn i det fortidige rommet.

Det legges stor vekt på å henvføre leseren inn *det kulturelle stedet* handlingen foregår i. Begrepet *mentalitetshistorisk dimensjon* viser til holdninger og oppfatninger som var gjeldende i en viss historisk periode.¹⁹¹ I 26. november finner fortellingene sted under krigen i Norge. Ved å tegne inn solkorset, NS og Hirdens symbol, hakekorset, propagandaplakater og kong Haakon VII sitt monogram manifesteres det kulturelle stedet i tegneserien. Ikonene understreker viktige trekk ved fortellingen; Norge er okkupert av Nazi-Tyskland og noen har motsatt seg dette. Særlig i ”Siggis historie” illustreres effekten av ideologisk symbolbruk. En propagandaplakat er avbildet, med en SS-soldat i forgrunnen og en viking i bakgrunnen.¹⁹² Plakaten er en gjengivelse av en av Harald Damsleths propagandaplakater for å få nordmenn til å verve seg til Waffen SS eller NS. Denne viser teksten: ”Nordmen [...] Kjemp for Norge”.¹⁹³ I 26. november er plakaten tegnet slik at litt av et hjørne og noe av teksten er revet bort, noen har forsøkt å ødelegge den. I ruten hvor propagandaplakaten er tegnet, går brødrene Siggi og Nobert Korn. De synger på ”For Norge, kjempers fødeland” av Johan Nordahl Bruun. Her er det en ideologisk konflikt mellom en nazistisk okkupasjonsmakt og en sivil motstand. I den neste ruten bryter en stemme inn; ”Jødeyngel!”¹⁹⁴ Konflikten i det kulturelle stedet, som er avtegnet gjennom ikonene, utspiller seg også i handlinger. Ikonene vises ikke gjennom personenes synsvinkel, det er ikke deres møte med ikonene som fortelles. Personene i 26. november kommenterer ikke noen av ikonene som omgir dem, men det kulturelle stedet avbildes i tegneserien.

Figurene

Fremstillingen i 26. november er realistisk, men ikke naturalistisk. Figurene tegnes med enkel strek og få detaljer. Det gir rom for identifikasjon. Ved en naturalisk og detaljert fremstilling vil noe av styrkene ved å konstruere historie i tegneseriesjangeren forsvinne. Figurer som er realistisk tegnet kan være et flott skue og ha en kunstnerisk kvalitet, men det gir mindre rom

¹⁹⁰ Holmberg 2010, s. 7.

¹⁹¹ Bøe 2002, s. 177.

¹⁹² Holmberg 2010, s. 24.

¹⁹³ Holmberg 2010, s. 24.

¹⁹⁴ Holmberg 2010, s. 24.

til innlevelse og identifikasjon. For å kunne identifisere seg med en avtegnet person, må leseren få rom til å tenke at ”personen kunne vært meg...” Fortidsfortellingen skal gi rom for innlevelse, slik at leseren kan ”reflektere over forskjellen og likheten mellom ’jeg’ og ’den andre’.”¹⁹⁵ Det er gjennom denne refleksjonen at en leser kan sette seg inn i et annet menneskes sted og dermed relatere fortellingen om fortiden til sin egen nåtid. Fortellingen om individet gir rom for innlevelse og empati. Det er viktige grunnpilarer for å kunne bruke fortiden som et erfaringsrom til å tolke og forstå sin egen samtid. Når figurene i *26. november* er tegnet realistisk som mennesker, men med færre detaljer enn hva et fotografi ville ha vist og ikke helt naturalistisk, gir det rom for innlevelse. Leseren kan identifisere seg med figurene i tegneserien og tenke ”det kunne vært meg...”

Hovedpersonene i *26. november* er alltid avbildet med tydelig mimikk, men flere steder er andre bipersoner tegnet uten ansiktstrekk. I ruter med større grupper mennesker avbildet sammen, Holmberg utelatt å tegne markerte ansiktstrekk på alle personene som vises. I noen ruter virker håndverket noe slett på grunn av dette. En rute i ”Siggis historie” viser et dramatisk bilde av tyske soldater som marsjerer inn i Wiens gater for første gang.¹⁹⁶ Ruten avbilder ti soldater, men fire av dem mangler ansiktstrekk selv om de er godt synlige for leseren. Det kan være et forsøk på å skape dybde i bildet og vise at det er færre detaljer på avstand, eller å anonymisere soldatene, men lesingen og innlevelsen kan bli forstyrret av et uttrykk som ser noe uferdig ut.

26. november etterstreber å gi et realistisk inntrykk av at den faktiske fortiden fremstilles i tegneserien. Realismen underbygges ved å referere til og avbilde kjente, historiske personer fra den aktuelle tiden handlingen uspiller seg i. Disse tegnes noenlunde likt etter faktiske fotografier og er slik lett gjenkjennelige. Både Karl Marthinsen, lederen for Statspolitiet, og Knut Rød, politiinspektør under krigen, er begge tegnet etter fotografier som finnes på HL-senterets nettsider om Norge under okkupasjonen.¹⁹⁷ Barnehjemsbestyreren Nina Hasvold tegnes også i ”Siggis historie”. Flere steder i tegneserien er hun avbildet med en alpelue, og er slik lett å kjenne igjen. I en artikkel av Irene Levins, ”Det jødiske barnehjemmet og Nic Waal”, er Hasvold fotografert med en alpelue. Det er tydelig at Holmberg har støttet seg på

¹⁹⁵ Bøe 2002, s. 316.

¹⁹⁶ Holmberg 2010, s. 17.

¹⁹⁷ HL-senteret (26.11.2013) Hentet fra: <http://www.folkemord.no/toppmeny/Land/Norge/9174>

andre historiske kilder for å skape en realistisk fremstilling av de kjente personene som knyttes til fortellingene i tegneserien.

Rutene

Rutene i *26. november* er arrangert på en ryddig og oversiktige måte. De er, med noen få unntak, rektangulære, markert med tynn, sort ramme og står stort sett sammen med over- eller undertekst. Antall ruter varierer fra fem til tretten på den enkelt siden. Den siden med flest ruter viser utskippingen av jødene med ”Donau”, idet den seiler ut Oslofjorden forbi Quislings residens, Gimle på Bygdøy.¹⁹⁸ Stort sett går leseretningen fra venstre til høyre, kun et par ganger avviker den og går nedover, vertikalt. Den konsekvente bruken av rutene gjør lesingen lett med få forstyrrende elementer. Komposisjonen på siden er balansert og det er lite utfordrende for leseren å følge den tenkte leseretningen.

Det er to ruter i tegneseriealbumet som skiller seg fra andre stilistisk sett. Den første avbilder *Krystallnatten*. Ruten er i ”Siggis historie”, og brødrene har nettopp ankommet Bærum fra Wien i 1938. I fortellingen vises norsk sommeridyll, som står i sterk kontrast til hendelsene under Krystallnatten. Fortellerstemmen i tegneserien informerer at ”9. november 1938 gikk nazistene over hele Tyskland til angrep på jøder – oppmuntret av naziregjeringen.”¹⁹⁹ Ruten er utformet som en sirkel og er midtstilt på siden med tekstbokser på høyre og venstre side.²⁰⁰ Krystallnatten markerer et skille, den markerer starten den mer systematiske forfølgelsen av jøder i tyske og tyskokkuperte områder. Ruten viser en forsvarsløs person som står på sine knær, mens en mann er plassert truende over ham og holder en batong hevet til slag. I bakgrunnen står en synagoge i brann. Ruten skiller seg fra de andre først og fremst for den er sirkulært utformet, men også på grunn av dens plassering midt på tegneseriesiden og at andre tekstbokser og ruter på samme side er plassert i henhold til denne. Fargebruken i ruten er sterk med oransje flammer som strekker seg over hele ruten, og personene er skyggelagt med mørk lilla slik at kun konturen kan ses.

Den andre ruten som skiller seg fra de øvrige i tegneserien, er annerledes for den er den eneste som dekker en halvside. Ruten viser Sammy i Auschwitz på vei bort fra en haug med døde

¹⁹⁸ Holmberg 2010, s. 55.

¹⁹⁹ Holmberg 2010, s. 20.

²⁰⁰ Holmberg 2010, s. 20.

mennesker.²⁰¹ Sammy arbeidet en tid med å fjerne døde mennesker fra operasjonssaler. Følgende tekst er plassert i en boks i ruten: ”Disse operasjonene besto mye av eksperimenter med SS-leger til stede. De brukte disse stakkars syke fangene som forsøksdyr. Det var amputeringer, det var store hjerneoperasjoner... Det var helt uhyggelig, det vi var med på.”²⁰² Ruten beretter om noen av de verste hendelsene i Auschwitz. Hvordan vanlige mennesker ble tvunget til å være med på grusomme handlinger mot andre mennesker. At Sammy tegnes med ryggen til likhaugen viser hvordan han endret menneskesyn i leiren på grunn av de umenneskelige forholdene. Inntrykket forsterkes i tekstboks noen få ruter senere i fortellingen, Sammy forteller: ”Vi hadde ikke følelser lenger. Vi var avstumpet av å leve under sånne bestialske forhold.”²⁰³

Tekst i bobler og bokser

26. november gir i stor grad informasjon til leser gjennom verbalspråket i over- og undertekster eller tekstbokser plassert i selve ruten. Tegneserien er teksttung. Teksten er flere steder så utfyllende at den utgjør en meningsfull fortelling på egenhånd, uten å måtte støtte seg på visualisering i rutene eller sekvensen mellom dem. Taleboblen brukes kun til å bekrefte, gjenta og, i noen grad, utfylle det som fortelles i tekstbokser. Tankeboblen tas kun i bruk fire ganger i løpet av tegneseriealbumet. Holmberg benytter lydmalende ord noen få ganger for å markere dramatiske hendelser.

For å illustrere hvordan tekst utenfor rutene er meningsfulle uten støtte fra innholdet i ruten, verken visuelt eller verbalspråklig, gjengis her et utdrag fra ”Gerds historie”. Det er hentet fra den siste siden i fortellingen. Gerd har fluktet over grensen til Sverige, og hennes historie slutter på følgende måte: (Skråstrekene markerer skillet mellom tekstboksene.)

Wilhelm Wagner, som hadde vært sentral i planleggingen og gjennomføringen av jødeaksjonen, ble dømt til døden av norsk domstol, men straffen ble omgjort til tyve års straffearbeid. I 1951 ble han benådet og utvist til Tyskland, der han ble bankmann i Bonn./ Knut Rød ble etter krigen tiltalt for å ha organisert jødeaksjonen i Oslo, men ble frifunnet som takk for å ha hjulpet Hjemmefronten med opplysninger./ Karl Marthinsen ble likvidert av Hjemmefronten i februar 1945./ Vidkun Quisling ble henrettet høsten 1945. Delaktighet i mordet på norske jøder var en del av tiltalen./ 532 jøder ble

²⁰¹ Holmberg 2010, s. 62.

²⁰² Holmberg 2010, s. 62.

²⁰³ Holmberg 2010, s. 64.

deportert med Donau. I alt 771 jøder ble deportert fra Norge, de fleste norske statsborgere. De som ikke ble drept ved ankomst, ble slavearbeidere. I alt 34 overlevde.²⁰⁴

Denne informasjonen er det siste som blir skrevet i ”Gerds historie”. Personene det skrives om er avbildet i ruter plassert under teksten. Sitatet bekrefter påstanden om at tegneserien er teksttung. Tekst plassert utenfor rutene gir det meste av informasjon og driver fortellingen. Dette er en stor forskjell fra *Maus*, hvor det i stor grad er replikkene som driver handlingen mellom rutene og gir utfyllende informasjon til tekstboksene. Opplysningene leseren får her i slutten av ”Gerds historie”, er nyttig for å forstå det norske Holocaust, men hovedpersonen i fortellingen får ikke leseren noe mer informasjon om. Hennes fortelling slutter med: ”De ble kjørt til i lastebil mot grensen, og etter å ha gått en stund kom de seg over til Sverige.”²⁰⁵ Gerds fortelling avsluttes før ”Gerds historie” er slutt, og leseren får ikke vite hvordan det gikk med henne.

Det finnes noen eksempler på at taleboblene brukes til å utfylle informasjonen som er gitt i tekst utenfor ruten. I ”Siggis historie” gjøres dette på en god måte ved å ta i bruk taleboblen til å gjengi kjente taler, både fra Adolf Hitler og Vidkun Quisling. Over en rute i fortellingen står følgende tekst: ”I Tyskland hadde Adolf Hitler pekt ut jødene som fiender av det tyske folket. Jødene hadde ingen plass i det nazistiske stortyske riket, som Østerrike nå skulle bli en del av.”²⁰⁶ Selve ruten viser en engasjert Hitler med åpen munn, som om han prater høyt og han hytter med nevene. Hakekorset er tegnet både på talerstolen Hitler taler fra og på to flagg som uniformerte soldater holder. I ruten sier Hitler: ”Hvis jødene nok en gang lykkes i å kaste verden ut i krig, vil ikke resultatet blir bolsjevismens og jødernes seier, men utslettelsen av den jødiske rase i Europa!”²⁰⁷ Holmberg utnytter her et potensial i tegneseriesjangeren til å konstruere historie både gjennom det verbalspråklige og et billedlig uttrykk som bekrefter og tillegger informasjon. Leseren får her presentert en kjent historisk person som er viktig for å forstå den andre verdenskrigen og Holocaust, en historisk kilde, talen, gjengis og symboler forsterker det historiske rommet.

Den grafiske fremstillingen av tekst i tegneserien er lite variert. Noen få steder brukes svak fet utheving av bestemte ord som skal fremheves i en samtale. Uhevingen er ikke særlig påfallende, men visse ord har en litt fetere strek eller er noe større enn andre ord. Disse ordene

²⁰⁴ Holmberg 2010, s. 13.

²⁰⁵ Holmberg 2010, s. 13.

²⁰⁶ Holmberg 2010, s. 17.

²⁰⁷ Holmberg 2010, s. 17.

ropes eller sies høyt. Blant annet utheves ”[skål for et] **jødefritt Norge!**” når Karl Marthinsen skåler med en av lederne for Gestapo i Norge.²⁰⁸ I en annen rute vises Quisling og Marthinsen, her utheves ordet ”**påskuddet**” i samtalen mellom dem.²⁰⁹ Ruten illustrerer vedtakelsen av *jødeaksjonen*, og ”påskuddet” er en referanse til en hendelse på et tog til Halden hvor en politimann ble skutt av en los som hjalp jøder med å flukte. Begrepet *jødeaksjonen* brukes om arrestasjonen og utskipningen av jøder i Norge høsten 1942, og inndragelsen av jødiske formuer i landet. Teksten over ruten informerer følgende: ”Den 22. oktober 1942 ble en politimann drept i Østfold. Jødene fikk urettmessig skylda. To dager senere undertegnet Vidkun Quisling en lov om ’Sikring av antatt statsfiendtlige personer.’”²¹⁰ Selve ruten viser Quisling idet han gir Marthinsen et ark, mens han sier: ”Da har De det De trenger for å gå til aksjon, Marthinsen!”²¹¹ Hvor på Marthinsen svarer, mens han tar imot arket: ”Og **påskuddet**, herr ministerpresident!”²¹² Leseren må selv forstå at hendelsen på Haldentoget ble brukt som et påskudd for å iverksette *jødeaksjonen*.

De fleste ord som blir uthevet med større skrift ropes av nazister, enten norske eller tyske. For eksempel utheves ”**Fortere, jødesvin!**”, da det ropes av en hirdsoldat mot arresterte jødiske menn.²¹³ ”**Jødeyngel**” ropes etter Siggie og Norbert i en rute av en gutt som heter Odd, han presenteres som ”hirdguttene i klassen”.²¹⁴ Det er et eksempel i tegneserien hvor uthevet skrift brukes til å koble sammen den norske hirden og tyske soldater. ”Sammys historie” forteller om arrestasjonen av de jødiske mennene. De ble fengslet 26. oktober 1942. En tegneserieside viser først norske hirdsoldater som roper til fangene: ”**Fortere! Fordømte jødesvin!**”, ”**Fortere!**” og ”**Jødepakk!**”²¹⁵ Rutene avbilder hirdsoldater som truer fangene og sparker dem mens de ligger på bakken. I den siste ruten av sekvensen ankommer jødene kaien i Oslo, ”Donau” ligger og venter. Tyske soldater driver jødene mot skipet mens de roper: ”**Schnell!**” og ”**Laufschritt!**”²¹⁶ En tysk soldat slår en av mennene med kolben på riflen sin. Mellom rutene som viser norske hirdmenn og tyske soldater, står følgende skrevet i en tekstboks: ”De norske hirdmennene ble avløst av tyskere.”²¹⁷ Gjennom å gjenta omtrent de samme replikkene

²⁰⁸ Holmberg, 2010, s. 10.

²⁰⁹ Holmberg, 2010, s. 10.

²¹⁰ Holmberg, 2010, s. 10.

²¹¹ Holmberg, 2010, s. 10.

²¹² Holmberg, 2010, s. 10.

²¹³ Holmberg, 2010, s. 10.

²¹⁴ Holmberg, 2010, s. 24-25.

²¹⁵ Holmberg, 2010, s. 54.

²¹⁶ Holmberg, 2010, s. 54.

²¹⁷ Holmberg, 2010, s. 54.

og handlingene, skapes en sammenligning mellom den norske horden og de tyske soldatene; nordmennene behandlet jødene like brutalt som tyskerne.

I tegneserien er det noen få eksempler på lydmalende ord, og virkemiddelet brukes kun ved dramatiske hendelser. To steder i *26. november* tegnes "UUUUUU" for å visualisere lyden av en flyalarm.²¹⁸ En annen dramatisk hendelse er fra "Siggis historie". Barnehjemmet har blitt evakuert ut til en hytte i Bærum, men befinner seg plutselig midt krigshandlingene da tyske soldater kommer forbi hytten. "Baom!" og "Boom!" brukes for å illustrere lyden av eksploderende bomber. Ytterdøren til hytten sparkes plutselig opp av en tysk soldat, og dette vises med å tegne "Bang!" med store, hvite bokstaver som står i kontrast med den brune hytteveggen som utgjør bakgrunnen i ruten.²¹⁹ Bruk av lydmalende ord i *26. november* skaper spenning og gjengir noe av dramatikken slik det må ha vært under disse hendelsene.

4.2.3.2 Tegneseriens formspråk: realistisk og bekreftende

Fremstillingsformen

I *26. november* er fortiden forsøkt fremstilt realistisk ved å gjenskape den historiske konteksten hendelsene i fortellingene utspilte seg. Holmberg konstruerer det fortidige rommet ved korrekt gjengivelse av historiske gjenstander og kulisser, og figurer som helt klart minner om mennesker. Rommet kan virke kjent fra leserens egen erfaringsverden, men er fra en annen tid. Uttrykket i tegneserien er ikke naturalistisk, men så virkelighetsnært at leseren kjenner seg igjen i den visuelle fremstillingen. Det visuelle uttrykket i tegneserien bygger opp under en implisitt påstand i *26. november* om at fortidsfortellingen i tegneserien presenteres *slik det faktisk skjedde*.

Tegneserien gir inntrykk av å være en sannferdig og realistisk fremstilling av det norske Holocaust. Flere virkemidler er tatt i bruk for å gjøre dette. Tegneseriealbumet innledes med et takkeord til bidragsyterne. De er anerkjente akademikere og historikere som Odd-Bjørn Fure, Claudia Lenz, Irene Levin og Bjørn Westlie m.fl. Odd-Bjørn Fure er seniorforsker ved HL-senteret og Irene Levin var initiativtaker til prosjektet i 2007. Bakerst i albumet står en litteraturliste som viser til litteratur som på ulike måter tar opp jødeforfølgelsen i Norge og den norske nasjonalsosialismen. Ved å vise til annen anerkjent litteratur underbygger

²¹⁸ Holmberg 2010, s. 21 og s. 40.

²¹⁹ Holmberg 2010, s. 23.

tegnserieskaperen realismen i fortellingene. Et annet virkemiddel i tegneserien, er at hver av de fire fortellingene innledes med en *minibiografi* om hovedpersonen. Det vil si et par setninger om fødested, fødselsår, viktige livshendelser og nåværende status. Grepet gir fortellingene troverdighet. Ved å innlede de fire fortellingene på denne måten settes hovedpersonen tilsynelatende i sentrum og det skapes forventninger om fremstilling av en ”sann” historie, slik det er forventet i en biografi.

Fortellingen

De fire fortellingene i *26. november* utspiller seg omtrent i samme tidsrom. De innledes likt, med en liten biografi om hovedpersonen, før leseren føres inn fortidsfortellingen. *26. november* ønsker å fortelle historien til fire øyenvitner. Det er forventninger om å få høre Gerds, Siggis, Rosas og Sammys fortelling. Det er den lille fortellingen som skal konstrueres. I stedet innledes tegneseriealbumet ved å bruke de to første fortellingene til å skape et rammeverk som ”Rosas historie” og ”Sammys historie” skal tolkes ut fra.

”Gerds historie” og ”Siggis historie” brukes for å skape en ytre rammefortelling som de to neste fortellingene utvider og utdyper. ”Gerds historie” har en funksjon i å utrede det norske Holocaust. ”Siggis fortelling” skriver den historiske utviklingen i Norge inn i en europeisk sammenheng. Motivet i de to fortellingene er å forklare årsakene til deportasjonen av jødene i Norge, sett i lys av utviklingen på kontinentet. Fremstillingen preges av tematiske brudd og utfyllende kommentarer. For eksempel omhandler kun 31 av 49 ruter i ”Gerds fortelling” faktisk Gerds fortelling. De resterende rutene i omtaler tema som hirdsoldater på østfronten, historiske personer delaktige i deportasjonen av jødene fra Norge, deportasjonen med ”Donau” og rettoppgjøret mot Wilhelm Wagner, Knut Rød og Vidkun Quisling, samt likvidasjonen av Karl Marthinsen. I ”Gerds historie” er det skrevet totalt 68 setninger i tekstbokser, det vil si over- eller undertekster eller tekstbokser plassert i ruter. Av disse omtaler 23 Gerds historie. I rutene er det gjengitt 50 replikker, hvorav tre replikker uttales av hovedpersonen i fortellingen. Gerds fortelling forsvinner i en ukjent fortellerstemme som kommenterer handlingen og driver frem store tematiske og tidsmessige brudd i fortellingen. Fremfor å fortelle en det som kunne vært en interessant individfortelling om Gerds, er den brukt til å skape en rammefortelling som resten av tegneseriealbumet leses ut fra.

I ”Siggis historie ” har hovedpersonen har større plass i fortellingen. Av 130 ruter omhandler 105 Siggis fortelling. Totalt i tegneserien er det 157 setninger i tekstbokser. 103 av disse knyttes direkte til hovedpersonen, men bare 28 av 151 replikker uttales av Siggi. I denne fortellingen settes det norske Holocaust i en europeisk sammenheng. Blant annet forklares Hitlers syn på jødene, forverringen av situasjonen for jøder i Østerrike etter ”Anschluss” vises, det blir redegjort for Krystallnatten og Tysklands angrep på Polen. Videre er det eksempler på antisemittisme i Norge, Hirden og Nasjonal Samling forklares, påskuddet til aksjonen mot jødene i Norge høsten 1942 vises og den norske motstandsbevegelsen tegnes opp. Til tross for at rutene i større grad enn den forrige omtalte viser Siggis fortelling, kommer hovedpersonen selv lite til orde. Det er hovedsakelig den store fortellingen om Holocaust som presenteres i 26. november, og ikke fortellingene til Gerd, Siggi, Rosa og Sammy.

Fortellehandlingen

Til forskjell fra *Maus* hvor det er to fortellere i én fortelling, er det i 26. november fire ulike fortellinger med hver sin forteller. I tre av de fire fortellingene, er det en tydelig førstepersonsforteller og har en *intern fortellerposisjon*. Både Siegmund Korn, Rosa Tankus og Samuel Steinmann er fortellere i sine egne historier. ”Gerds historie” skiller seg her fra de andre. Her er det en tredjepersonsforteller. Fortellerstemmen er vanskelig å identifisere. Det er en allvitende, ytre forteller, da den tillegger personene tanker og egenskaper, og kommenterer handlingsforløpet i fortellingen.

Fortelleren i ”Gerds historie” står fritt til å bevege seg inn i tankerekken til personene i fortellingen. Virkemiddelet tas i bruk for å vise mulige tankerekker hos hirdsoldaten som bidro i arrestasjonen av Gerds familie. Soldaten sitter i stuen til familien for å holde vakt mens de venter på å bli hentet av en drosje som skal kjøre dem til kaien. Fortellerstemmen tilegger soldaten tanker og mentale bilder i en sekvens som strekker seg over fire ruter;

Kanskje satt han og tenkte på å melde seg som frivillig til østfronten. Det måtte da være mer spennende å kjempe mot bolsjeviker i Russland enn å sitte i Oslo og vokte jøder?/ Eller tenkte han på rykter han hadde hørt fra østfronten, noe om hva som ble gjort mot jødene der borte? Var han redd for at kvinnene og barna som han nå vokter, kom til å bli drept?²²⁰

Teksten sitert her er plassert over de to første rutene i sekvensen, de to siste rutene viser soldaten som plutselig befinner seg på Østfronten. Fortelleren har stilt spørsmål med om

²²⁰ Holmberg 2010, s. 9.

soldaten tenker på hva som ville skjedd hvis han meldte seg til Østfronten: ”... Så ville han kanskje få se at det ikke bare var løse rykter, det han hadde hørt. Hundretusener av jøder ble myrdet under tyskernes fremrykning østover.”²²¹ Rutene avspeiler en tenkt situasjon som kunne ha skjedd om hirsoldaten hadde reist til Østfronten. I den ene ruten er en haug med døde kropper tegnet, blod renner fra dem, to ukjente soldater og hirsoldaten står i forgrunnen, og den ene sier; ”Hei, **norweger!** Vi har spart et jødesvin til deg!”²²² Den siste ruten i sekvensen viser hirsoldaten med en pistol rettet mot hodet til en naken kvinne som sitter på kne. Fortelleren gir ikke uttrykk for å vite nøyaktig hva hirsoldaten tenkte, men åpner for ulike alternativer, som personlig motivasjon og mulige hendelsesforløp han kan ha forestilt seg. Her bruker Holmberg en mulighet som finnes i tegneseriens formspråk, han viser leseren handlingsrommet personer i den historiske tiden kan ha stått i. Holmberg stiller spørsmål til hva hirsoldaten tenkte og gir leseren flere alternativer. Dette danner grunnlag for en bedre innlevelse og forståelse hos leseren, og det viser at det finnes flere perspektiver i en fortidig hendelse.

Intensjonen med fortellerhandlingen er å gjenskape Holocaust i Norge, slik at ungdom i dag kan forstå handlingene til de ulike aktørene. Virkemiddelet ville blitt tydeligere om det kom frem om det var hirsoldaten selv som ga uttrykk for disse tankene, og ikke en ytre fortellerstemme gjennom formuleringer som ”kanskje”, ”måtte da være” og ”eller”. Det er vanskelig for leseren å leve seg inn i personen om det bare stilles spørsmål til hans tanker. Hirsoldaten er den eneste personen i fortellingen der det åpnes for en slik fortolkning. Intensjonen med grepet må forstås på en konstruktiv måte. Ved å vise handlingsrommet til denne ene anonyme soldaten kan en i lesningen av de navngitte personene, som Knut Rød, Karl Martinssen, Vidkun Quisling, styre fortolkningsrommet i bildene. Har disse andre personen lignende perspektiver slik som hirsoldaten? Tegneseriesjangerens formspråk har mulighet til å vise ulike tanker og meninger i samme tid, og visualisere tankerekker. Dette kan brukes for å vise at historie kan forstås på flere måter og historiske aktører har stått i et spenningsfullt handlingsrom med flere valgmuligheter.

I ”Rosas historie” kommer fortelleren best til syne i fortellingen i tegneseriealbumet. Hennes fortelling innledes med en rute som viser Rosa og en mann som antakeligvis er tegneserieskaperen. Over ruten er det kommentert; ”Hjemme hos Rosa Tankus i Göteborg,

²²¹ Holmberg 2010, s. 9.

²²² Holmberg 2010, s. 9.

november 2008.”²²³ Teksten er skrevet med små bokstaver i motsetning til resten av tegneserien hvor det brukes store bokstaver, fonten her også annerledes enn annen tekst i tegneserien. Slik forstår leseren at dette er en annen forteller enn hovedpersonen i fortellingen. Grepet brukes også senere i ”Rosas historie” når et tegnet fotografi med tekst til tas med i fortellingen. Fotografiet viser Rosa, hennes mor og søster. Leseren vet at det er tegneserieskaperen som gir denne informasjonen av to grunner. Den første er at bildeteksten sier ”Ella, Bertha og Rosa fotografert etter krigen.”²²⁴ Om informasjonen var gitt av Rosa selv, ville trolig ha stått noe som; ”Min søster, mor og meg”. For det andre kjenner leseren igjen tegneserieskaperens ”stemme” gjennom bruk av små bokstaver og annen font. Slik er tegneserieskaperen tydelig til stede i teksten, og viser at historien er konstruert av en ytre instans.

Flere steder i ”Rosas historie” veksler handlingen mellom å foregå i fortidsrommet og hjemme hos Rosa i 2008, i likhet med *Maus* som består av en rammefortelling og en innrammet fortelling. Vekslingen underbygger forståelsen av historie som konstruksjon. For å skape overgang mellom nåtidsfortellingen i 2008 til fortidsfortellingen, bruker Holmberg verbalspråket. En rute viser den eldre Rosa som sitter i stuen sin i Göteborg. Hun forteller i en taleboble om da hun var 16 år og krigen kom til Norge, og hvordan hun opplevde det; ”Jeg kunne likevel ikke helt fatte det, ikke før...”²²⁵ Replikken brytes her, men fortsetter i mellomrommet før neste rute; ”... om morgenen, den niende april, da jeg så de tyske soldatene i gatene.” I ruten som følger etter denne teksten er en ung Rosa tegnet i en gate med tyske soldater som står i bakgrunnen. Skiftet fører leseren inn i fortidsfortellingen. Et annet temporalt skifte mellom fortidsfortellingen og nåtidsfortellingen blir brukt for å vise et historisk artefakt. Rosa forteller om hvordan hennes far og bror ble arrestert 26. oktober 1942, og hvordan hun senere mottok et kort fra faren da han satt fengslet i Berg interneringsleir. En rute viser Rosa som holder et kort i hendene og Holmbergs stemme bryter inn; ”Kan jeg...”.²²⁶ Neste rute er et nærbilde av hendene til Rosa i det hun overleverer kortet til Holmberg. En taleboble gjengir innholdet i kortet. Den visuelle fremstillingen i ruten er nær kortet og hendene. Leseren klarer å tyde det som er skrevet på kortet. Slik blir et historisk artefakt brukt i tegneserien, og viser at det som fortelles faktisk er sant. Samspillet mellom Rosa som forteller og tegneserieskaperen som konstruerer hennes fortelling kommer tydelig

²²³ Holmberg 2010, s. 37.

²²⁴ Holmberg 2010, s. 50.

²²⁵ Holmberg 2010, s. 38.

²²⁶ Holmberg 2010, s. 39.

frem i tegneserien. Komposisjonen av fortellingen er sirkulær, og den siste ruten viser den eldre Rosa som forteller og Holmberg sitter i bakgrunnen og noterer i en bok.

Det er få indre skildringer i fortellingene i *26. november*. Kun i ”Gerd historie” er det en tredjepersonsforteller. I likhet med hva som er vanlig i andre tegneserier delegeres også replikker i *26. november* til ulike personer som er med i fortellingene, men leseren får ikke god kjenneskap til deres indre motivasjon for handling. Heller ikke hos hovedpersonene i tegneseriealbumet blir det indre sjelelivet i særlig grad gjort rede for. I *26. november* er det kun noen få eksempler på *indre fokuseringer*. Det vil si at leseren gis informasjon om hva personene tenker og føler.

I ”Gerds historie” får leseren vite at Gerd og hennes familie er redde når politiet kommer for å arrestere dem tidlig om morgenen 26. november 1942. Familien får beskjed om å pakke, men på et tidspunkt forlater både politimannen og hirdsoldaten dem. I en tekstboks står følgende: ”Familien hadde nå sjansen til å flykte, men var for redde til å prøve.”²²⁷ Tegneseriens formspråk gir gode muligheter til å kunne gjengi det indre følelseslivet uten at det bryter opp narrativet. I ”Gerds historie” informeres det kort om fire ulike personers følelser, at de er redde, i én og samme setning. Holmberg kunne her ha benyttet seg av ulike virkemidler og gitt mer utfyllende informasjon til leseren slik at det ble lettere å leve seg inn i personenes opplevelser. Tankeboblen kunne for eksempel ha blitt brukt for å oppnå dette.

I *26. november* er det kun tre eksempler på bruk av tankeboblen. På én av tegneseriesidene er virkemiddelet tatt i bruk to ganger. Det er interessant å se hvordan og hvorfor grepet brukes på det stedet i fortellingen. I ”Siggis historie” fortelles det om hendelsen på Haldentoget, at en politimann blir skutt av en los som hjalp jøder over til Sverige. I sekvensen som viser denne hendelsen er politimannen, Arne Hvam, tegnet i en rute idet han sjekker legitimasjonen til noen passasjerer. En tankeboble gjengir hans reaksjon; ”Ser man det – to av dem har ”J” i passet for ”jøde”, og den tredje virker også mistenkelig.”²²⁸ De to påfølgende rutene viser grenselosen, Karsten Løvestad, som trekker pistolen sin og skyter politimannen. Deretter gjøres et hopp i fortellingen. I neste rute er en ukjent mann tegnet mens han leser i *Aftenposten*. Hovedoverskriften i avisen er synlig for leseren: ”Norsk konstabel falt for offer

²²⁷ Holmberg 2010, s. 10.

²²⁸ Holmberg 2010, s. 27.

for morderhånd”.²²⁹ To tankebobler lar leseren se hva mannen tenker om det han leser; ”Morderne er to jøder.../ Ser man det!”²³⁰ Formuleringen ”ser man det” gjentas her, som også Hvam tenkte. I 26. november er det brukt få tankebobler, og i to av dem gjentas samme setning. Er dette for å skape et inntrykk av at det fantes jødehat i Norge også, selv om det i 26. november flere steder blir skrevet at det fantes lite jødehat i landet og situasjonen var bedre her enn i andre land? Tegneseriens formspråk kan slik brukes til å vise noe abstrakt i et samfunn, som ellers kan være vanskelig å synliggjøre uten å være for bestemt på at ”slik var det”.

Alle de fire tegneseriene er svak mimetisk, som vil si at en fortellerstemme er tydelig tilstede i fremstillingen. Fortellingene er teksttunge med verbalspråklig informasjon gitt av fortelleren, og er preget av en fortellerstemme som kommenterer og generaliserer. Den lille historien om Gerd, Siggi, Rosa og Sammy kommenteres med informasjon om den store fortellingen om det norske Holocaust. Et sitat fra ”Rosas historie” er illustrerende. Hennes historie er den av fortellingene i tegneseriealbumet som i størst grad, gjennom flest ruter, holder fokus på hovedpersonen, fremfor utfyllende informasjon om krigen og Holocaust generelt. Men selv i ”Rosas historie”, er den verbaltekstlige kommunikasjonen i over- og undertekst og tekstbokser meningsbærende på egenhånd, uten å måtte støtte seg på det visuelle uttrykket i rutene:

Den tiende april var jeg forsinket til skolen. På den tiden var det vanlig at en lærer sto ved skoleporten og noterte alle som kom for sent./ Denne dagen sto en lærer der med noen klær som jeg aldri hadde sett før, hverken på ham eller noen andre./ Det var uniformen til Hirten, Nasjonal Samlings vaktstyrke./ Det var ingen andre nazister blant lærerne, men det ble forandringer i undervisningen.²³¹

Det er i stor grad over- og undertekst rundt ruten som driver fortellingen. Fremstillingen er slik mer lik en fortellende læreboktekst, enn det man forventer å finne i en tegneserie. Noen steder er uttrykket mer likt en rikt illustrert bok enn en typisk tegneserie. I stor grad bærer teksten utenfor ruten all mening alene og den visuelle fremstillingen illustrerer kun informasjon som er gitt gjennom verbalspråket, fremfor å drive handlingen eller å utdype fortellingen.

Bildene i tegneserien uttrykker ofte nøyaktig det samme som teksten til ruten kommuniserer. Et typisk eksempel på dette er sekvensen i ”Gerds historie” som forteller om henrettelsen av

²²⁹ Holmberg 2010, s. 27.

²³⁰ Holmberg 2010, s. 27.

²³¹ Holmberg 2010, s. 38.

Vidkun Quisling. En tekstboks informerer: ”Vidkun Quisling ble henrettet høsten 1945. Delaktighet i mordet på norske jøder var del av tiltalen.”²³² Selve ruten avbilder Quisling som står foran en mursteinsvegg med bind foran øynene.²³³ Noen få steder i tegnealbumet brukes det billedlige uttrykket til å utdype meningen som er formidlet verbalt. I ”Siggis historie” får barnehjemmet hjelp av en drosjesjåfør, Martin Solvang, til å flykte til Sverige. Over en rute står det: ”Martin Solvang hjalp mange å flykte til Sverige. Han ble arrestert i 1943, og satt i fangeleir reisen av krigen.”²³⁴ Selve ruten viser Nina Hasvold, barnehjemsbestyreren, og Solvang i en bil, og Nina spør: ”Tenker du aldri på hva som ville skjje hvis du ble tatt? Du kan jo bli...”²³⁵ Hvorpå Solvang svarer: ”Jeg tenker ikke, jeg bare gjør det.”²³⁶ Denne lille scenen i kombinasjon med overteksten, gir leseren innsikt i personen Solvang. Bildet som dannes er at han ofret seg for mennesker i nød under krigen, der han uselvisk satte sin egen sikkerhet til side for å hjelpe andre. Fremstillingen forsterkes gjennom informasjonen leseren er presentert for i overteksten, at han ble tatt og satt i fengsel i flere år. I ruten får leseren vite motivasjonen for hans handling.

I 26. november bryter språkhandlingen med den sekvensielle visuelle fremstillingen mellom rutene. Den overordnede og store fortellingen om Holocaust, går gjennom hele tegneserien. Den lille fortellingen, om Gerd, Siggi, Rosa og Sammy, er brutt opp ved flere anledninger for å vise aspekter med den store historiske utviklingen. I ”Siggis historie” er det tematiske hopp fra sommerferie i Bærum til Krystallnatten i Tyskland; ”Nobert og jeg fikk bo hos familiene Steinmann og Plavnik. De var naboer på Nordstrand utenfor Oslo. [avsnitt] Den 9. november 1938 gikk nazistene over hele Tyskland til angrep på jøder – oppmuntret av naziregjeringen.”²³⁷ Denne kryssrefereringen bryter opp fortellingen om Siggi og plasserer hans fortelling inn i den store fortellingen om Holocaust. Et lignende eksempel finnes også senere i ”Siggis historie”:

Mot slutten av 1939 kom 39 jødiske barn til Norge fra Tsjekkoslovakia. To av dem, Hein Raphael og Berthold Gründfeld, kom til oss i barnehjemmet./ Nazi-Tyskland hadde tatt over Tsjekkoslovakia, 1. mars 1939. Ingen hadde protestert, med da Hitler angrep Polen i september erklærte England og Frankrike Tyskland krig./ Krigen i Polen ble ført med hensynsløs brutalitet. For nazistene var polakkene

²³² Holmberg 2010, s. 13.

²³³ Holmberg 2010, s. 13.

²³⁴ Holmberg 2010, s. 30.

²³⁵ Holmberg 2010, s. 30.

²³⁶ Holmberg 2010, s. 30.

²³⁷ Holmberg 2010, s. 20.

verdiløse undermennesker. Bare som slaver for tyskerne var de nyttige./ De mange jødene i Polen, som over alt ellers, var ikke annet enn skadedyr for nazistene.²³⁸

Utdraget minner lite om det en skulle forvente var Siggis fortelling, en ung gutt som nettopp har kommet til Norge og hans opplevelse av det. Det er mer en moraliserende fortelling om krigens gang og jødernes skjebne. I *26. november* forsvinner fokuset på enkeltpersonene i den store mengden verbalspråklige informasjon som gis om krigen og Holocaust generelt.

Historiske tegnerserier har et potensial til å være fremvisende, fordi fortellinger i denne sjangeren skapes gjennom dialog eller monolog, og handlinen gjengis som scener. Det leseren ser i tegneserier er isolerte øyeblikk i rutene. I *26. november* utnyttes ikke denne muligheten i like stor grad som Spiegelman gjør i *Maus*. Den sekvensielle fremstillingen i rutene kunne ha vært *imitative*. Med dette menes at Holmberg i større grad kunne latt handlingen utspille seg i rutene, men den visuelle fremstillingen i tegneseriealbumet gir ikke mening uten den verbalspråklige teksten *utenfor* ruten. Derfor er fortellingene svak mimetisk. Kun noen få sekvenser i tegneseriealbumet er fremvisende. En av disse er fra ”Rosas historie”. Rosa og søsteren er her i ferd med å rømme til Sverige. De sitter i en lastebil som skal kjøre dem til over svenskegrensen. På veien stoppes de av en tysk patrulje. Sekvensen innledes med overteksten: ”Vi kjørte i time etter time, i retning Rømskog, men et sted på veien...”²³⁹ De neste ni rutene har få replikker og det visuelle innholdet i rutene viser at det er få sekunder som skiller hendelsene i den ene ruten til den neste. Det gir inntrykk av at handlingen er gjengitt nøyaktig slik den utspilte seg. Tempoet skrur ned og leseren får rom til å leve seg inn i fortellingen og studere handlingen. Slik er også *26. november* fremvisende, men ikke gjennom fortellerhandlinger, som replikker og dialoger.

Tidsrelasjonen mellom historie og diskurs

De tre første tegneseriene i albumet er *anakrone* i sin fremstilling. Det vil at diskursen hopper frem og tilbake i historiens kronologi. Kun ”Sammys historie” er *synkron*, og historien blir gjengitt kronologisk. De to første fortellingene brukes til å skape en forståelsesramme som de påfølgende tegneseriene skal leses på bakgrunn av. Det er derfor mer utfyllende kommentarer med tilbakeblikk i ”Gerds historie” og ”Siggis historie” enn i de øvrige. For eksempel forklares bakgrunnen for jødeaksjonen i ”Gerd historie”, og denne ligger tidsmessig *før* hennes historie starter. Fremstillingen i samtlige av tegneseriene er *anisokrone*, som vil si at

²³⁸ Holmberg 2010, s. 21.

²³⁹ Holmberg 2010, s. 46.

forholdet mellom historietid og tekstlengde ikke er sammenfallende. Historiene strekker seg over flere år og det brukes få ord på å forklare dette. ”Sammys historie” innledes på følgende måte: ”I 1938 bodde Siegmund Korn hos oss, mens broren Nobert bodde hos naboene. Gutten var flytningen fra Wien.”²⁴⁰ I ruten under teksten er Sammy tegnet med tvillingbrødrene.²⁴¹ Den påfølgende tekstboksen informerer: ”Da krigen kom til Norge i 1940 fryktet vi at det ville bli like ille for jøder her som i Nazi-Tyskland.”²⁴² I løpet av to setninger har historietiden beveget seg med to år. Fortellinger hopper ofte frem og tilbake i kronologien og historietiden overskrifter tekstlengden, men det som kommer tydelig frem ved å undersøke tidsrelasjonen mellom historie og diskurs i *26. november*, er i hvor stor grad tegneserien er *repetitiv*. Det vil si at en hendelse som bare forekom én gang gjenfortelles flere ganger.

26. november er repetitiv både innad i den enkelte historien, men og på tvers av fortellingene om en leser tegneseriealbumet som en helhet. I den enkelte historien er tegneserien særlig repetitiv ved at det billedlige uttrykket i ruten gjentar hva som er fortalt i teksten utenfor ruten, men også noen hendelser fortelles flere ganger. I ”Siggis historie” gjentas også liknende hendelser for å skape en sammenheng mellom det norske Holocaust og det europeiske. Leseren får to steder lese om hvordan jøder ble diskriminert. Den første hendelsen er i Wien, og Siggis far blir tvunget til å skrubbe et brosteinsfortau med en tannbørste.²⁴³ Senere i fortellingen blir Saggi og broren Nobert selv plaget av norske hirdgutter på gaten.²⁴⁴ Tegneserien viser også hvordan jøder ble rammet av boikotter. Først tegnes en episode fra Østerrike, hvor uniformerte soldater skriver på et butikkvindu: ”Kauft nicht bei Juden”.²⁴⁵ En lignende hendelse vises fra Norge, igjen med soldater som maler på et butikkvindu: ”Palestina kaller! [J]øder fåles [i]kke i Nor[ge]”.²⁴⁶ Deler av teksten er dekket til av mannen som står og maler på vinduet i ruten. Ved å gjenta hendelser som er nokså like skaper Holmberg en sammenstilling mellom det norske og det europeiske Holocaust.

Flere steder i *26. november* gjentas nøyaktig samme hendelse, om med en litt annerledes vri eller ordlyd for hver gang. Dette er et virkemiddel for å understreke viktigheten av disse hendelsene. Tegneseriens hovedfokus skal være på hva som skjedde 26. november 1942, det

²⁴⁰ Holmberg 2010, s. 53.

²⁴¹ Holmberg 2010, s. 53.

²⁴² Holmberg 2010, s. 53.

²⁴³ Holmberg 2010, s. 18.

²⁴⁴ Holmberg 2010, s. 25.

²⁴⁵ Holmberg 2010, s. 18.

²⁴⁶ Holmberg 2010, s. 24.

er tross alt tittelen. På denne datoen arresteres jødiske kvinner og barn som var i Norge. Mennene var allerede blitt arrestert 26. oktober 1942, og den hendelsen gjenfortelles flere ganger i tegneserien. Første gang leseren får høre om arrestasjonen av mennene er i tegneseriealbumets tredje rute. En politimann og en hirdsoldat er på vei for å arrestere familien til Gerd. Politimannen sier: ”Her bor de – familien Philipson./ Det vil si, minus faren i familien.”²⁴⁷ Hvor på hirdmannen svarer: ”Stemmer, mennene tok vi jo for en måned siden.”²⁴⁸ I løpet av tegneseriealbumet fortelles det om hendelsene 26. oktober 1942 på ulike måter. Her gjengis de ulike formuleringene om hendelsen i albumet: ”Alle jødiske menn over 15 år som politiet kunne få tak i ble arrestert og internert”,²⁴⁹ ”Den 26. oktober ble alle jødiske menn over 15 år arrestert av norsk politi og sendt til interneringsleir”,²⁵⁰ ”Politiet tok alle jødiske menn og gutter over 15 år som de kunne få tak i”.²⁵¹ To steder i tegneseriealbumet visualiseres også arrestasjonen av menn i rutene, både i ”Rosas historie” da hennes bror og far ble tatt og i Sammys egen arrestasjon. I ”Sammys historie” får leseren se hvordan hovedpersonen i fortellingen, Sammy, ble arrestert 26. oktober 1942, og hvordan det var i Berg interneringsleir. Slik utdypes hendelsen om arrestasjonene av mennene med en eksempelfortelling. I denne sekvensen vises også to andre jødiske menn som prater sammen, hvor den ene spør: ”Har de tatt alle jødiske menn i Oslo?”²⁵² Den andre svarer: ”I hele landet. Alle de klarte å få tak i.”²⁵³ Den samme ordlyden gjentas flere ganger i tegneseriealbumet, og ikke bare at selve hendelsen fortelles om flere ganger.

På liknende måte behandles også ”påskuddet” til jødeaksjonen. Hendelsen på Haldentoget, som forklart tidligere, nevnes to steder i fortellingen. Først forklart i en tekstboks over en rute som viser en diskusjon mellom Vidkun Quisling og Karl Marthinsen; ”Den 22. oktober 1942 ble en politimann drept i Østfold. Jødene fikk urettmessig skylda.”²⁵⁴ Senere, i ”Siggis historie”, vises hendelsen som en sekvens over fire ruter.²⁵⁵ Selve aksjonen 26. oktober 1942 og påskuddet illustrer hvordan 26. november i stor grad er repetitiv. Flere av temaene som tas opp i tegneserien gjentas på ulike måter gjennom tegneseriealbumet. Det er en styrke i tegneseriesjangeren kronologien kan brytes på ulike måter, ved å vise tilbakeblikk, frempek

²⁴⁷ Holmberg 2010, s. 7.

²⁴⁸ Holmberg 2010, s. 7.

²⁴⁹ Holmberg 2010, s. 10.

²⁵⁰ Holmberg 2010, s. 27.

²⁵¹ Holmberg 2010, s. 39.

²⁵² Holmberg 2010, s. 54.

²⁵³ Holmberg 2010, s. 54.

²⁵⁴ Holmberg 2010, s. 10.

²⁵⁵ Holmberg 2010, s. 27.

eller utdypelser. En rekke virkemidler kan tas i bruk for å gjøre dette på en måte som skaper god sammenheng i fortellingen. I *26. november* blir gjentakelsene mange og lite variert, og Holmberg benytter seg i liten grad av de iboende mulighetene i tegneseriens formspråk.

Sammensmelting av ord og bilde

Det er stor forskjell på i hvor stor grad de fire fortellingene i tegneseriealbumet skaper bevegelse mellom rutene og sammensmelting mellom ord og bilde. I de to første fortellingene om Gerd og Siggis, er det store tematiske brudd og temporale hopp i narrativet. Det skapes i liten grad bevegelse mellom ruten. Bruddene gjør at den tidsmessige avstanden mellom rutene er stor. Det potensielle rommet for bevegelse som kan skapes i tegneserier, utnyttes ikke i særlig grad. Bare noen få eksempler på bevegelse, sammensmelting av ord og bilde, skapes i de to seriene. I ”Gerds historie” banker en politimann på døren hjemme hos Gerd, han er kommet for å arrestere dem. I neste rute brukes lydmalende ord, ”Bank! Bank!”, for å skape sammenheng mellom de to rutene.²⁵⁶ Maja, moren til Gerd, våkner av lyden. Handlingen skjer samtidig med lyden som er illustrert.

Noen få steder er tidsavstanden mellom rutene i *26. november* så kort at det skapes god bevegelse og spenning. Et eksempel er fra ”Rosas historie”. I fortellingen har hun kjørt sin mor til et sykehus og er på vei ut av en drosje. Sjøføren griper fatt i henne. I de tre påfølgende rutene zoomes det inn på Rosa og sjåføren. Det skaper bevegelse og intensitet i fortellingen. Den siste ruten er et nærbilde av dem. Drosjesjøføren, som har et bekymret ansiktsuttrykk, sier: ”Jeg er en av drosjesjøførene som skal være med på å arrestere alle jøder i dag. Dere **må flykte!**”²⁵⁷ Her tar Holmberg i bruk tre virkemidler på samtidig; det er kort tidsmessig avstand mellom rutene som øker tempoet i fortellingen, ved å zoome mer og mer inn på motivet for hver av de tre rutene blir stemningen mer intens, og uthevet skrift fremhever det viktigste budskapet til sjåføren. Her lykkes Holmberg i å skape god bevegelse i fortellingen og gripe leseren.

I ”Siggis historie” brukes også ulike synsvinkler i selve ruten for å skape bevegelse. Barnehjemmet er blitt evakuert til en hytte etter krigsutbruddet i Norge, men plutselig befinner de seg midt i krigshandlingene når tyske soldater kommer forbi. Sekvensen som

²⁵⁶ Holmberg 2010, s. 7.

²⁵⁷ Holmberg 2010, s. 41.

strekker seg over fem ruter, innledes med at en tysk soldat sparker inn hyttedøren.²⁵⁸ Denne ruten er tegnet med et fugleperspektiv. Det skaper oversikt over situasjonen. I den neste ruten endres synsvinkelen og leseren er plassert som i et barns sted og ser opp på soldaten. Holmberg endrer leserens synsvinkel på nytt i den tredje ruten, og plasserer leseren like bak soldaten. Det er ingen bevegelse eller tekst i denne ruten. Det sakner tempoet, og leseren får rom til å studere den visuelle fremstillingen i ruten; redde barn som sitter på rekke med hendene over hodet, slik soldaten må ha sett dem. Eksempelet viser hvordan leseren kan få rom til å reflektere. Det er et potensielt sterkt virkemiddel som tegneserieskaperne lett kan ta i bruk, å stoppe tiden, og slik gi rom til å tenke over hva som fremstilles. Holmberg får også vist hendelsen fra ulike synsvinkler.

I 26. november skaper også Holmberg et fortolkningsrom for leseren noen få steder, gjennom bruk av tekst og bilde, og å la noe forbli usagt. I ”Gerds historie” er en politimann og en hirdsoldat kommet for å arrestere dem, og familien får kun pakke med seg det viktigste. Gerd får beskjed av moren om å brenne familiefotografier. En rute vise Gerd mens hun legger fotografier inn i en kamin. Overteksten til den neste ruten forteller at hirdsoldaten kanskje tenkte på rykter han hadde hørt fra Østfronten, om hva som ble gjort mot jødene der; ”Var han redd for at kvinnene og barna som han nå vocket, kom til å bli drept?”²⁵⁹ Ruten under teksten viser familiefotografier i flammer. Ruten gir rom til tolkning; er det et frempek på hva som vil skje med Gerd og hennes familie, eller kan det ses på som et frempek om utviklingen av Holocaust? Et annet eksempel er hentet ”Sammys historie”. I Auschwitz er Sammys bror, Harry, skadet i arbeidsulykke og kunne ikke arbeide lenger. Han sendes til sykehusbrakka. Etter et par dager får Sammy vite at Harry er sendt bort. Sammy forklarer; ”Dette betydde at han var sendt til gasskammeret.”²⁶⁰ Teksten står over en rute som viser Sammy gråtende i forgrunnen og mørk røyk som kommer opp av en pipe i bakgrunnen. En av tegneseriens styrker er at handlingen skjer ”nå”, nåtiden er der øyet ser. Derfor er temporale hopp, skifter mellom fortid, nåtid og fremtid, enkle i en tegneserie. Ruten med Sammy er den nåtiden det fortelles om. Leserens får et inntrykk av at Harry er i gasskammeret i det eksakte øyeblikket. Det gir en sterk leseopplevelse. Her benytter Holmberg seg av nøyaktig samme type sammensmelting som Spiegelman gjør flere steder, han viser bildet av krematoriepipen med røyk og lar noe forbli usagt.

²⁵⁸ Holmberg 2010, s. 23-24.

²⁵⁹ Holmberg 2010, s. 9.

²⁶⁰ Holmberg, 2010, s. 61.

4.2.3.3 Fortellinger om Holocaust

Nye perspektiv på det norske Holocaust?

26. november er frambrakt av en institusjon, HL-senteret, og ved å takke viktige bidragsytere og henviser til en litteraturliste synliggjøres den vitenskaplige prosessen som ligger bak fremstillingen. Det er anerkjente akademikere og historikere, og det er listet opp tretten forskjellige verk i litteraturlisten. Litteraturen er godt kjent, og representerer både den store fortellingen om Holocaust i Norge, som Bjarte Brulands ”Det norske Holocaust – forsøket på å tilintetgjøre de norske jødene” (2008), og andre tidsvitnefortellinger, som Herman Sachnowitzs bok, *Det angår også deg* (1976). Som *Maus* er også 26. november basert på intervju med tidsvitner. I en av tegneseriene har også tegneserieskaperen, Mikail Holmberg skrevet seg selv inn i fortellingen, og slik viser han hvordan historien er produsert. I 26. november plasseres fortellingene fra tidsvitnene innfor en etablert kunnskapsramme som på forhånd er frambrakt om Holocaust. Fortellingene blir brukt som eksempelfortellinger på hva man allerede vet om krigen og det norske Holocaust.

Fortellingene i 26. november bekrefter den etablerte kunnskapstradisjonen om det norske Holocaust, men som i *Maus*, gis det her nye subjektive erfaringer fra historien. Samuel Steinmann har tidligere delt sin fortelling, blant annet på hjemmesiden til *Hvite Busser*, der er et intervju fra 1997 gjengitt og han var i 2006 med i NRK-dokumentaren ”Holocaust – tidsvitner”, hvor Irene Lavin er intervjuer.²⁶¹ Til tross for dette må en kunne argumentere for at en fremstilling gjennom tegneseriesjangeren gir et nytt perspektiv på historien. Leseren kan på andre måter forholde seg til informasjonen som blir gitt enn om det kun var verbalspråklig eller fortalt i levende bilder.

Eksistensiell historiebruk: Å minnes dem som døde?

I 26. november er det helt klart en eksistensiell historiebruk, både i tekst som skaper en ytre ramme rundt fortellingene og i selve fortellingene. På tegneseriens andre side er kun én setning skrevet: ”Tegnet de jødene i Norge som døde som ofre for nazismen, og deres

²⁶¹Stiftelsen Hvite Busser til Auschwitz. (26.11.2013) Hentet fra: <http://hvitebusser.no/bakgrunn/tidsvitner/310-samuel-steinmann>

pårørende.”²⁶² Også i tegneseriens etterord presiserer Jan Herman Dante, barnebarn av jødiske Selig Blomberg som døde i Auschwitz, viktigheten av å minnes dem som døde under Holocaust. Han sier følgende om *26. november*: ”For meg er dette albumet noe som kan hjelpe oss å minnes alle de som døde.”²⁶³

Flere steder i *26. november* gir Holmberg leseren bilder av dem som døde, som fotografiene av familiemedlemmer som brennes, eller likhaugen på Østfronten. I ”Gerd historie” gis den konkrete informasjonen om hva som skjedde med jødene som ble deportert fra Norge. Tekstboksen som informerer er plassert over en rute som viser et stort skip som segler på et mørkt hav: ”532 jøder ble deportert med Donau. I alt 771 jøder ble deportert fra Norge, de fleste norske statsborgere. De som ikke ble drept ved ankomst, ble slavearbeidere. I alt 34 overlevde.”²⁶⁴ ”Gerds historie” avsluttes med et ekte fotografi av Donau som legger ut fra Oslo havn. Fotografiet er i sort/hvitt, det er noe utydelig og kornete, en gruppe mennesker står og ser skipet legge fra, det er en dyster stemning i bildet. Sammy utdyper fortellingen om Donau, og skildrer hans opplevelse av overfarten fra Oslo til Stettin;

Tyskerne gjorde hva de kunne for å fornede oss, Selv ble jeg tvunget til å rense støv mellom dekkbordene – med tannbørsten./ Det var flere transporter av jøde fra Norge, men denne var den største. Vi var femhundreogtoogtredve menn, kvinner og barn om bord. Ni kom til å overleve fangenskapet.²⁶⁵

Gjennom hele tegneserien vektlegges det å vise hvordan jødene på lik linje med andre nordmenn ble rammet av krigen, og at også de er en del av kollektivtradisjonen etter krigen. Begrepet *topos* vil i retorikken si ” en etablert oppfatning eller et konvensjonelt argument.”²⁶⁶ I en tekst må en forfatter bygge opp en form for troverdighet. Forfatteren har et motiv for skrivningen og legger frem teksten med et tema i en norm. For å undersøke toposet i teksten stiller man spørsmål ved hvor argumentene er hentet fra. ”I det tematiske landskapet er topoi steder der momentene og argumentene lett finnes, fordi de vanligvis settes i forbindelse med det oppgitte temaet.”²⁶⁷ I tekster som omhandler Holocaust er det naturlig å hente inn tematikk fra den andre verdenskrigen. Hendelsene er ikke uavhengige av hverandre. Men vil en argumentasjon som i sterk grad bekrefter et etablert topos bli oppfattet som for klisjéaktig og av dette lite troverdig?

²⁶² Holmberg 2010, s. ii.

²⁶³ Holmberg 2010, s. 71.

²⁶⁴ Holmberg 2010, s. 13.

²⁶⁵ Holmberg 2010, s. 55.

²⁶⁶ topos. (28.02.2013) I *Store norske leksikon*. Hentet fra: <http://snl.no/topos>

²⁶⁷ topos. (28.02.2013) I *Store norske leksikon*. Hentet fra: <http://snl.no/topos>

26. november tar i stor grad i bruk kjente fortellinger fra krigen. Tegneserien skriver seg inn i den etablerte *fortellingen om krigen* og plasserer fortellingene om det norske Holocaust under denne. Under ramses opp hvilke kjente temaer fra fortellingen om krigen som tas med i 26. november: politiets rolle i arrestasjonene av jødene, Nasjonal Samling, Hirden, antisemittisme i Norge og i Nazi-Tyskland, behandlingen av jøder ved Østfronten, den økonomiske likvideringen av jøder i Norge, det norske rettsoppgjøret, utskiping av jøder fra Norge, Hitler og det nazistiske menneskesynet, Krystallnatten, Tysklands angrep på Østerrike, Tsjekkoslovakia og Polen, kongen og regjeringen som flykter, Quislings statskupp og jødehat, rasjoning, propaganda, den norske motstandsbevegelsen, hendelsen på Haldentoget, tyskerjenter, grenseloser, endring i pensum på skolen under tysk okkupasjon, lærerstriden, fangerleirer i Norge og frigjøringen. De fire fortellingene i tegneserien strekker seg kun over 63 sider. Poenget med denne oppramsingen er å illustrere hvor mye tegneserien trekker inn av kjente temaer fra krigen. Det er en selvsagthet at en rekke av temaene angikk hovedpersonene, men det er vanskelig å tenke seg at alle temaene var en selverfart del av den fortidige opplevelsen til tidsvitnene i 26. november. I tegneserien brukes kjente tema fra andre verdenskrig for å skape mentale bilder for unge lesere, og for å vise at jødene i Norge også led under de samme forholdene som andre nordmenn. Som det står skrevet på tegneseriens bakside: ”Det handler om alminnelige mennesker som blir ofre for et brutalt system og en umenneskelig ideologi”.²⁶⁸

Å ta lærdom av historien?

Moralsk og eksistensiell historiebruk er i 26. november nært knyttet sammen. Som vist er det et viktig budskap i tegneserien å minnes dem som døde. For å gjøre dette opprettes datoen 26. november som et *minnested*. På lik linje med fysiske minnesteder, kan også datoer fungere som mentale minnesteder. Datoen er et gjennomgående tema for tegneserien, slik tittelen indikerer. Tegneseriealbumet fyller datoen med et innhold, som ”Aldri mer 9. april” og det som er blitt ”Aldri mer 22. juli”. ”Aldri mer 9. april” refererer til hvordan Norge aldri igjen skulle være uforberedt på et angrep som ved den tyske invasjonen i 1940.²⁶⁹ Begrepet ble på nytt tatt i bruk etter angrepene i Regjeringskvartalet og Utøya i 2011. Hva med ”Aldri mer 26. november”?

²⁶⁸ Holmberg 2010, omslaget.

²⁶⁹ Eriksen 1995, s. 32-33.

Tegneserien søker å sette søkelys på historien om jødene i Norge under den andre verdenskrigen. Den viser hvordan vanlige mennesker ble involverte i hendelser som ledet til et folkemord, om det norske politiet som arresterte jødene, drosjesjåførene som kjørte dem til kaien og nordmenn som støttet den nazistiske raseideologien. I motsetning til *Maus* forsøker ikke *26. november* i like stor grad å forklare det ideologiske tankesettet som var årsak til folkemordet, men har heller fokus på hvordan man i ettertiden kan ta lærdom av det som skjedde under krigen. På omslaget til tegneserien plasseres leseren som et vitne til arrestasjonen av jødene morgenen 26. november 1942. Leseren får gjennom tegneserien forklart hvordan jøde systematisk ble diskriminert og forfulgt gjennom en gradvis opptrapping:

Norge hadde vært okkupert av Nazi-Tyskland i to og et halvt år. Situasjonen for jødene i Norge hadde ikke vært fullt så ille som i andre tyskokkuperte land, men ting hadde begynt å endre seg. 20. januar 1942 ble alle jøder over 15 år pålagt å registrere seg, og få stemplet en "J" i passet./ Man visste om jødeforfølgelser i andre land, men at nazistene planla å utrydde hele den jødiske befolkningen i Norge var det få som kunne tro.²⁷⁰

Det ligger en form for oppfordring til leseren i tegneserien, etter å ha fått presentert disse fire fortellingene om det norske Holocaust, må leseren ta lærdom av historien. I etterordet konkretiseres oppfordringen: "Dette albumet vil gi dere økt kunnskap om de norske jødernes skjebne. Jeg håper dere "ikke må sove" når dere ser utrett begås mot andre, men at dere lærer av historien, og har mot til å stå imot "den urett som ikke rammer deg selv."²⁷¹ I etterordet er også noen linjer fra Arnulf Øverlands dikt "Du må ikke sove" sitert, og det er disse som refereres i utdraget. *26. november* fremhever nåtidsperspektivet i historien; det er en klar oppfordring om å ta lærdom av historien. Tegneserien ansvarliggjør leseren, i han eller hennes "nye" rolle som tidsvitne. Et "Aldri mer 26. november" ville betydd at man har sett hvordan utsatte grupper kan diskrimineres, forfølges og systematisk utryddes, og det må aldri skje igjen.

Mer underholdende enn en lærebok?

Heller ikke *26. november* kan beskrives som en underholdende tegneserie, den er ikke en flukt fra hverdagen og inneholder ikke morsomme fortellinger. Tegneserien kan helt klart ha et klart didaktisk potensial, som å skape en annerledes historieundervisning om temaet.

²⁷⁰ Holmberg 2010, s. 9.

²⁷¹ Holmberg 2010, s. 71.

Fortellingene er presentert i et medium som er kjent for mange unge, og det tematiske innholdet er særlig aktuelt på ungdomsskoletrinnet. Tegneserien har et språk som er frigjørende, det kan i større grad benytte et uttrykk som er kjent for en ung leser. Selv om *26. november* er en teksttung tegneserie, brytes den verbalspråklige teksten opp med illustrerende bilder som kan gjøre innholdet mer overkommelig for en ung leser. Tegneserien ivaretar det vitenskaplige aspektet med historien, samtidig som historiebruken er både eksistensiell og moralsk.

4.2.4 Sammenfatning

I *26. november* er det tatt i bruk flere virkemidler for å gi inntrykk av at det er en sannferdig fremstilling av det norske Holocaust. Både tittelen på tegneseriealbumet, biografien som innleder til den enkelte fortellingen og bruk av jeg-forteller, gir inntrykk av at det er historier om det norske Holocaust gjennom den lille fortellingen. Tegneserien skal også fortelles så sannferdig så mulig, gjennom tegneseriesjangerens uttrykk skaper Holmberg et realistisk bilde av det fysiske rommet handlingene utspiller seg i, men hvordan personene selv opplevde hendelsene kommer i liten grad frem. Det er en stor informasjonsmengde i tegneserien som gis gjennom verbalspråket og det visuelle uttrykket brukes for å illustrere og i en viss grad utdype.

4.3 En sammenligning

Kan vår mørkeste historie fremstilles gjennom et massemedium fra populærkulturen og fremdeles være meningsbærende? I denne delen av oppgaven drøftes *Maus* og *26. november* opp mot hverandre for å klargjøre og oppsummere funnene fra selve analysen. For ordens skyld følger jeg rekkefølgen fra analysen med først å se på det visuelle uttrykket i de to tegneseriene, deretter vurderes deres bruk av tegneseriens formspråk, før jeg drøfter bruk av historie.

4.3.1 Det visuelle uttrykket

Det er hovedsakelig to store forskjeller i det visuelle uttrykket i *Maus* og *26. november*. Mens *Maus* fremstilles i sort/hvitt, har Holmberg valgt å bruke duse og mørke farger i sin tegneserie. Den andre ulikheten leseren straks legger merke til er det i den ene tegneserien er dyr som er

handlende aktører, mens det i *26. november* er figurer som minner svært om mennesker. Disse to trekkene er det første som møter leserens øye.

Begge tegneseriene foregår i et rom som en leser kan kjenne seg igjen i, og som vil minne om dens egen erfaringsverden. I *Maus* tones det fysiske rommet ned, både ved at tegneserien er i sort/hvitt og med skyggelegging setter fokus på personene, men også for det er det psyko-kulturelle rommet som står sentralt. Med dette menes det abstrakte tanke-systemet, den nazistiske raseideologien, som gjennomsyrrer hele det historiske rommet i *Maus*. Spiegelman ønsker å skildre noe abstrakt i et samfunn, og typiske tidsriktige gjenstander blir da mindre viktige. Det legges heller vekt på gjenstander som har tilknytning til nazismen, som hakekorset. I *26. november* er fargebruk og menneskelignende figurer avgjørende for å oppnå intensjonen med tegneseriealbumet, å gi unge mentale bilder av det historiske rommet hvor Holocaust utspilte seg, og slik legge et grunnlag for at hendelsen skal forstås og minnes. Holmberg bruker farger i tegneserien for å skape spenning og til å symbolisere et indre følelsesliv. I *26. november* fremhevs gjenstander knyttet til den andre verdenskrigen og ideologier i denne tiden, som propagandaplakater, kongens monogram og hakekorset. Gjennom fargebruken fremheves fysiske gjenstander som var typiske for den historiske periode, noen steder blir de nesten gjengitt som i et fotografi.

Når Holmberg velger å tegne figurene realistisk, er dette for å gi leseren rom til identifisering og innlevelse i personene. Til tross for at figurene i *Maus* er tegnet som dyr, begrenser ikke dette muligheten til å kjenne empati med disse på lik linje som med menneskene i *26. november*. Gjennom bruk av enkle metaforer og klare streker i ansiktsuttrykk, lykkes Spiegelman i å tegne dyr med så tydelige menneskelige trekk at leseren vil oppleve å identifisere seg med disse.

Spiegelman gjennomfører i *Maus* en kreativ og virkningsfull bruk og ikke-bruk av ruter. Slik markerer han overganger i fortellingen og viser leseren gjennom ulike utforminger av rammen hvem som er forteller. Bruken av tegneserieruten i *26. november* kan beskrives som tradisjonell. Holmberg har i liten grad utnyttet potensialet ruten kan ha å si for konstruksjonen av en tegneseriefortelling. Kun et par steder i fortellingene har han utformet ruten annerledes for å fremheve viktige hendelser, enten historisk sett eller for hovedpersonen. Den tradisjonelle bruken av ruter gjør *26. november* oversiktlig, og det er lett for leser å finne leseretningen. I en tegneserie som er laget med tanke på ungdom, kan dette være et fornuftig

grep. *Maus* derimot krever mer av leseren ved at den veksler oftere på utformingen av rutene og leseretningen. For en leser som ikke er kjent med tegneseriens formspråk kan dette være krevende, men på samme tid stiller Spiegelman krav til sin leser om å være aktivt i lesingen. Gjennom en aktiv lesing åpnes det i større grad mulighet til innvirkning på leseren.

I *Maus* formidles informasjon vekselvis mellom replikker, tanker, monologer og informerende tekstbokser. Tekstmengden er godt balansert til det visuelle uttrykket, og det skapes ofte en sammensmelting mellom verbalspråket og det visuelle uttrykket. Det gjør fortellingen nesten levende. *26. november* er en teksttung tegneserie, hvor en stor hoveddel av informasjonen gis i tekst utenfor rutene. Noen få steder forekommer replikkutveksling som skaper en sammenheng mellom rutene. Stort sett er teksten kun plassert i bokser, og det visuelle uttrykket gjentar samme informasjon som er gitt i en tilhørende tekstboks. *26. november* kan minne om en læreboktekst eller tegnede fotografier med forklaringstekst til.

4.3.2 Formspråket

Den største forskjellen mellom *Maus* og *26. november* ligger i fremstillingsformen. *Maus* er en metaforisk fremstilling av et abstrakt tankesett i en gitt historisk periode, mens *26. november* på en realistisk måte fremstiller samme periode. Valg av fremstillingsform må ses i sammenheng med tegneseriens historiske kontekst og formål. *Maus* er laget på 1970-tallet, da mange av de potensielle leserne hadde personlig erfaring med hendelsene under Holocaust. Enten ved at de selv hadde overlevd krigen, eller var barn av overlevende og slik hadde et personlig forhold til den historiske perioden tegneserien omhandler. *Maus* kan være metaforisk for samtiden Spiegelman skriver i har gode kunnskaper til den historiske hendelsen. Holmberg derimot hadde nok ikke helt samme mulighet i utformingen av *26. november*. Tegneserien er tiltenkt ungdom i dag. Det er stadig færre igjen av tidsvitnene, og man kan stille spørsmål med hvilke mentale bilder dagens ungdom har om Holocaust. Holmberg har valgt å fremstille tegneserien realistisk for å sikre at fortellingenes mening blir forstått.

Begge tegneseriene gir uttrykk for å handle om enkeltmennesker. I *Maus* er det Artie og Vladek som er hovedpersonene, og tegneserien kan leses som en autobiografi og en biografi. *26. november* har undertittelen ”Fire fortellinger fra det norske Holocaust”, i tillegg har fortellingene i tegneseriealbumet en egen tittel med hovedpersonens fornavn, som ”Gerds

historie". Det gir et klart inntrykk av at det er det enkelte tidsvitnes historie som skal fortelles gjennom tegneserien. I *Maus* holdes fokuset i stor grad på Artie og Vladek. Leseren får god innsikt i Vladeks minner om krigen, og det er hele tiden *hans* fortelling som fremstilles i den innrammede fortellingen. Det kommer frem gjennom skildringer fra en intern synsvinkel, og personenes sanseopplevelser av hendelsene formidles både gjennom verbalspråket og det visuelle uttrykket. Den subjektive erfaringen av de fortidige hendelsene kommer ikke i like stor grad frem i *26. november* som i *Maus*. Tidsvitnefortellingen plasseres innenfor den store fortellingen om Holocaust. Slik skapes det heller en sammenstilling mellom det norske og det europeiske Holocaust.

I *Maus* fortelles den lille fortellingen gjennom samtale mellom far og sønn. Slik blir tegneserien fremvisende da den i stor grad benytter seg av et av tegneseriens fremste sjangertrekk, taleboblen. Sekvensene fremstilles nesten som scener der dialoger utveksles. Fortellingene i *26. november* preges av store brudd, eller hopp, gjerne over flere år eller temaskifter. Det blir derfor vanskelig å fremstille en like levende fortelling som *Maus* har. Fortellerhandlingen i *26. november* er kommenterende og generaliserende, og det visuelle uttrykket gjentar informasjonen fra verbalteksten. For en leser vil det være mindre krevende å forstå meningsinnholdet i *26. november* enn i *Maus*. Holmberg er mer forsiktig i sin bruk av tegneseriens formspråk. Fortellingene skal være oversiktelige og lette å lese. De er tiltenkt en ung leser. En kritikk mot *Maus* er at den krever en erfaren leser som har et kunnskapsnivå til å forstå den gjennomgående dyremetaforen. Forstår ikke leseren denne, forsvinner meningsinnholdet i tegneserien.

4.3.3 Bruk av historie

Et hovedpoeng med den historiske tegneserien er å informere. Men informere om hva? Utfordringen med å analysere et kulturprodukt, og et multimodalt i sådan, er at det vanskelig kan bestemmes kun én form for historiebruk i produktet. *Maus* og *26. november* kan leses på flere måter, men en stor forskjell mellom dem er bruken av det meningspotensialet som ligger i tegneserien og det narrative som fortelles.

I *26. november* ligger det et stort potensial for læring gjennom den visuelle og sekvensielle fremstillingen, men narrative står ikke på egne ben. Den må suppleres av annen litteratur, hentet fra den allerede etablerte kunnskapstradisjonen om Holocaust. *Maus* står på sine egne

referanser. Det skapes et eget univers i tegneserien, og det trengs ikke forklaringer fra ytre instanser. Den billedlige fremstillingen erstatter verbalspråket, og omvendt teksten utfyller den visuelle fremstillingen. Det metaforiske språket i den modale teksten informerer og utfordrer leseren. Språk er likevel kommunikasjon og fordrer en aktiv leser. Leseren av *Maus* trenger å ha en større lesekompetanse, enn en leser av *26. november*. Metaforene er tydelige for et voksent publikum, men en mindre erfaren leser vil ikke kunne lese dem like tydelig. *26 november* er enklere å lese. Den baserer seg på ord og uttrykk som er lesbare, velkjente og etablert i hvordan en i Norge skriver om krigen. Tegneserieuuttrykk i *26. november* har derfor potensial til å være moraliserende; hvordan kan vi ta lærdom av denne historien som vi kjenner til? *Maus* derimot utfordrer.

Det er skrevet mange øyevitnefortellinger om Holocaust. Kanskje er det gjennom en slik fremstilling at fortellingene fra en så omfattende traumatisk hendelse best kan formidles; det er noe med omfanget av lidelse, så mange ble rammet. Hvert av de overlevende ofrene bærer med seg sin egen opplevelse av Holocaust. Alle de individuelle fortellingene blir som brikker i et mosaikkbilde, bildet av Holocaust. Men i en slik metafor finnes gliper. Bitene kan aldri smelte fullstendig sammen og slik danne et helhetlig bilde. Enhver opplevelse forstås og tolkes på ulike måter, både i hendelsesøyeblikket og i ettertiden. Siden og språket hendelsen fremstilles gjennom vil også være kulturelt og kontekstuellet betinget. Bildet av Holocaust kan vanskelig gjenskapes, men gjennom de mange individuelle fortellingene som brikker i et mosaikkbilde utvikles en bedre forståelse av Holocaust. *Maus* er en slik brikke, men den skiller seg ut. Sjangervalget gjør *Maus* til en annen type av den lille fortellingen. Den er slik et ledd i å utvide forståelsen av Holocaust for å unngå generalisering av historien. De mange små fortellingene vil danne en motvekt til den store fortellingen, og bidra til et mer nyansert bilde av Holocaust. *Maus* utfordrer et ideologisk tanksett gjennom rasjonalisering, den utfordrer leserens forståelse av historie og historiefremstillingens konvensjonelle former. Slik kan *Maus* leses både som vitenskaplig, eksistensiell, moralsk og kanskje også ideologisk historiebruk.

Kapittel 5: Konklusjon og avsluttende perspektiver

5.1 Svar på oppgavens problemstilling

Gjennom denne undersøkelsen har jeg vist at Holocaust kan konstrueres på ulike måter som meningsbærende fortellinger i tegneserier. Formspråket i sjangeren gir er rekke muligheter til å skape meningsfulle fortellinger om historiens mørkeste kapittel. I ”4.3 En sammenligning” viser jeg hvordan tegneserier gjennom meget ulike visuelle uttrykk og forskjellig bruk av tegneseriens formspråk kan fremstille fortellinger om Holocaust. Under svarer jeg på min problemstilling: *Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres i tegneserier?* For å gjøre det på en oversiktelig måte, tar jeg for meg et og et av underspørsmålene stilt til problemstillingen.

(1) Hvordan kan fortellinger om Holocaust konstrueres gjennom tegneseriens *visuelle uttrykk*?

I *Maus* kan det visuelle uttrykket fremstå som enkelt, men gjennom en kreativ bruk av byggesteinene i tegneseriesjangeren, er uttrykket komplekst. 26. november derimot kan ved første øyekast fremstå som noe barnlig, men det visuelle uttrykket rekonstruerer et dystert historisk rom.

Gjennom det visuelle uttrykket kan tegneserien bidra til å la leseren ”se” fortidsfortellingen. Det kan gjøres ved hjelp av fargebruk. Farger i en tegneserie kan brukes til å gjenskape et fortidig rom og rekonstruere dette for leseren. Historiske gjenstander kan tegnes nærmest fotografisk, og tegneserieskaperen kan vise hvordan disse hadde innvirkning og funksjon i tiden serien omhandler. Ved å fremstille en tegneserie i sort/hvitt tas fokus fra dagligdagse gjenstander, da disse blir mindre detaljerte. Sort/hvitt skaper en skyggeeffekt som samtidig setter noe annet i fokus, for eksempel den handlende aktøren. Fargebruk i tegneserier kan også symbolisere personers følelsesliv og skape stemning. Slik kan indre og abstrakte følelser skildres visuelt, og det gir rom til innlevelse i personene i fortellingen.

Det historiske rommet er et abstrakt begrep. Det er et sted som ikke finnes lenger, og det bestod av andre tankemåter og fysiske rammer enn det som kjennetegner ens egen erfaringsverden. I tegneserien kan det historiske rommet rekonstrueres. Tegneseriens styrke er nettopp dens billedlige fremstilling. En tegneserieskaper må ta stilling til om det billedlige skal fokusere på det fysiske eller kulturelle rommet. Et fysisk rom er nok mindre utfordrende

å fremstille. Her er det ofte andre kilder å støtte seg på, som fotografier, filmer eller litterære skildringer. Skal det kulturelle rommet stå i fokus må tegneserieskaperen vurdere hvilke aspekter ved det psyko-kulturelle rommet som skal konkretiseres gjennom billedliggjøringen. Slik har tegneserien muligheter til å gjøre abstrakte tanker og fenomener konkrete. De kan fremstilles som selvstendige metaforer eller i kombinasjon med verbalspråklige forklaringer. De handlende aktørene i fortidsfortellingen må utformes i tråd med fremstillingen av det historiske rommet, slik at det ikke oppstår ulogiske brister. Figurer i tegneserier kan tegnes på en rekke ulike måter, realistiske, naturalistiske eller metaforiske. Det viktigste er at det skapes rom for leseren til å identifisere seg med personen, slik at fortellingen blir meningsbærende og åpner for innlevelse.

En kreativ bruk av rutene i tegneserien åpner for mange muligheter ved å frembringe historie i sjangeren. Fortellingen kan bevege seg på tvers av ulike tidsdimensjoner, og slik gjøre hopp fra en nåtid til en fortid eller en fremtid. Utformingen av ruten kan også ha betydning hva som anses for å være viktig i en fortelling. En rute som skiller seg ut fra de andre vil tillegges større meningsinnhold. Rutenes plasseringer i forhold til hverandre virker også inn på hvordan historien blir lest. Er det kort avstand mellom rutene skaper det et høyere tempo og spenning, tas ruten bort får leseren rom til å reflektere over hva som er illustrert. Gjennom bruk av tekst i bokser og bobler kan en tegneserie være fremvisende, som scener og dialoger. Sjangeren har en unik mulighet til å kombinere dialog med informasjon som kommenterer, eller omvendt, for flere fortellerhandlinger kan foregå samtidig i ruten.

(2) Hvordan kan tegneseriens *formspråk* brukes til å konstruere fortellinger om Holocaust?

Maus har en metaforisk fremstillingsform, og bruker tegneseriens formspråk til å utfordre et ideologisk tanke sett, leserens forståelse av historie og konvensjonell historieskriving. 26. november er realistisk fremstilt, og bekrefter etablert kunnskap om Holocaust.

Tegneserier kan gjennom dets formspråk opprette egne univers og slik fremstille en historisk hendelse fullstendig metaforisk eller ved metaforiske innspill. Det gjør ikke fremstillingen usann. Men det vil være begrensninger i hvilken kunnskap leseren kan ta med seg etter å ha lest en metaforisk fremstilling av en fortidig hendelse. En metaforisk fremstilling har et stort potensial til å stille kritiske spørsmål med å rasjonalisere eller konkretisere sider i historien. En realistisk fremstilling vil kunne skape et klarer bilde av hvordan historien *faktisk* utspilte

seg. Den søker gjerne å være sann, og vil vise et så riktig som mulig bilde av en tapt tid. Det er styrken til den realistiske fremstillingsformen.

All historie er konstruksjon, og ulike mediale uttrykk har sine styrker og svakheter. En av tegneseriens fremste styrker må være at leseren får mulighet til å oppleve flere av aktørens sanser på en gang, siden tegneseriespråket visualiserer lyd og kan balansere ulike fortellerhandlinger i en og samme rute. Det skaper stort rom til innlevelse i fortellingen. Tegneserier kan også styre hvilken synsvinkel leseren skal ha, bokstaveligst. Gjennom fokusering i ruten, bestemmer tegneserieskaperen hvordan leseren ”titter” inn i ruten, og hvem sitt perspektiv som da inntas.

Tegneserier som i stor grad benytter seg av handlingsrommet i formspråket, kan skape en nesten levende historie. Det kan være bevegelse mellom rutene, slik at leseren selv driver handlingen i mellomrommet mellom rutene, men da må avstanden være så pass kort at leseren kan se for seg hva som vil skje. Blir avstanden for stor, vil ikke leseren kunne leve seg inn i fortellingen på lik måte. Tekstbruk i tegneserier kan skape god bevegelse mellom rutene, men den kan også hindre en sterk mimistisk fremstilling. Verbalspråklig tekst i tegneserier må informere, men om en tegneserie blir for teksttung utenfor selve ruten, forsvinner noe av den fremste trekk, sammensmeltingen mellom ord og bilde. Tegneserien blir ikke lenger fremvisende, men kan heller minne om en illustrert lærebok.

(3) Hvilke fortellinger formidler tegneserien om Holocaust?

Som vist i sammenligningen, er det vanskelig å konkludere med én bestemt type fortelling, eller historiebruk, i *Maus* og *26. november*. På lik linje med andre kulturprodukter kan også tegneserier lese på ulike måter. Det som har vært interessant å oppdage i denne undersøkelsen er at måten å analysere historiebruk på, som presentert i ”2.3 Historiebruk og Holocaust”, har vist seg å være hensiktsmessig i analyse av historiebruk i tegneserier. Noe av utgangspunktet for undersøkelsen var å avkrefte at historiske tegneserier kun var underholdende. Både *Maus* og *26. november* viser hvordan det finnes vitenskapelig, eksistensiell og moralsk historiebruk i tegneserier.

Historiske tegneserier skapes i en kontekstuell samtid. De utformes på bakgrunn av et behov, de får ulike brukere og fyller funksjoner. Tegneseriens styrke som historieformidler er at den har et spekter av både visuelle og formspråklige virkemidler som kan tas i bruk for å skape

fortellinger som gir mening til *det levde liv*. I sitt mediale uttrykk har nok tegneserien potensial til å nå flere brukere enn hva en faganalytisk fremstilling om den samme historien vil ha.

Gjennom å undersøke to forskjellige tegneserier har jeg vist hvordan historie kan konstrueres gjennom meningsfulle fortellinger i et samspill mellom tekst, bilde og sekvens. Har den samtiden man skriver til erfart fortiden som omtales, kan denne tegnes annerledes enn om man skriver om en fjern fortid. Tegneserier har en unik mulighet til nærmest å gjenskape en fortid. Det er klart dette er en umulighet. Men med å vise isolerte øyeblikk og forlange av en leser å skape sammenheng mellom disse, vil tegneserier nærmest kunne puste liv igjen i en passert tid gjennom illusjon av tid og bevegelse. Bilder endres fra rute til rute støttet av tekst i bobler eller bokser som utdyper og konkretiserer den billedlige fremstillingen, slik vises endringer og kontinuitet i den historiske utviklingsprosessen.²⁷² I et historiedidaktisk perspektiv er en narrativ kompetanse avgjørende for å utvikle historiebevissthet. Med å stille krav om innlevelse vil leseren oppleve historie på en helt annen måte i tegneserier enn i verbalspråklige fremstillinger.

5.3 Videre perspektiv

Jan Bjarne Bøe har vist hvordan tegneserien kan brukes i undervisningen knyttet til *Læreplan 97*. Nå underviser skolene etter Kunnskapsløftet 06, som ble redigert i år. Arbeidet med *Maus* og *26. november* kan fortsette i form av et didaktisk undervisningsopplegg. Her er det mange perspektiver som kan trekkes inn, særlig med tanke på de grunnleggende ferdighetene lesing og skriving i alle fag. Lesing og skriving skal foregå innenfor de fagspesifikke normene. Kan *Maus* undersøkes som en alternativ måte å frembringe historie på? Vil elevene forstå oppfordringen i *26. november*? Vil de kunne se fortidsfortellingens relevans til sin egen nåtid?

Tegneserier kan fortelle mye mer enn underholdende historier. De kan fremstille viktige, lærerrike og utfordrende fortellinger om de mest grusomme hendelser. Min tanke er; om tegneseriesjangeren har muligheter til dét, finnes det et potensial her som er lite utforsket innenfor historiefaget. Tegneserien må få større oppmerksomhet som et kulturelt produkt som uttrykker en historieforståelse i en samtid, og som en sjanger å frembringe historie i. Den er ikke *bare* en kunstnerisk utformet hverdagsflukt, tegneserien kan gjennom sitt visuelle uttrykk

²⁷² Bøe og Knutsen 2012, s. 68.

og frigjørende formspråk rekonstruere fortidsrom på en unik måte og knytte tidsdimensjoner sammen i betydningsfulle fortellinger som kan gi innsikt i oss selv.

Litteraturhenvisning

- Alfsvåg, T. "Historiebruk i tegneserien 'Maus'", i emnet MHI300 Historiebruk 1, høsten 2011 ved Universitetet i Stavanger.
- Alfsvåg, T. "Den historiske tegneserien", i emnet MHI 340 Spesialisering av historiestudier, våren 2012 ved Univseritetet i Stavanger.
- Arendt, H. (1965). *Eichmann i jerusalem: En beretning om det ondes banalitet* (J. L. Mowinckel, Overs.). Oslo: Pax Forlag.
- Arendt, H. & Hagtvet, B. (2000). *Eichmann i jerusalem: En rapport om ondskapens banalitet*. [Oslo]: Bokklubben dagens bøker.
- Barthes, R. & Stene-Johansen, K. (1994). *I tegnets tid : Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax.
- Borgersen, T. & Ellingsen, H. (2004). *Flytende bilder: Bildet i skriftkulturen : Analyse, teori, metode*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Bruland, B. (2008). Det norske holocaust. *nr. 7*, 51 s. : ill.
- Bøe, J. B. (1999a). *Barnet og fortellingen: Fortidsfortellingens innflytelse på barnets historiebevissthet*. [Kristiansand]: Høyskoleforl.
- Bøe, J. B. (1999b). *Å fortelle om fortiden : Fortellingen i historie- og samfunnsfagundervisning*. Kristiansand: Høyskoleforl.
- Bøe, J. B. (2002). *Bildene av fortiden: Historiedidaktikk og historiebevissthet*. Kristiansand: Høyskoleforl.
- Bøe, J. B. (2006). *Å lese fortiden: Historiebruk og historiedidaktikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Bøe, J. B. & Knutsen, K. (2012). *Innføring i historiebruk*. Kristiansand: Cappelen Damm Høyskoleforl.
- Cesarani, D. & Sundquist, E. J. (2012). *After the holocaust: Challenging the myth of silence*. London: Routledge.
- Eriksen, A. (1995). *Det var noe annet under krigen: 2. Verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Oslo: Pax.
- Gadamer, H.-G. & Jordheim, H. (2003). *Forståelsens filosofi: Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: Cappelen.
- Gulbrandsen, C. (2010). Holocaust-striper til ungdommen. Lastet ned fra <http://www.forskning.no/artikler/2010/januar/240687>

- Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforl.
- Harper, M. (1996). *Kapteinens skrekk: Den 9. Kunststart* (vol. 1). Bø i Telemark: Telemark tegneserieverksted.
- Harper, M. (1998). *Rutenes hemmelighet: 9 genrer, 99 serier* (vol. 3). Bø i Telemark: Telemark tegneserieverksted.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. [Essay]. *Peotics Today*, 29(1), 103-128. doi: 10.1215/03335372-2007-019
- HL-Senteret. (2010). Årsrapport 2010 for stiftelsen senter for studier av holocaust og livssynsminoriteter (hl-senteret) (s. 59). Oslo: HL-senteret.
- HL-senteret. (2013). Lastet ned fra <http://www.folkemord.no>
- Holmberg, M. (2010). *26. November : Fire fortellinger fra det norske holocaust*. Oslo: No comprendo press.
- Jensen, B. E. (2003). *Historie: Livsverden og fag*. København: Gyldendal.
- Karlsson, K.-G. (2010). The uses of history and the third wave of europeanisation. I M. Pakier & B. Stråth (red.), *A european memory?: Contested histories and politics remembrance* (s. XV, 356 s.). New York: Berghahn Books.
- Karlsson, K.-G. & Zander, U. (2003). *Echoes of the holocaust: Historical cultures in contemporary europe*. Lund: Nordic Academic Press.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lenz, C. & Nilssen, T. R. (2011). Innledning: Historiekultur, historiebevissthet og historisk kompetanse. I C. Lenz & T. R. Nilssen (red.), *Fortiden i nåtiden: Nye veier i formidlingen av andre verdenskrigs historie* (s. 11-25 s.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Løvland, A. (2007). *På mange måtar : Samansette tekstar i skolen* (vol. nr. 168). Bergen: Fagbokforlaget.
- Mccloud, S. (2006). *Making comics*. New York: Harper.
- Mccloud, S. & Martin, M. (1993). *Understanding comics*. Northampton, MA: Kitchen Sink Press.
- Ohman Nielsen, M.-B. (2011). Mennesker i historie, historie i mennesker. I C. Lenz & T. R. Nilssen (red.), *Fortiden i nåtiden* (s. 269-295). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Spiegelman, A. (1996). *Maus. A survivor's tale* New York: Penguin Books.
- Spiegelman, A. (2011). *Metamaus*. New York: Penguin Books.

- Staley, D. J. (2003). *Computers, visualization, and history : How new technology will transform our understanding of the past*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe.
- Stiftelsen for Hvite Bussen (2013) Lastet ned fra <http://hvitebusser.no/>
- Store norske leksikon (2013) Lastet ned fra <http://www.sn�.no>
- United States Holocaust Memorial Museum, U. (2013). Holocaust encyclopedia Lastet ned fra <http://www.ushmm.org/wlc/en/>
- Versaci, R. (2007). *This book contains graphic language*. New York: Continuum.
- Westlie, B. (2010). *Oppgjør: I skyggen av holocaust*. Oslo: Aschehoug.
- White, H. & Norland, H. (2003). *Historie og fortelling: Utvalgte essay*. Oslo: Pax.
- Witek, J. (1989). *Comic books as history: The narrative art of jack jackson, art spiegelman, and harvey parker* Mississippi: University Press of Mississippi.