

Maja Sæther Svenning

EN FRIVILLIG DØD

En studie i sublime leseopplevelser

Masteroppgave i norskdidaktikk (5-10)

Veileder: Ann Sylvi Larsen

Mai 2020

Maja Sæther Svenning

EN FRIVILLIG DØD

En studie i sublimme leseopplevelser

Masteroppgave i norskdidaktikk (5-10)

Veileder: Ann Sylvi Larsen

Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Hovedmålet med denne masteroppgaven har vært å avdekke hvordan Steffen Kvernelands selvbiografiske tegneserieroman *En frivillig død* (2018) kan fremkalle sublimе leseopplevelser. I tillegg har jeg forsøkt å belyse hvorfor vi bør inkludere romanen i litteraturundervisningen på ungdomsskolen. Basert på dette, har jeg formulert følgende problemstilling:

«På hvilke måter kan *En frivillig død* skape sublimе leseopplevelser, og hvorfor bør vi inkludere denne romanen i norskundervisningen?»

Studien er først og fremst en litterær analyse som suppleres med funn fra to litterære samtaler. Seks elever på 10. trinn har lest romanen og delt sine leseopplevelser med meg. Resultatet av nærlesningen og de litterære samtalene danner utgangspunktet for analysen av romanens sublimе kvaliteter, og disse vil bli presentert i analysen av de fire selvvalgte sekvensene. I beskrivelsen av det sublimе har hovedvekten blitt ilagt forståelsene til Edmund Burke og Jean-François Lyotard. Begge var opptatt av hvordan vi mennesker reagerer på det sublimе, og trakk paralleller mellom det sublimе og kunsten. Derfor samsvarer deres tolkninger best til min oppgave og utgjør tyngden i analysen. En hermeneutisk tekstforståelse kombinert med Wolfgang Iser's beskrivelser av tekstens tomme plasser, har inspirert nærlesningen. *En frivillig død* er en tegneserieroman som inkluderer ulike elementer fra bildeboksjangeren. Derfor har jeg benyttet begreper fra tegneserie- og bildebokteori i analysen av de fire sekvensene. Narratologiske begreper er også integrert i analysen for å avdekke hvordan kronologiske avvik og ulike fortellertekniske grep preger romanens sublimе uttrykk.

Romanen består av flere såkalte sublimе forsterkere, men det er farens selvmord, døden, som utgjør den sterkeste kilden til romanens sublimе uttrykk. Skildringer av farens selvmord og hvordan Kverneland har forsøkt å bearbeide det, resulterte i sterke leseopplevelser hos flere av elevene, der en av dem også erfarte fysiske reaksjoner. Ved å inkludere romanen i norskfagets undervisning kan vi tilby elevene litteratur som berører, beveger, bidrar til undring, og sier noe om hva det vil si å være et menneske. Romanen kan også brukes som inngang til klassesamtaler om selvmord og andre psykiske utfordringer.

Abstract

In this master's thesis, I have explored Steffen Kverneland's autobiographical comic book novel *En frivillig død* (*A Voluntary Death*) (2018), to identify qualities that can provoke sublime reading experiences. Additionally, I have examined why this novel should be included as a part of literary tuition in secondary schools. I have carried out a close reading of four self-selected sequences from the novel. Also, six 10th grade students participated in the study, by reading the novel as well as attending a literary conversation to express their reading experiences. Based on the thorough reading of the novel, in addition to the findings from the conversations with the students, I have raised the following research problem:

“How can *En frivillig død* provide reading experiences that are established in the sublime, and why should we include this novel as part of our literary curriculum?”

Mainly, this thesis is a literary analysis, but findings from the literary conversations are included. In the description of the sublime, I have chosen the theories by Edmund Burke and Jean-François Lyotard, as they shared the engagement in human reactions to the sublime, as well as sublime realization in art. Therefore, Burke and Lyotard's interpretations are those that mostly correspond with my thesis, and therefore they make my primary sources.

The close reading is inspired by Wolfgang Iser's descriptions of “empty spaces” in the text. *En frivillig død* can be characterized as a comic book novel that includes several aspects from picture books. Therefore, I have used terms that belong in the comic and picture book theories. Narratological concepts are also included in my analysis, to reveal how chronological deviations and narrative manners affect the sublime.

En frivillig død consists of several sublime enhancements. However, it is the suicide committed by Kverneland's father that represents the most prominent source of the sublime. The students were deeply affected by the descriptions of the father's suicide and how the author has strived to reconcile this trauma. One of the students claimed to experience physical reactions. By including this novel in the 10th grade literary tuition, we provide our students with literature that affects, moves, and make them wonder about existential questions. *En frivillig død* can also be an entrance when difficult topics are to be discussed in class, such as suicide, mental illness or psychological aspects.

Forord

Takk til alle som har gjort masterstudiet til en opplevelse jeg ikke ville vært foruten. Takk til medstudenter, lærere, og spesielt til min veileder Ann Sylvi Larsen, som ikke bare introduserte meg for romanen *En frivillig død*, men som også har hjulpet meg kontinuerlig gjennom hele skriveprosessen med konstruktive og oppmuntrende kommentarer. Uten din hjelp hadde ikke dette vært mulig. Grunnet COVID-19 pandemien ble den siste skrivetiden tilbrakt i Tromsø. Takk til pappa og Kjersti for god hjelp og korrekturlesning.

Jeg vil også rette en stor takk til Steffen Kverneland som ga meg en leseopplevelse ulik noen annen, både gjennom sine ærlige, og til tider hårreisende skildringer, samt sine vakre illustrasjoner. Jeg vil også takke Kverneland for at han sendte meg originale bildefiler til fri benyttelse i denne masteroppgaven.

Tromsø, mai 2020

Maja Sæther Svenning

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1 <i>Estetiske leseopplevelser</i>	2
1.2 <i>Problemstilling</i>	3
1.3 <i>Den selvbiografiske tegneseriesjangeren</i>	3
1.4 <i>Oppbygging av oppgaven</i>	5
2. Teori	7
2.1 <i>Opprinnelsen til det sublime</i>	8
2.2 <i>Forståelser av det sublime</i>	8
2.2.1 Edmund Burke	8
2.2.2 Immanuel Kant	11
2.2.3 Jean-François Lyotard	12
2.3 <i>Det skjønne og det sublime</i>	15
2.4 <i>Oppsummering</i>	17
2.5 <i>Hermeneutikk</i>	19
2.6 <i>Tekstens tomme plasser</i>	19
2.7 <i>Grafisk litteratur</i>	20
2.7.1 <i>Tegneserieteorier og narratologi</i>	21
2.7.2 <i>Analyse av bildebøker</i>	23
3. Metode	27
3.1 <i>Forskningsdesign, valg av metode og teoretisk grunnlag</i>	27
3.2 <i>Datainnsamling</i>	29
3.2.1 <i>Utvalg og presentasjon av informantene som deltok i de litterære samtaler</i>	29
3.2.2 <i>Forarbeid</i>	30
3.2.3 <i>Gjennomføringen av samtaler</i>	30
3.2.4 <i>Innsamling og bearbeiding av datamaterialet</i>	34
3.3 <i>Metodiske og etiske betraktninger</i>	34
4. Analyse	37
4.1 <i>Sekvens 1: Selvmordet i den blå Fiaten</i>	39
4.2 <i>Sekvens 2: Den røde Volvoen</i>	46
4.3 <i>Sekvens 3: Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt</i>	52
4.4 <i>Sekvens 4: Hytteturen fra helvete</i>	57
5. Oppsummering og svar på problemstillingen	63
6. Avsluttende refleksjoner	71
Litteratur	75

Vedlegg	79
<i>Vedlegg 1: Deltakelse og datainnsamling til masterprosjektet</i>	79
<i>Vedlegg 2: Informasjonsskriv i forkant av litterære samtaler</i>	81
<i>Vedlegg 3: Utdrag fra de litterære samtale</i>	82
<i>Vedlegg 4: Godkjenning fra NSD</i>	86
<i>Vedlegg 5: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 10)</i>	88
<i>Vedlegg 6: Bilderute 5 i Kverneland (2018, s. 11)</i>	89
<i>Vedlegg 7: Bilderute 6–7 i Kverneland (2018, s. 12)</i>	90
<i>Vedlegg 8: Bilderute 8–9 i Kverneland (2018, s. 13)</i>	91
<i>Vedlegg 9: Bilderute 1–3 i Kverneland (2018, s. 14)</i>	92
<i>Vedlegg 10: Bilderute 4 i Kverneland (2018, s. 15)</i>	93
<i>Vedlegg 11: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 50)</i>	94
<i>Vedlegg 12: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 67)</i>	95
<i>Vedlegg 13: Bilderute 5–6 i Kverneland (2018, s. 68)</i>	96
<i>Vedlegg 14: Bilderute 7 i Kverneland (2018, s. 69)</i>	97

1. Innledning

Da jeg leste Steffen Kvernelands selvbiografiske tegneserieroman *En frivillig død* (2018) fikk jeg en intens leseopplevelse, ulik noe jeg tidligere har erfart. Lesingen førte til oppreiste nakkehår og tårefylte øyne, avbrutt av plutselige latterutbrudd. Hva var det ved romanen som resulterte i denne berg- og dalbanen av emosjoner og reaksjoner, og hva var årsaken til at jeg likevel klarte å nyte de til tider opprivende beskrivelsene som ble portrettert? Det var denne leseopplevelsen som dannet grunnlaget for denne masteroppgaven.

Da Steffen Kverneland var 18 år gammel valgte hans far å ta sitt eget liv. I 2018, 37 år senere, publiserte Kverneland den selvbiografiske tegneserieromanen *En frivillig død*, en mørk og personlig skildring av hans dissekerte bearbeidelse av farens selvmord. Gjennom dykk i familiearkiv og minner, sentreres romanen rundt et ønske om å forstå farens beslutning. Historien Kverneland forteller er forbeholdt hans ståsted og hans opplevelser, skildret både fra ung og voksen alder. Romanen starter med en tegning av Kverneland med sin egen sønn på fanget mens han tenker tilbake til da han selv var liten gutt og satt på farens fang. Derifra skildrer han ulike historier gjennom stadige tidshopp. Til tross for disse kronologiske avvikene og den tidvis utradisjonelle fortellerformen, presenteres hendelsene i forståelige former som gir leseren stadig større innsikt i Kvernelands bearbeidelse av farens selvmord. Romanens siste illustrasjon viser Kverneland nok en gang sittende med sin egen sønn på fanget. De er begge eldre og denne gangen tenker han på den røde Volvoen faren egentlig satt i under selvmordet. Refleksjonene rundt hvilken bil faren faktisk satt i under selvmordet blir illustrert i en av romanens aller første sekvenser. Ved å bruke dette motivet på nytt antydes det at Kverneland har oppnådd en slags forsoning.

Gjennom akvarellmalerier som tidvis oppleves som skrekkelige og forferdelige, samt et utvalg av tegninger og fotografier, skildrer Kverneland sin historie på en rystende og mesterlig måte. Ved selv å både illustrere og skrive romanen, setter han et enda sterkere personlige preg på illustrasjonene og teksten. Kontrasten mellom den kortfattede og saklige verbalteksten, og de til tider intense bildene, er slående. Det triste og uforståelige aspektet ved romanen brytes til tider opp av frisk satire og humoristiske innslag. Slike muntre øyeblikk gir leseren en mulighet til å løsrive seg fra det ellers så fryktelige, men bare for en liten stund. For til tross for slik tidvis munterhet, er det sentimentale aspektet alltid til stede. Gjennom beskrivelsen av sorgen

blottlegger Kverneland sine innerste tanker og følelser, og de ubesvarte spørsmålene han sitter igjen med. *En frivillig død* er derfor både vond og god på samme tid.

1.1 Estetiske leseopplevelser

Under norskfagets kjerneelementer i læreplanen¹ står det: «[e]levne skal lese tekster for å oppleve, bli engasjert, undre seg, lære og få innsikt i andres menneskers tanker og livsbetingelser.» (Utdanningsdirektoratet, 2019, s. 2). Litterære opplevelser som bidrar til undring og lærdom, skal derfor verdsettes i skolen, samt at elevene bør få møte litteratur som beveger og berører dem. Norskfagets litteraturundervisning bør derfor være sentral i en realisering av elevenes litterære opplevelser.

Når vi skal vurdere hvordan litteraturen påvirker oss, beveger vi oss innenfor estetikkens sfære. Estetikken ble grunnlagt på midten av 1700-tallet av den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten, som betegnet estetikken som «... vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (1750/2008, s. 11). Baumgartens forståelser gikk imot opplysningstidens anerkjennelse av fornuften, for ifølge han skulle sansene betraktes på lik linje med fornuften, om ikke mer, fordi det er gjennom sansene vi erfarer og det er gjennom disse sanselige erfaringene erkjennelsen oppstår. For Baumgarten var erkjennelsen knyttet til det skjønne, fordi han betegnet det skjønne som den mest fullkomne, estetiske opplevelse (1750/2008, s. 11–16).

Den irske, politiske skribenten Edmund Burke utvidet estetikkbegrepet til også å omhandle det voldsomme og dystre; «det sublime». Burke beskrev følelsene det sublime vekker i oss som så intense at de ikke kan sammenlignes med følelsene som skapes av det skjønne. Skjønne gjenstander er små, glatte, attraktive og delikate, mens sublime gjenstander er enorme, dystre, mørke og skremmende. En dukke kan være skjønn, mens tordenstormer på det åpne hav og kanten av en klippe, er sublim. Det er dette som gjør det sublime så paradoksalt. Mens vi titter ned og utover den skumle klippekanten kjenner vi på samme tid en slags lettelse i erfaringsøyeblikket. Det som både forbløffer og skremmer oss, virker fascinerende på samme tid. Attraksjonen bunner ut i en anerkjennelse om at vi befinner oss på trygg avstand, slik at det vi betrakter ikke utgjør en reell fare. Burke beskrev en slik lettelse (*delight*) over å betrakte det fryktelig og skremmende på trygg avstand, som en nødvendig forutsetning for det sublime. Ellers vil den betraktede gjenstanden bare oppleves som skremmende. Det sublime, i all sin

¹ Jeg har valgt å forholde meg til læreplanen (NOR1-06), som er gjeldende fra 01.08.2020.

overveldende uforklarlighet, forbløffer oss, og vekker de sterkeste følelsene sinnet er i stand til å oppleve (Burke, 1757/2008, s. 34–40).

1.2 Problemstilling

De intense, emosjonelle reaksjonene jeg opplevde under lesningen av *En frivillig død*, fra forbauselse til de intenst mørke og opprivende skildringene, samsvarer med Burkes beskrivelser av det sublime. Dette samsvarer også med at jeg opplevde både frykt og nytelse på samme tid, noe som antyder at også litteraturen kan gi oss slike sterke opplevelser som Burke beskriver. Siden romanen er en skildring av virkeligheten, og ikke en virkelighet jeg er en konkret del av, innehar jeg den nødvendige distansen til det som skildres i romanen, slik at det sublime kan inntreffe.

I denne masteroppgaven er hovedmålsettingen å undersøke de sublime kvalitetene i *En frivillig død*. I tillegg vil jeg forsøke å belyse hvorfor romanen bør inngå i det litterære utvalget i norskundervisningen på ungdomstrinnet. Basert på dette har jeg formulert følgende problemstilling:

«På hvilke måter kan *En frivillig død* skape sublime leseopplevelser, og hvorfor bør vi inkludere denne romanen i norskundervisningen?»

For å kunne svare på problemstillingen har jeg nærlest Kvernlands roman, med vekt på fire utvalgte sekvenser, som alle er direkte eller indirekte relatert til farens selvmord. Studien er først og fremst en litterær analyse av romanen. Denne suppleres med samtaler jeg har hatt med seks ungdomsskoleelever, som har lest romanen og delt sine leseopplevelser med meg. Samtalene med elevene vil også bidra til å svare på siste del av problemstillingen.

1.3 Den selvbiografiske tegneseriesjangeren

Den norske journalisten og forfatteren Øyvind Holen roser sakprosa i tegneserieform, og beskriver dagens mangfold og utvikling som så stor «... at vi ikke lenger kan overse tegneseriemediet når vi snakker om sakprosa». (Holen, 2010, s. 14). Fram til 1960-årene var tegneseriebransjen underlagt sterk sensur, som ikke godtok den såkalte «umoralen» i 50-tallets skrekk- og krimserier. EC Comics' utgivelser av blant annet det satiriske humorbladet *MAD* banet veg for undergrunnstegneseriene. De første årene handlet disse for det meste om knusing av tabuer og drøy humor. Kannibalisme, homofili og bruk av narkotika er bare noen av temaene

som ble trukket fram. Fra 1970-tallet og utover skjer det en endring, og ifølge Holen kommer det et nytt tabu på bane: serieskapernes egne følelsesliv. Justin Green, som har vokst opp i et strengt katolsk hjem, utgir heftet *Binky Brown Meets The Holy Virgin Mary*, der han avslører sine innerste følelser og frustrasjoner (1972). Fra 1973 og utover utgir Robert Crumb, og hans kone, tegneserier som inneholder mørke og personlige skildringer fra hverdagen. Noen år senere begynner Art Spiegelman å grave i sin familiehistorie, og han intervjuer sin far som var en av de få overlevende jødene fra Holocaust. Disse intervjuene danner utgangspunktet for *Maus* (1980-1991), tegneseriebiografien som trolig er mest kjent for sine skildringer av tyskere som katter, jøder som mus og polakker som griser. I 1992 vant Spiegelman Pulitzerprisen for sin utgivelse, og i dag regnes *Maus* som bautaen blant seriebiografier (Holen, 2010, s. 16).

På 1990-tallet får vi en ny bølge av selvbiografiske tegneserier som sprer seg fra Nord-Amerika, over til Europa og til Frankrike. Amerikaneren Joe Matt nærmest blottlegger livet sitt i serien *Peepshow*, mens franske David B. i *Epileptisk* skildrer familiens utfordringer når eldstesønnen rammes av kraftig epilepsi. I Skandinavia skaper også denne selvbiografiske bølgen ringvirkninger. Svenske Martin Kellerman, som er influert av blant andre Robert Crumb, er trolig mest kjent for tegneseriestripen Rocky, mens her hjemme i Norge har blant andre Steffen Kverneland utmerket seg. Kverneland utleverer seg i barndomsskildringen *Slyngel* (2002) og i kunstnerbiografien *Olaf G.* (2004) utløste han, sammen med Lars Fiske, det Holen beskriver som det «uførøste potensialet» som ligger i tegneseriebiografien (Holen, 2010, s. 18).

Ifølge tegneseriekritiker og fagbokforfatter Morten Harper, er både forskning og teoriutvikling i Norge mer omfattende innenfor bildebøker enn innenfor tegneserier, og han hevder også at dette skillet har «... betydning for den statusen en utgivelse får, selv om den offentlige anerkjennelsen av tegneserier har økt de siste årene» (Harper, 2005). Til tross for dette finnes det flere skandinaviske og amerikanske utgivelser som fokuserer på tegneseriesjangeren, og som ser potensialet i å utgi slik grafisk litteratur. Som for eksempel *Hva er tegneserier?* (Scott McCloud, 2016), *Studying Comics and Graphic Novels* (Karin Kukkonen, 2013) og *Tegneseriens æstetik* (Hans-Christian Christiansen, 2001). Det sublimе virker å ha vært lite studert i «tegneseriesammenheng», og den norske litteraturviteren Nina Goga, etterlyser i teksten *Det sublime og det skjønnе som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk* (2011), et større fokus på det sublime i den delen av litteraturkritikken som rettes mot de estetiske kvalitetene i bildebøker (for barn).

Harper (2005) har forsøkt å tydeliggjøre skillet mellom bildebøker og tegneserier, noe som viser seg å være problematisk, fordi flere tegneserieskapere benytter seg av elementer som også er typisk i bildeboksjangeren. Bildebøker karakteriseres vanligvis med ett, eller få bilder per oppslag, mens tegneserien inkluderer flere bilderuter per side. Bevegelsene som oppstår mellom bildene skaper en tettere sammenheng mellom dem, i motsetning til bildeboka, der de enkelte bildene opptrer mer selvstendig. I bildeboka samles teksten i et eget felt utenfor bildet, mens i tegneserien samles teksten i egne tekstbokser, enten inne i ruten eller i tegneseriens veletablerte «snakkebobler». Teksten blir derfor en integrert del av bildene i større grad i tegneserier. Selv om formen til *En frivillig død* befinner seg tegneseriesjangeren, benytter Kverneland seg av billedlige og tekstlige elementer vi gjenkjenner fra bildebøkene. Forfatteren og det publiserende forlaget kan, som Harper (2005) beskriver, også bidra i identifikasjonen av sjangeren. Kverneland tidligere utgivelser, som for eksempel *Slyngel* (2002), *Munch* (2013), og *Slyngel de luxe* (2019), samt tegneserieforlaget han tilhører (No Comprendo Press), er åpenbart forankret innen tegneseriesjangeren.

1.4 Oppbygging av oppgaven

På bakgrunn av det sublimе uttrykket i *En frivillig død* er intensjonen bak nærlesningen å avdekke hvordan tekstens ulike deler, i samspill med hverandre, skaper romanens sublimе uttrykk. På bakgrunn av dette har jeg valgt ut noen teoretiske innfallsvinkler som jeg mener er relevante i en undersøkelse av det sublimе.

I presentasjonen og beskrivelsen av det sublimе legger jeg hovedvekten på forståelsene til Edmund Burke og Jean-François Lyotard, som begge var sterkt opptatt av hvordan vi mennesker reagerer på det sublimе. Jeg finner det nærliggende å basere det sublimе på deres forståelser, siden de trakk paralleller mellom det sublimе og kunsten, noe som samsvarer godt med mitt fokus for oppgaven. En hermeneutisk forståelse av tekstens deler og helhet vil, i kombinasjon med elementer fra resepsjonsteori (jf. Isers begrep *tomme plasser*, 1981, s. 103–128), legges til grunn for nærlesningen. Når vi leser grafisk litteratur beveger vi blikket kontinuerlig mellom bildene og verbalteksten. Vi oppnår forståelse av den helhetlige teksten gjennom den sirkulære bevegelsen mellom tekstens helhet og mindre deler, og motsatt (jf. Gadamer, 2003; 2010). Forståelsen om den *hermeneutiske sirkelen* danner derfor utgangspunktet for nærlesningen. På bakgrunn av at *En frivillig død* innehar flere elementer kjent fra tegneserie- og bildebokteori, vil teorier og forståelser som omhandler disse bli brukt i analysen av de fire sekvensene. Tekstens litterære mening skapes i samspillet mellom tekstens

språk, struktur og fortellerteknikk. Jeg har derfor også valgt å inkludere elementer fra narratologien for å belyse hvordan ulike fortellertekniske grep former leserens opplevelse av teksten. Slike narratologiske begrep er relevante i beskrivelsen av sammenhengen mellom handlingsforløpet og tidsdimensjonen i romanen, samt hvordan fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen påvirker det sublimе.

I teorikapittelet vil jeg drøfte begrepet *det sublime*, samt presentere det analytiske begrepsapparatet som legges til grunn for nærlesningen av romanen, fra et narratologisk og tegneserie- og bildebokteoretisk perspektiv. Metodekapittelet vil bestå av en kort redegjørelse for nærlesning som primær metode i oppgaven, samt beskrive prosessen rundt de litterære samtalerne med elevene. I analysekapittelet vil jeg presentere nærlesningen av *En frivillig død*, med utgangspunkt i analysen av de fire selvvalgte sekvensene fra romanen. Her vil det sublime være overordnet, men jeg vil også inkludere deler fra det analytiske begrepsapparatet som presentert i teorikapittelet, for å synliggjøre hvordan hermeneutisk forståelse av teksten samt ulike elementer fra narratologien og bildebok- og tegneserieteori forsterker det sublime. Utdrag fra de litterære samtalerne med elevene er også inkludert i analysen. I oppsummeringskapittelet vil de sublime funnene fra analysen sammenfattes, samt at jeg vil forsøke å besvare spørsmålene jeg har stilt i problemstillingen. Helt til slutt har jeg inkludert et kapittel som består av noen avsluttende refleksjoner.

2. Teori

Mitt prosjekt er forankret i en nærlesning av Steffen Kvernelands selvbiografiske roman *En frivillig død* (2018). Hensikten med nærlesningen er å undersøke romanens sublimе uttrykk. Teorikapittelet vil derfor være todelt. Første del består av en teoretisk forankret drøfting av begrepet det sublimе, mens andre del belyser hvilke teorier som blir relevante for nærlesningen av romanen.

Kapittelet starter med en kortfattet presentasjon av det sublimе begrepets opprinnelse, deretter Edmund Burke og Immanuel Kants forståelser av begrepet vil bli presentert, siden de fra et filosofisk ståsted, regnes som to av de viktigste tolkerne av det sublimе. Kant forbandt det sublimе med opplevelsen av store byggverk og naturfenomener, mens Burke lokaliserte det sublimе i gjenstanden, og fokuserte på hvilke fysiske reaksjoner det sublimе kan vekke i oss. Burke satt det sublimе i en empirisk ramme, mens Kant plasserte det sublimе i en transcendental sammenheng. Professor Kjersti Bales (2009) beskrivelser av Burke og Kants tolkninger er etter min vurdering svært klargjørende, og derfor vil store deler av kapittelet være forbeholdt Bales beskrivelser. Etter Kant følger en presentasjon av Jean-François Lyotard som hadde et kunstfokusert syn på det sublimе. Han var, i likhet med Burke, opptatt av hvilke sterke reaksjoner det sublimе framkaller. Deres tolkning av at kunsten, spesielt avantgarde malerier og poesien, kunne fremkalle sublimе opplevelser, vil bli gjort rede for. Lyotard var influert av Burke og hadde lest Kants utgivelser om det sublimе. Derfor vil hans beskrivelser belyse deres forståelser av det sublimе. Avslutningsvis vil jeg inkludere en sammenligning av det sublimе og det skjønne, fordi de kontrasterer hverandre, og derfor vil en sammenligning tydeliggjøre det sublimе ytterligere.

Ved å vise til Burke, Lyotard og Kants forståelser av det sublimе, som på ulike måter er influert av hverandre, ønsker jeg å tydeliggjøre hva jeg legger i begrepet «det sublimе». Burke og Lyotards forståelser av kunstens sublimе egenskaper samsvarer best med mitt prosjekt og derfor vil majoriteten av kapittelet være forbeholdt deres forståelser. Et slikt kunstrettet fokus bunner ut i at maleriene og illustrasjonene i *En frivillig død*, i stor grad, utgjør hovedkildene til romanens sublimе uttrykk.

2.1 Opprinnelsen til det sublime

Det sublime (lat. *sublimis*) oversettes til høyde eller høydepunkt (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 218). Nina Goga (2011) tydeliggjør betydningen når hun sier at *sublimis* betyr ... «helt opp til toppen av døren, altså mot en grense for hva som kan nås, en kant der noe kan bikke over.» (s. 92–93). Begrepet spores til en gresk retoriker, kjent under pseudonymet Longinos, som trolig levde mellom år 50-100 e.Kr. Han stod bak *Peri hypsous; Om det opphøyede i litteraturen*. Denne avhandlingen tar for seg det storslagne i litteraturen, som kan transportere leseren til en høyere form for forståelse og erkjennelse. Longinos lokaliserte kildene til det sublime i retorikken, nærmere bestemt i talerens etos og patos, og i talens oppbygging (Longinos, 1996).

2.2 Forståelser av det sublime

2.2.1 Edmund Burke

Den irske, politiske skribenten og stilisten Edmund Burke (1729–1797) anerkjente det sublime som et overveldende fenomen som realiseres i storslagne byggverk, i den ukontrollerte og heftige naturen, i poesien og malerkunsten (Burke, 1757/2008, s. 32–37). Han forankret det sublime i gjenstanden og var spesielt opptatt av hva som skjer i møte mellom subjektet og objektet, altså hvordan vi opplever det sublime. For Burke handlet det sublime om en intensivering av følelser, og han beskrev den sublime følelsen som en fysiologisk, kroppslig erfaring (Bale, 2009, s. 89–91). I utgivelsen *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)² utdypet han behagets rolle ved det sublime, da han drøftet hvorvidt det sublime er avhengig av et bortfall av behag for å kunne eksistere. Han forbandt det sublime med en opplevelse av overveldende fare og kategoriserte alt som fremkaller tanker om smerte eller fare som kilder til det sublime:

Alt som på et eller annet vis er egnet til å fremkalle tanker om smerte og fare, det vil si alt som på en eller måte er fryktelig eller dreier seg om fryktelige ting eller virker på samme måte som frykt, er en kilde til det *sublime*; det vil si at det frembringer den sterkeste følelsen sinnet er i stand til å føle (Burke, 1757/2008, s. 34).

Forbløffelse utgjør denne sterke følelsen som skapes av frykten, og utgjør ifølge Burke den sterkeste følelsesmessige virkningen av det sublime. Det sublime kan også fremkalle det Burke

² Videre i oppgaven vil jeg tiltale Burkes utgivelse (1757) med forkortelsen *Enquiry*.

omtalte som mindre kraftfulle følelser, derav beundring, ærbødighet og respekt. Forbløffelse blir beskrevet som en sjelstilstand, der sinnet oppfylles av objektet i så stor grad at en ikke klarer å reflektere over noe annet. Havet kan for eksempel skape en opplevelse av forbløffelse grunnet dets ubegripelige og voldsomme dimensjoner. Store deler av havet består også av et mørke som stenger alt lys ute og resulterer i at vi ikke aner hva som skjuler seg der nede i dypet. Havet kan oppleves som et altomslukende intet, der vi overlates til fantasien og tankene våre. Forbløffelsen tar over, og vi blir så overveldet at vi ikke helt klarer å begripe det vi ser, eller det vi ikke ser (Burke, 1757/2008, s. 35–37).

Den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) blir som nevnt innledningsvis regnet som estetikkens grunnlegger. Under opplysningstiden oppløfting av fornuften ønsket ikke Baumgarten å forkaste lærdommen som oppstår gjennom sansene; vi lærer og erfarer med fornuften og sansene. Hans forståelse av den filosofiske estetikken var at vi har to veier til kunnskap; både gjennom den forstandsmessige og den sanselige erkjennelsen. Han betraktet skjønnheten som den mest fullkomne estetiske opplevelsen (Baumgarten, 1750/2008, s. 11–16). Baumgartens forståelse av det skjønne, som den mest fullkomne estetiske opplevelse, ble utfordret av Burke. Han videreførte estetikkbegrepet ved å argumentere for at følelsene det skjønne vekker i oss ikke kan sammenlignes med de som skapes av det sublimе, fordi de følelsene det sublimе skaper er mye sterkere (Burke, 1757/2008, s. 35–40).

Burke knyttet det sublimе til gjenstanden, i den forstand at det er gjenstanden som skaper den sublimе følelsen. Burke hadde en analytisk tilnærming i beskrivelsen av hvilke gjenstander han betraktet som sublimе, og hvilke elementer han mente forsterket det sublimе. Bale hevder at Burke plasserte det sublimе i det obskure, som mørke netter og spøkelser, eller i evige følelsesmessige fravær, som savnet, mørket og stillheten (Bale, 2009, s. 89–91). Savn, stillhet og mørke forekommer ofte i Kvernelands *En frivillig død* i beskrivelsen av tapet, tomheten og sorgen etter farens selvmord, og dette skaper en god ramme for å drøfte det følelsesmessige fraværet i romanen i lys av Burkes beskrivelser av det sublimе.

2.2.1.1 Frykt og smerte, de sterkeste kildene til det sublimе

Burke beskrev skrekk og frykt som de sterkeste følelsene sinnet er i stand til å erfare. Han definerte det fryktinngytende og skremmende som nødvendige forutsetninger for det sublimе (Burke, 1757/2008, s. 34). Burkes syn på det sublimе kan derfor ses i sammenheng med det rent fysiologiske, i den forstand at det som skremmer oss, den sublimе opplevelsen, framtrer så

sterkt at den kan resultere i kroppslige, fysiologiske reaksjoner (Bale, 2009, s. 89–91). Dermed er det enklere å akseptere at tanker om smerten griper oss enda sterkere enn tankene som dreier seg om behaget. Burke beskrev en gjenstands store omfang som den mest iøynefallende faktoren i gjenkjennelsen av en sublim gjenstand, men han viste også til tilfeller der gjenstanden opptrer skremmende selv om omfanget av den er liten. Slinger og andre giftige dyr frembringer forestillinger om det sublime, selv om de ikke er særlig store, fordi vi assosierer dem med fare. Dermed utgjør ikke synet av dem nødvendigvis den skremmende faktoren, men heller forestillingen om dem, og viten om faren de kan utgjøre (Burke, 1757/2008, s. 34–41).

Burke hevdet at det som skremmer oss aller mest er de tankene og forestillingene som omhandler døden, for uansett hvor redselsfullt noe virker, vil det alltid være å foretrekke framfor døden. Sublime opplevelser, skapt av tanker om døden, kan i sin ubegripelighet virke veldig skremmende på oss. Rent fornuftsmessig vet vi alle at vi skal dø en dag, men likevel klarer vi ikke helt å ta innover oss at dette livet, en dag, skal ta slutt. Døden er dermed et uforståelig element ved livet som virkelig skremmer oss. Dette ukjente og uforståelige som døden representerer, kan ses i lys av hvordan Burke forklarte forskjellene mellom det sublime og det skjønne. Der det skjønne, med sitt tydelige omfang og universelle benevninger, representerer noe vi kjenner igjen og kan relateres til, representerer døden det formløse og ubegripelige (Burke, 1757/2008, s. 34–40). Døden er i sin skrekkelige uforklarlighet sublim, hvilket er en gjennomgående tematikk i *En frivillig død*. Kvernelands roman sentreres rundt farens selvmord, noe som også portretteres i flere av hans illustrasjoner.

Frykten er en klar kilde til det sublime, men fryktens tilstedeværelse i seg selv er ikke nok. Det skrekkelige må etterfølges av en form for lettelse³. Burke (1757/2008) sa at vi mennesker sjelden tar feil av våre egne følelser, men at vi ofte gir dem feilaktige navn og årsaker. Han redegjorde for påstanden ved å bringe fram misoppfatningen om at behaget oppstår som et resultat av at smerten avtar. Menneskesinnet befinner seg oftest i en likegyldig tilstand, som ifølge Burke verken preges av behag eller smerte. Når vi beveger oss fra en slik likegyldighet, og over i en tilstand som preges av behag, trenger det ikke å være grunnet bortfallet av en smerte. Å nyte den gode smaken av noe søtt avhenger ikke nødvendigvis av å være sulten. Vi kan erfare et behag uten å ha kjent på en smerte i forkant. På samme måte kan vi gå fra en likegyldig tilstand til å kjenne på smerte eller fare uten bortfallet av et bestemt behag. Burke

³ Jeg har valgt å benytte meg av Bales (2009) oversettelse av Burkes begrep *delight* (s. 89).

anså smerte og behag som ulike elementer av positiv karakter, men som ikke var avhengige av hverandre for å kunne eksistere. Han skilte mellom behaget som oppstår av seg selv, et såkalt avslappet behag som er uavhengig av andre forhold, og det relative behaget som oppstår i kombinasjon med bortfallet av smerten. Ved det relative behaget, følges smerten av en slags lettelse, noe Burke mente var en forutsetning for det sublime. Således kan det sublime forstås som en kombinasjon av flere følelser, skrekk kombinert med nytelse, som på sitt sterkeste kan resultere i kroppslige reaksjoner (Burke, 1757/2008, s. 32–34).

Med utgangspunkt i Burkes forståelser, vil det sublime alltid innebære noe fryktelig kombinert med en form for lettelse, og dersom lettelse skal oppstå, må vi ha en distanse til det fryktelige. Lettelsen er «... en forutsetning for den sublime erfaringen. Hvis distansen mangler, er erfaringen bare skremmende, ikke sublim» (Lothe et al., 2007, s. 219). Kunsten tilrettelegger for sublime opplevelser ved å distansere beskueren fra den eventuelle smerten eller faren som portretteres i det gitte objektet. Ettersom denne oppgaven omhandler en grafisk roman, er det nærliggende å bruke et maleri som eksempel. Edward Munchs *Skrik* (1893/95) viser et spøkelseslignende menneske som holder seg for ørene og skriker. Maleriets motiv er preget av angst og ensomhet og vekker smertefulle følelser i oss på samme tid som at vi verdsetter kunstverket. Dersom maleriet, som for eksempel *Skrik*, portretterer noe som virker skremmende på oss, vet vi at maleriet kun er en framstilling, og ikke noe vi ser utspille seg i det virkelige liv. Vi har den nødvendige distansen til maleriet, og det er derfor vi kan glede oss over det (Bale, 2009, s. 87–88; Burke, 1757/2008, s. 32–34). Smerten vi kjenner på vil dermed avta, og vi fylles av lettelse når vi innser at ubehaget som synliggjøres i maleriet, slik Goga sier, «... ikke møter oss i det virkelige liv» (2011, s. 93).

2.2.2 Immanuel Kant

Den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804) regnes i likhet med Burke for å være en av de to viktigste tolkerne av det sublime, ut fra et filosofisk ståsted. Kant forbandt det sublime med en form for overveldende fare og plasserte sin forståelse av det sublime i en transcendental⁴ sammenheng (Lothe et al., 2007, s. 218–219). Lik Longinos, betegnet også han det sublime som noe opphøyet, men han tok avstand fra Longinos' litterære fokus og forbeholdt det sublime å gjelde opplevelsen av euforiske naturfenomener og storslåtte byggverk. Kant delte det

⁴ *Transcendent* er et filosofisk begrep som handler om noe overnaturlig som ligger utenfor den menneskelige erfaringens område. Noe som befinner seg utenfor vår sanseverden (Caprona, 2013, s. 957).

sublime i to varianter; det matematiske sublime og det dynamiske sublime. Det matematiske sublime involverer noe stort som preges av ubegripelige dimensjoner, slik som de mektige pyramidene i Egypt og St. Peters kirken i Roma. Kant beskrev opplevelsen av en slik endelig kompleksitet som at tankene vår kommer til kort; vi klarer ikke helt å begripe arbeidet som ligger bak slike enorme byggverk. Det dynamiske sublime handler om makt, nærmere bestemt maktdemonstrasjoner i naturen som resulterer i mektige, nesten truende opplevelser. Euforiske naturfenomener, slik som vulkanutbrudd og stormer på det åpne hav, beskrev Kant som naturens ville storheter som mennesket ikke har kontroll over (Kant, 1764/2003, s. 36–37 Bale, 2009, s. 87–88).

Kant beskrev det sublime som en sanselig erfaring som oppstår i innbilningskraften vår, og som skapes i opplevelsen av objektet (Bale, 2009, s. 85–87). Kant hadde en tydelig filosofisk tilnærming til det sublime og mente ifølge Lyotard (1994, s. 50–52) at det sublime, i likhet med det skjønne, ikke kunne forstås ut fra rasjonelle prinsipper. Kant forkastet dermed oppfatninger som var preget av analytiske og rasjonelle beskrivelser av det sublime og det skjønne. Dette gjaldt spesielt Baumgartens rasjonelle beskrivelser av det skjønne i *Aesthetica*, samt Burkes analytiske beskrivelser av det sublime og det skjønne i *Enquiry* (Lyotard, 1994, s. 50–52). Kant tok særlig avstand fra Burkes empirisme⁵, men var ikke helt imot tolkningene hans av den grunn. Han var influert av Burke, men det er tydelig at de hadde ulike tilnærminger til det sublime. Kant beskrev det sublime som en psykisk opplevelse av objektet, mens Burke forankret det sublime i selve objektet, med fokus på hvilke fysiologiske reaksjoner sublime objekter skaper (Burke, 1757/2008, s. 32). Lyotard tilla Burkes oppfatning av den sublime følelsen som en fysiologisk erfaring (1994, s. 159). Kants forståelse om at det sublime befant seg i innbilningskraften vår, var Lyotard også overbevist om. Dette utdypes videre i delen som omhandler Lyotards forståelser av det sublime. I denne oppgaven bygger jeg hovedsakelig på Lyotard og Burkes tanker om det sublime.

2.2.3 Jean-François Lyotard

Den franske filosofen Jean-François Lyotard (1924–1998) hadde et kunstrettet syn på det sublime, og i 1988 publiserte han *Det sublime og Avantgarden*, et essay, der han drøftet det sublime i sammenheng med moderne kunst. Han videreførte her flere av Burkes tolkninger og rettet fokuset mot det sublime i avantgarde malerier. I essayet trakk Lyotard (1988/2008) fram

⁵ Erfaringslære bygger på at erfaringen utgjør vår kunnskapskilde om virkeligheten (Caprona, 2013, s. 933)

tolkningene til den amerikanske kunstneren Barnett Newman⁶ for å synliggjøre det sublimen nået i malerkunsten. Når det sublimen oppstår, må vi erkjenne at det sublimen ikke vil vare for evig, noe nytt vil alltid følge. I maleriet vil en farge følges av en annen, slik som penselstrøk følges av nye. Vi vet ikke med sikkerhet hva som kommer til å skje. Det som følger kan være preget av nytelse eller ubehag, og muligheten for at ingenting skjer må også tas i betraktning. Lyotard forbinder en slik opplevelse av at ingenting skal skje med angst. Vi kan derfor anslå at en slik frykt for at ingenting skal skje beskriver angsten for å dø (Lyotard, 1988/2008, s. 473–476).

Lyotards fokus på sublim realisering i kunsten bidro til at det sublimen begrepet fikk en ny betydning og nok en gang ble aktualisert. Lyotard forankret det sublimen i den avantgarde kunsten, nærmere bestemt i en radikal og nyskapende kunstform som utfordrer den etablerte kunstforståelsen. Lyotard anvendte det sublimen begrepet til å beskrive det vi ikke ser, men som like fullt er tilstede, noe han anså som spesielt framtrædende i den avantgarde malerkunsten. Han kalte dette «... fremstillingen av noe ikke-fremstillbart» (1988/2008, s. 473). Sett i sammenheng med det sublimen som en fremstilling av noe ikke-fremstillbart, portretterer *En frivillig død* en sorg som ikke alltid er synlig i illustrasjonene, men som likefullt er til stede. Det blir derfor relevant å drøfte Lyotards tolkninger av det sublimen i lys av romanens illustrasjoner, som skaper sublimen opplevelser uten å måtte vise til konkrete motiv. Et gjennomgående element i romanen er bruken av helsvarte sider, et motiv som ved første øyekast kun fremstår som en svart side, der plasseringen av disse bidrar til å skape et sublimt uttrykk. Noen ganger fungerer sidene som inndelinger av romanens enkeltdeler, andre ganger som forsterkere av det ubehagelig uttrykket som ble etablert i tidligere illustrasjoner. Kverneland har for eksempel tegnet seg selv sittende ved farens gamle tegnepult, idet han illustrerer farens selvmord. Tegningenes samspill med verbalteksten skaper et ubehagelig uttrykk som stadig forsterkes, og som når sitt klimaks i oppslaget siste, svarte, heldekkende side. Kverneland skriver i det gitte oppslaget at han faktisk ikke klarer å tegne motivet ferdig. Dermed kan leseren oppleve siden som mer enn bare et svart ark. Hva skjuler seg bak alt det svarte, og hva var det Kverneland hadde forsøkt å tegne? Den svarte siden gir rom til fantasien og tilrettelegger for ulike tolkninger.

⁶ *The Sublime is Now* (Newman, 1948).

Det å betrakte det sublime som noe ikke-fremstillbart var en forståelse Lyotard hentet fra Kant, og som han benyttet til å beskrive sublime opplevelser skapt av malerkunsten. Opprinnelig hadde Kant brukt begrepene *negativ fremstilling* og *ikke-fremstilling* til å beskrive sublime opplevelser som ble skapt av den storslåtte naturen (Lyotard, 1988/2008, s. 473). Begrepene beskriver fenomenet som oppstår når øynenes behag reduseres til ingenting, for da ... «kan man tenke det uendelige i all sin uendelighet» (Lyotard, 1988/2008, s. 480). Kant viste til bildeforbudet i jødedommen for å beskrive en slik reduisering av øynenes behag. Når øynene ikke hviler på noe, får fantasien og innbilningskraften større spillerom. En forsterkning av innbilningskraften var noe Burke mente at poesien, som han betraktet som den mest sublime kunstformen, kunne bidra til. Lyotard beskrev Burkes syn på det poetiske språket som en måte å tilby fantasien et større tolkningsrom enn det maleriet kunne. Et maleri, bestående av figurative fremstillinger skapt av malerens subjektive tolkning, utgjør én tolkning det er vanskelig for den som betrakter maleriet å løsrive seg fra. En slik «billedlig tvangstrøye», som Lyotard kalte det, begrenser maleriets muligheter til å skape de store, sublime opplevelsene. Poesien innehar imidlertid ikke de samme restriksjonene, og den gir derfor større plass til mottakerens innbilningskraft. Språket er fristilt figurative etterligninger, og selv om språket også er ladet med assosiasjoner, vil de ikke styre mottakeren i like stor grad (Lyotard, 1988/2008, s. 480–481). Avantgarde malerier betraktes som en modernistisk kunstform uten særlig bruk av figurative motiver, og de gir dermed ikke denne billedlige tvangstrøyen han refererer til. Slik kan den avantgarde malerkunsten ses i sammenheng med poesien, ettersom disse to kunstformene gir større plass til mottakerens innbilningskraft. De nevnte svarte sidene som stadig dukker opp i *En frivillig død* kan ut fra slike beskrivelser ses i sammenheng med det avantgarde, fordi de ikke styrer leseren i trolig like stor grad som et mer eksplisitt motiv ville gjort.

Selv om Lyotard og Kant hadde ulike tanker om det sublime knyttet til henholdsvis naturen eller kunsten, virket de å enes om at det sublime eksisterte i tankene og følelsene våre, og at disse skapes av gjenstanden. Dette utgjør trolig den største forskjellen i Lyotard, Kant og Burkes oppfatninger av det sublime. Burke forbeholdt det sublime å gjelde gjenstanden, mens Lyotard og Kant beskrev det sublime som noe vi ikke kan se, nemlig menneskets sinnstilstand. Lyotard hevdet at det ikke er objektet som må tas i betraktning, i forståelsen av det sublime, men derimot tankene og tankenes tilstand. Objektet kan ikke være sublimt i seg selv, for det er gjennom tankene, følelsene og opplevelsene som objektet skaper, at det sublime oppstår. En storslått bygning vil ikke være sublim i seg selv, men følelsene den framprovoserer kan være

sublime (Lyotard, 1994, s. 141–155). Lyotard betegnet det sublime som noe gripende og slående, som verken lot seg demonstrere eller bevise: «Kunsten etterlikner ikke naturen, den skaper en helt ny verden ... der det uhyrlige og formløse også har sin berettigelse, siden også det kan være sublimt» (Lyotard, 1988/2008, s. 479). Ut fra en slik forståelse er det ikke motivene eller illustrasjonene, men heller følelsene som framprovoseres av de ulike illustrasjonene og motivene i *En frivillig død* som kan oppleves som sublime.

Det at Lyotards tolkninger av det sublime i stor grad var forankret i Burkes forståelser, skyldes ikke bare deres felles forståelse av det sublime i kunsten. Lyotard var, i likhet med Burke, opptatt av hvordan mennesker opplever det sublime, og av det Bale beskriver som «... forbindelsen mellom det sublime og opplevelsen av at noe skjer» (Bale, 2009, s. 93). Dette kan ses i lys av Burkes tanker om at det sublime framprovoserer kroppslige og fysiologiske reaksjoner (Burke, 1757, s. 34–35). Både Lyotard og Burke mente at reaksjonene som ble skapt av det sublime, var både sterke og ulike reaksjoner på det skjønne.

2.3 Det skjønne og det sublime

Beskrivelser av det skjønne kan fremme karakteristikken av det sublime, fordi de i visse tilfeller utgjør klare motsetninger. Baumgarten betraktet det skjønne som den mest fullkomne estetiske opplevelse (1750/2008, s. 13) og ble dermed utfordret av Burke som argumenterte for at følelsene det skjønne vekker i oss ikke kan sammenlignes med de som skapes av det sublime, og derfor ikke kan regnes som det mest estetisk fullkomne (1757/2008, s. 32–35). Baumgartens estetiske syn var preget av et begrepsmessig og bestemt forhold til kunsten, noe Kant anså som en feiltakelse.

Burkes *Enquiry* (1757) består av flere analytiske eksempler av hvordan det skjønne og sublime står i kontrast til hverandre. Ved å ta utgangspunkt i Burkes syn på det sublime som fokuserer på de fysiske aspektene ved gjenstanden, er det lettere å skille det skjønne og det sublime fra hverandre. Det skjønne omtaler han som noe lyst, lite og forfinet og det sublime som noe massivt, mørkt, skjødesløst og storslagent. Der det skjønne framstår endelig og formfullendt, framstår det sublime formløst og uendelig. Gjenstandens utforming og omfang omtaler Burke som det mest iøynefallende aspektet ved gjenstanden. Med det subjektive aspektet tatt i betraktning, finnes det ikke en enstemmig kategorisering av det sublime, men hvis en tar

utgangspunkt i gjenstandens utforming og omfang blir forskjellene mellom det skjønne og det sublime lettere å få øye på (Burke, 1757/2008, s. 38–40).

Burke beskrev blant annet det sublime ut fra formen og omfanget på gjenstanden fordi bestemte former setter grenser, slik formen bestemmer skjønnhetens velbehag (1757/2008, s. 40–41). Bale viser til Kants tolkninger av den sublime formen som ubegrenset, da den minner om naturens kaos og uregelmessighet. Formen knyttes til objektets formål, og derfor kan det sublime beskrives som formålsløst, fordi det sublime ikke kan fanges i en sanselig form (Bale, 2009, s. 86). Burke hevdet at det sublime ofte preges av store dimensjoner, mens det skjønne er forbeholdt små dimensjoner, noe som tydeliggjøres i måten mindre gjenstander omtales på. Benevnelser som «lille» og «kjære» er positivt ladde og således universelle indikasjoner på noe skjønt. Det sublime, på sin side, kan ikke beskrives på et universelt plan, fordi det sublime i større grad enn det skjønne preges av mottakerens subjektivitet (Burke, 1757, s. 38–40). Hva én oppfatter som sublimt er nødvendigvis ikke gjeldende for en annen, for som Bale sier, finnes ikke målestokken for det sublime i tingene, men i oss selv (2009, s. 86). Hva vi anser som skjønt eller sublimt bedømmes ut fra den enkeltes subjektivitet, og det skjønne virker å være lettere å bedømme på et universelt plan. Hvilke superlativer vi velger å beskrive objektet med skaper utfordringer for kommenteringen av det sublime. Ord innehar visse universelle betydninger og her oppstår problemet; det sublime kan ikke kategoriseres på samme måte som det skjønne, fordi den sublime oppfattelsen er for subjektiv til å forenes i én felles forståelse. Det sublime har ingen sammenlignbar kvalitet, fordi det sublime ifølge Lyotard er enestående, og det kan ikke sammenlignes med noe annet (1994, s. 84–89). Lyotard tydeliggjorde dette da han beskrev anskuelsen av noe storslått, slik som et vulkanutbrudd eller mektige fjell, som en sanselig utfordring. Forestillingsevnen vår settes rett og slett på prøve når vi ikke klarer å sette passende ord på det vi ser (1988/2008, s. 480).

For å synliggjøre hvilke andre elementer som skiller det sublime fra det skjønne trakk Burke fram fargebruk og mørkets rolle versus lysets. Sublime gjenstander preges ofte av mørke, sterke farger, mens det skjønne med sitt blanke ytre ofte framstilles i duse farger. Burke betegnet mangelen på lys, samt dominansen av mørke farger, som forsterkende elementer av det sublime. Mørket intensiverer det sublime uttrykket ved å framprovosere en form for engstelse. Denne oppstår når vi ikke ser hele omfanget av den eventuelle faren. Omgivelser og gjenstander oppfattes ulikt i mørket, for hvem vet hva som skjuler seg i mørket når fantasien spiller hjernen et puss? Således kan vi trekke slutningen om at det er forestillingsevnen vår som, i forbindelse

med mørket, forsterker den sublime opplevelsen, og ikke mørket i seg selv. Dermed vil mørket virke mer sublimt enn lyset, men lysets virkning skal ikke forkastes av den grunn. Et sterkt lys som treffer øyet kan blende synsorganene og skape et fysisk mørke. Lys som opptrer plutselig, slik som et lydnedslag, samt brå overganger fra mørkt til lyst, defineres også av Burke som sublime forsterkere. Fargebruk er ingen kilde til det sublime, men visse farger kan forsterke et sublimt uttrykk ytterligere. Mørke farger og hyppig bruk av sort forsterker det sublime, i motsetning til muntre og lyse farger (Burke, 1757/2008, s. 36–40). For som Burke sa: «... det er ingenting som dreper følelsen av det sublime så effektivt som ... alt som er lyst og lattervekkende» (1757/2008, s. 38–39). Det sublime uttrykket som etableres i illustrasjonene i *En frivillig død* forsterkes av den hyppige bruken av svart, som i visse sekvenser kombineres med lite innslag av lys. Sekvensen som skildrer selvmordet er faktisk så mørk, og har så lite innslag av lys, at motivene i bilderuten kan være vanskelig å tyde.

Kant beskrev det skjønne og det sublime som konstruksjoner av ulike emosjoner, der det sublime vekker ærefrykt og beundring, mens det skjønne vekker gleden (1764/2003, s. 18). Ifølge Bale omtalte Burke opplevelsen av det skjønne og det sublime som subjektets erfaring av gjenstanden, altså hvordan vi mennesker opplever det skjønne og det sublime. Burke og Kant plasserte begge det skjønne i velbehag og det sublime i smerte, mens Burke ikke betegnet det sublime som kun noe smertefullt. Han mente det sublime var en kombinasjon av både smerte og nytelse, som Bale refererte til som en slags skrekkblandet fryd (Bale, 2009, s. 89–90). I likhet med Burke brukte heller ikke Lyotard velbehaget til kun å beskrive det skjønne. Han skildret det sublime som et velbehag i form av nytelse; men da i en negativ form for nytelse. Således uttrykte Lyotard det skjønne og det sublime som to ulike former for nytelse, der det sublimes nytelse hadde opphav i smerten (Lyotard, 1988/2008, s. 480; 1994, s. 110–127).

2.4 Oppsummering

Det sublime er et fenomen som grunnet det subjektive aspektet til tider kan virke ubestemmelig, spesielt sammenlignet med det skjønne, som i større grad forstås ut fra en mer universell skala. Ordet *sublim* oversettes til høyde eller høydepunkt (Lothe et al., 2007, s. 218). Ordet beskriver noe på toppen av døren og mot en grense for hva som kan nås (Goga, 2011, s. 92–93). Burke, Lyotard og Kant forbandt det sublime med en opplevelse av overveldende fare, der Lyotard støttet seg til Burkes forståelser av det sublime som en forsterkning og intensivering av følelser. Begge betegnet slike følelsesmessige reaksjoner som så sterke at de kunne resultere i

fysiologiske, kroppslige reaksjoner. Kant, på sin side, tok avstand fra en slik empirisk forståelse og plasserte det sublime i en filosofisk og transcendentel sammenheng (Lothe et al., 2007, s. 219). Burke (1757/2008) hadde svært analytiske beskrivelser av skjønne og sublime gjenstander. Disse, samt Lyotards forståelse av den sublime realiseringen i den avantgarde kunsten er gjeldende for mitt prosjekt.

Frykten utgjør den klare kilden til det sublime, men ifølge Burke (1757/2008) er ikke fryktens tilstedeværelse nok. Det som skremmer oss må etterfølges av en form for lettelse dersom den sublime opplevelsen skal være mulige å erfare (s. 32–34). Det sublime betraktes som en kombinasjon av motstridende følelser som glir over i hverandre, noe Bale (2009) refererer til som en skrekkblandet fryd (s. 89). Noe skremmende som etterfølges av en lettelse skaper sterke følelser i oss, deriblant forbløffelsen. Burke omtalte forbløffelse som den sterkeste virkningen av det sublime, en følelse som oppstår når sinnet fylles til randen av den sublime gjenstanden i den grad at vi ikke klarer å reflektere over noe annet (1757/2008, s. 35). Det sublime fordrer distansen. Et kunstverk gir oss denne nødvendige distansen. Uten distansen, ville opplevelsen vært skremmende, ikke sublim.

2.5 Hermeneutikk

Hermeneutikk betegner læren om fortolkning av tekst, og er derfor svært sentral for mitt prosjekt når det kommer til en analytisk nærlesning. Nærlesing som metode er inspirert av hermeneutisk tenkning, der fortolkningsprosessen kjennetegnes av en sirkulær bevegelse mellom del og helhet med forståelse som mål⁷. Den *hermeneutiske sirkelen* utgjør en grunntanke i hermeneutikken som tilsier at alle aspektene ved teksten må tas hensyn til for å oppnå forståelse (Gadamer, 2003). Forståelsen har sine grenser, noe den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer var særlig opptatt av. Hans bruk av begrepet «forståelseshorisont» kan forklares som det vi har mulighet til å forstå ut fra eget ståsted: «Horisonten er en synskrets som omfatter og omslutter alt det som er synlig fra et bestemt punkt» (Gadamer, 2010, s. 341). Kort sagt vil vår forståelseshorisont være både begrenset og muliggjort gjennom tidligere erfaringer, den historiske tiden vi lever i, miljøet og kulturen vi er en del av, våre oppfatninger og preferanser. Forståelseshorisonten må ikke anses som noe statisk, da den er i stadig bevegelse og utvikling etter hvert som den kommer i kontakt med andre forståelseshorisonter.

Leseren bringer sin forståelseshorisont inn i lesningen. Dette må vedkommende være klar over, og samtidig være villig til å lytte til hva teksten ønsker å si (Gadamer, 2003). I lesningen veksler vi mellom del og helhet, noe som er tydelig i lesning av en grafisk roman, der vi først leser bildene, så teksten, før vi vender tilbake til bildene. Vi tar inn hele boksiden før vi fokuserer på de enkelte rutene. Tekstens ulike deler blir forståelige når de ses i lys av helheten – en helhet som strekker seg lengre enn det gitte litterære verket. Slik anerkjenner vi at enhver tekst inngår i en tekstkultur og i et forfatterskap. Således bør de ulike delene av *En frivillig død* betraktes i sammenheng med romanen i sin helhet, på samme tid som romanen må forstås som en del av Kvernelands forfatterskap, plassert i den grafiske litterære tekstkulturen.

2.6 Tekstens tomme plasser

Den tyske lingvisten og litteraturkritikeren Wolfgang Iser var framtrødende innen den leserorienterte resepsjonsteorien. Hans fokus på tekstresepsjon var forankret forståelsen om at litterær mening skapes i møtet mellom leser og tekst. I *Tekstens appelstruktur* (1981) beskrev han lesing som en prosess der teksten realiseres og vekkes til live. I leseprosessen oppstår det en transaksjon mellom leser og forfatter, der leseren med sin forestillingsevne og selektive prosess fyller ut det Iser kalte tekstens *tomme plasser*, slik at teksten gir mening. Slike tomme

⁷ Jf. Schleiermachers forståelse av den *hermeneutiske sirkelen* (Lægreid og Skorgen, 2001, s. 10–11).

plasser består av tematiske, handlingsbaserte eller språklige tomrom i teksten, som leseren opplever som ufullstendig. Forfatteren tilbyr leseren en viss mengde informasjon, og det blir opp til leseren å fylle ut det som oppleves som ufullstendig. Slike tomme plasser er svært tilpasningsdyktige, og siden tekstens intensjon befinner seg i leserens innbilningskraft, blir det subjektive aspektet ved lesningen meget fremtredende (Iser, 1981, s. 103–128). Det sublime bør ses i sammenheng med de tomme plassene i *En frivillig død*. I sekvensen der Kverneland forsøker å tegne farens selvmord for andre gang, klarer han ikke å fullføre arbeidet. Motivet viser i stedet en nesten heldekkende svart side. Verbalteksten indikerer at motivet skulle vært et annet og som leser lurert vi på om noe skjuler seg bak de brede, svarte penselstrøkene. Den svarte siden utgjør dermed et tomrom i teksten som leseren, ved hjelp av sin subjektive innbilningskraft, må fylle dersom sekvensen skal gi mening.

Iser beskrev teksten som utømmelig og påpekte at det lå uendelige muligheter i det å vende tilbake til en tekst og lese den flere ganger. For hver lesning tilegnes leseren stadig mer informasjon og blir mer mottakelig for nye oppdagelser i teksten. Her ser vi altså den hermeneutiske tankegangen, hvor det veksles mellom del og helhet. Således kan tilbakevendinger til teksten bidra til at tekstopplevelsen endres, selv om setningene opptrer uforandret (1981, s. 110–111). Med utgangspunkt i Isers forståelse av teksten som utømmelig, kan vi anslå at vi aldri vil oppnå full forståelse av den. Det vil alltid befinne seg nye detaljer ved teksten som kun vil avsløres ved nye gjennomlesninger.

2.7 Grafisk litteratur

En frivillig død er en selvbiografisk roman som innehar flere elementer fra tegneserie- og bildeboksjangeren, og derfor ønsker jeg å omtale romanen som grafisk litteratur. I bildeboka fordeles bilder av ulike størrelser i oppslag, mens i tegneserien plasseres ofte flere mindre bilder på samme side, adskilt av renner⁸. *Splashsider* eller *splashruter* er en stor tegning som fyller opp til en hel side, og som ikke rammes inn. (Warberg, 2018, s. 206–224). Slike er framtredende i Kvernelands roman, som kombinerer begge stilartene. Kverneland benytter seg både av tegneseriens utforming av ruter som adskilles av renner og tegneseriens språk i form av snakkebobler, ikonografi og lydmalende ord, samt bildebokas større illustrasjoner i kombinasjon med verbaltekst.

⁸ Støtter meg til Warbergs oversettelse av McClouds begrep *gutter* (2018, s. 222).

2.7.1 Tegneserieteori og narratologi

Ved å beskrive hvordan vi kan kommunisere gjennom bilder tydeliggjør tegneserieskaper og tegneserieteoretiker, Scott McCloud tegneserien som sjanger. Han presiserer at bildene i tegneserien i seg selv ikke er noe annet enn bilder, men når de plasseres etter hverandre, oppstår det som kalles en sekvens. Alle bildene i sekvensen må betraktes som en helhet (2016, s. 13), og i en slik helhet må også rammene som separerer rutene inkluderes, fordi de representerer et tomrom som befinner seg i overgangene mellom rutene, og disse må leseren skape mening ut av. Ifølge McCloud settes to separate bilder sammen og omdannes til en idé ved hjelp av forestillingsevnen vår. En slik leserdeltakelse som han kaller *closure*, beskriver den mentale meningsskapende prosessen som oppstår når leseren skaper mening ut av motivene i rutene ved å tolke overgangene mellom dem. Dette kan ses i lys av Iser's beskrivelser av tekstens tomme plasser, fordi leseren fyller tomrommet i rammene slik at rutene komplimenterer hverandre og danner et helhetlig og meningsfullt uttrykk. McCloud deler slike overganger inn i seks kategorier. Jeg har valgt å fokusere på overgangene som kalles *subjekt til subjekt*, *scene til scene* og *aspekt til aspekt* (2016, s. 74–80), fordi de samsvarer best med overgangene i romanen. I analysekapittelet vil disse overgangene bli presentert i lys av oppslagsutvalget som skal analyseres i forbindelse med nærlesningen.

I *Narrating Minds and Bodies: Autobiographical Comics* (2013) beskriver den finske professoren Karin Kukkonen den grafiske selvbiografien som en fortelling av forfatterens historie, der tegnestilen⁹ uttrykker det som fortelles. Kvernelands tegnestil i *En frivillig død* består ofte av en nokså tykk linjeføring, som ved flere tilfeller opptrer som flytende eller blødende (Warberg, 2018, s. 222). Således uttrykkes ikke alvoret i Kvernelands roman bare gjennom illustrasjonene og verbalspråket, men også i selve utformingen av skriften. Kukkonen (2013) presenterer tre nivå som hun mener etableres i den selvbiografiske sjangeren. Disse kaller hun de *tre agentene*: den som forteller (*the narrator*), den som erfarer (*the focalizer*) og den som observerer (*the observer*). Fortelleren er den som fører ordet, den interne jeg-fortelleren, som har erfart det som portretters på sidene, og leseren er observatøren av den skrevne og illustrerte historien. I selvbiografiens tekstbokser opptrer den voksne fortelleren, og det er her fortellehandlingen utspiller seg (narrasjonsnivået). To ulike diegetiske nivåer utspiller seg i den selvbiografiske tegneserien, der den voksne ser tilbake på seg selv slik han var tidligere i livet. Den voksne, modne fortelleren ser tilbake på seg selv som ungdom og tolker

⁹ Min oversettelse av Kukkonens begrep *graphiation* (2013, s. 56).

det som skjedde da, i etterpåklokskapens lys. Den som erfarer, fokalisatoren, ser vi i rutene, og det er dette som er så spesielt med tegneserien: i verbalspråklige tekster ser vi gjennom fokalisatorens blikk, mens i tegneserien ser vi fokalisatoren utenfra (som observatør). Begivenhetene han utsettes for tolkes av hans voksne jeg. Hvilke deler av historien observatøren, altså leseren, får innsyn i, avhenger av hva forfatteren velger å tegne. Kukkonen eksemplifiserer dette med et utdrag fra tegneserien *FUN HOME: A family Tragicomic* (2006) av tegneserieskaperen Alison Bechdel. Utdraget viser en far sittende ved pianoet med sin datter innomhus, bak et vindu. Vinduet plasserer observatøren på yttersiden av huset, tittende inn. Slik skaper vinduet en ekstra distanse mellom det som fortelles og leseren (Kukkonen, 2013, s. 58–59).

Narratologibegrepet dateres tilbake til Gérard Genettes utgivelse *Discours du récit (fortellingens kunst)* fra 1972, og det fokuserer på en forståelse av fortellingens struktur (Aaslestad, 2017, s. 7–17). Begrepene jeg trekker fram i denne delen av kapittelet er utledet fra dette verket. Petter Aaslestad, professor i litteratur, har en metodisk tilnærming til narratologibegrepet. I utgivelsen *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori* (2017) anvender han narratologi som en metode egnet for å analysere fortellende tekster. Hans tolkninger er relevante for mitt prosjekt, og derfor velger jeg i stor grad å støtte meg til hans begrepsforståelser. Ann Sylvi Larsen, dosent i norskdidaktikk, har brukt narratologi som metode i analyse av barnelitteratur i *Norsk 5-10. Litteraturboka* (2018). I det følgende bygger jeg på Aaslestads innføringsbok i narratologi og Larsens innføringskapittel.

Leseropplevelsen avhenger ikke bare av historien. Hvordan den gjennom ulike handlinger og hendelser blir fortalt, kan ha stor innvirkning på hvordan den vil oppfattes av leseren. Begrepene historie, diskurs og narrasjon, forteller- og fokaliseringsinstans, kronologiavvik og analepser, hastighet, rekkefølge og frekvens vil bli presentert i lys av romanen.

Diskurs, historie og narrasjon er tre begreper som kan forstås som tre ulike nivå i teksten. Diskursen er teksten slik den kommer leseren i møte, historien blir satt sammen så godt det lar seg gjøre av diskursen, mens narrasjonsnivået handler om fortellerens plassering i forhold til det som fortelles (Larsen, 2018, s. 49–51). Dette nivået er ofte skjult, men i Kvernelands roman er det svært synlig. Vi ser hvordan forfatteren (selvbiografen) sitter ved tegnebrettet og strever med å tegne sitt liv. Deler av teksten tilhører også narrasjonsnivået, slik som når han reflekterer over hvordan han hadde det og hvem han var som ung.

Fra hvilket perspektiv historien skildres fra kan ha betydning for hvordan fortellingen oppfattes av leseren. Derfor er *fortellerinstansen*, altså hvem som forteller historien, et viktig analytisk moment i nærlesningen av romanen. Fortellerinstansen i romanen er en typisk jeg-forteller, som varierer mellom å tilhøre den voksne Kverneland fra nåtiden og den unge Kverneland, som forteller historien fra fortiden. Forekomsten av denne endrende fortellerinstansen er også et interessant moment å diskutere i lys av det sublimе. Farens selvmord hendte da Kverneland fortsatt var i tenårene, og ved å skildre hvordan han opplevde dette da gjennom illustrasjonene og teksten, blir uttrykket enda mer sårbart og fryktelig. *Fokaliseringsinstansen* handler om hvem som sanser, eller hvor sansingssenteret ligger i historien, og det bør derfor ses i sammenheng med fortellerstemmen i romanen (Larsen, 2018, s. 51–54). Kvernelands variasjon mellom å sanse ut fra seg selv som voksen og som ungdom indikerer at det er to interne fokaliseringsinstanser i romanen. I romanen skildrer forfatteren en selvopplevd fortelling fra sitt perspektiv, eller rettere sagt sine perspektiv, og på den måten glir fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen over i hverandre.

Med utgangspunkt i romanens sentrale handlingsforløp forekommer det flere kronologiske avvik, såkalte *anakronier*, som gir leseren stadig større innsikt i helheten rundt selvmordet. Slike kronologiavvik framstår enten som tilbakeblikk, *analepser*, eller som foregripelser framover i tid, *prolepser* (Aaslestad, 2017, s. 37–38). I romanen er bruken av analepser framtreddende. For hvert tilbakeblikk avsløres noe nytt, og vi får et stadig større innblikk i selvmordet, miljøet rundt, samt et større innblikk i relasjonen mellom far og sønn. Således er romanens tidsdimensjon viktig å ta hensyn til, fordi den ikke bare påvirker skildringen av selvmordet, men også romanen i sin helhet. Fortellerhastighet, rekkefølge på begivenhetene og frekvens (hvor mange ganger det fortelles om en hendelse) (Larsen, 2018, s. 63), er også viktige aspekter for hvordan vi forstår romanen, og dette vil bli berørt nærmere i analysen.

2.7.2 Analyse av bildebøker

Grafiske tekster er som oftest multimodale, det vil si at de kombinerer ulike modaliteter som skrift og bilde, men noen ganger fortelles historien kun ved bruk av bilder. Begge variantene er å finne i *En frivillig død*. De fleste oppslagene i romanen består av en kombinasjon av verbaltekst og bilder eller fotografier, men i noen tilfeller kan hele sekvenser bestå av illustrasjoner som forteller historien helt uten verbaltekst. I en slik multimodal tekst som romanen utgjør, må samspillet mellom de ulike modalitetene og hvordan tekstens

meningsinnhold kommuniseres i dette samspillet tas i betraktning for å tydeliggjøre hvordan teksten og bildene kommuniserer til leseren. Verbalspråklige og visuelle modaliteter tas i betraktning, slik at vi kan analysere deres funksjoner hver for seg, og som en del av en større, meningsbærende estetisk helhet. Bildene ses i sammenheng med hverandre og verbalteksten. I tillegg til sideutformingen, bildenes dimensjoner og inndelingen av rutene kan bildet, i seg selv, bestå av flere elementer en bør ta hensyn til. Skriften bør ikke bare betraktes som det skrevne ord. Utformingen av bokstavene, fonten, utgjør et eget meningsbærende element. Selv om samspillet mellom bilde og skrift ofte utgjør hovedfokuset i en analyse av grafisk litteratur, er det som Warberg sier viktig å huske på at enhver modalitet er kompleks og kan bestå av flere meningsbærende elementer (Warberg, 2018 s. 206–211).

I grafisk litteratur kombineres verbaltekst med bilder og danner det Hallberg (1982) beskriver som bildebokens «egentlige text», *ikonoteksten*, fordi det er i dette multimodale samspillet bokens virkelige mening blir skapt (s. 165)¹⁰. Ikonotekstbegrepet beskriver det helhetlige meningsinnholdet som skapes i samspillet mellom de visuelle og de verbalspråklige modalitetene i teksten. Disse bør ifølge Warberg (2018) leses som en helhet dersom teksten skal gi mening (s. 212). Hvordan modalitetene kommuniserer til leseren handler mye om samspillet mellom de ulike modalitetene. Maria Nikolajeva og Carole Scott har utarbeidet fem kategoriseringer av slike multimodale samspill som oppstår i bildeboka. Jeg velger å benytte meg av tre kategorier som er mest relevante for nærlesningen av *En frivillig død*. *Den utfyllende/utdypende bildeboka* beskriver samspillet som oppstår når en av modalitetene informere mer enn de andre. I *den utvidende barneboka* gir de ulike modalitetene såpass ulik informasjon at vi er avhengige av bildene og verbalteksten for å kunne danne et helhetlig bilde av det som pryder sidene. Den tredje kategorien, *den kontrapunktiske bildeboka*, oppstår når de ulike modalitetene formidler ulikt, og til tider motstridende, innhold som leseren må sette sammen til en helhet (Nikolajeva & Scott i Warberg, 2018, s. 213–215).

Ingjerd Traavik (2012) har utarbeidet et analytisk begrepsapparat for tolkning av bildebøker som vil danne noe av grunnlaget for nærlesningen av *En frivillig død*. Siden romanen innehar flere elementer kjent fra bildeboka, er det relevant å ta utgangspunkt i hennes beskrivelser. Hun mener en grundig analyse bør inkludere en tolkning av både ikonoteksten, samt bildene og verbalteksten hver for seg, for å avdekke hvordan samspillet mellom de ulike modalitetene har

¹⁰ Hallberg (1982) definerer ikonoteksten med utgangspunkt i bildebøker presentert for barn, men siden bildeboka har slike nære trekk til den grafiske sjangeren velger jeg å støtte meg til hennes forståelse.

betydning for romanens helhetlige uttrykk (Traavik, 2012, s. 172 –179). I analysekapittelet vil jeg komme nærmere innpå hvordan utvalgte sekvenser fra romanen illustrerer hvordan Kverneland, gjennom illustrasjonene og verbalteksten, skaper det sublim uttrykket. Her vil jeg ta utgangspunkt i Traaviks begrepsapparat og fokusere på hvordan lys og skygger, fargebruk, perspektivering, typografi, bildeutsnitt, rammer, linjeføring, miljøskildringer og personkarakteristikker bidrar til den sublim leseropplevelsen.

Å tolke romanens ulike motiver er et viktig element ved analysen, men det å tolke hvilke motiv som mangler, beskriver Traavik som like viktig. Hvis noe er utelatt, hvorfor og er det et bevisst valg fra forfatteren og illustratørens side? (2012, s. 179). Et slikt fokus på det utelatte kan ses i lys av Iser (1981) beskrivelser av tekstens *tomme plasser*, og dette vil bli drøftet i lys av de heldekkende svarte sidene som til stadighet dukker opp i romanen. Motiver og illustrasjoner er ikke det eneste som må analyseres. Teksten utgjør også et meningsbærende element som bidrar til romanens helhetlige uttrykk. Linjeføringen, altså skriftens utforming, og plasseringen av teksten kan forsterke det skrevne ord (Traavik, 2007, s. 36). Fonten på forsiden av romanen minner skrifttyper fra grøsserbøker. Således samsvarer skrifttypen, som assosieres med noe ubehagelig, med tittelen *En frivillig død*.

3. Metode

Dette er en kvalitativ studie der en nærlesning av Steffen Kvernelands grafiske roman *En frivillig død* (2018), utgjør den primære metoden og det primære materialet, mens funn fra to transkriberte litterære samtaler fra en gruppe på seks elever utgjør det sekundære datamaterialet. Nærlesningen, supplert med funnene fra samtalene med elevene, har til hensikt å besvare problemstillingen: «På hvilke måter kan *En frivillig død* skape sublimе leseopplevelser, og hvorfor bør vi inkludere denne romanen i norskundervisningen?»

Innledningsvis vil studiens forskningsdesign bli presentert, før jeg gjør rede for metodene brukt i gjennomføringen av studien. Her vil jeg tydeliggjøre hvordan studieobjektet, romanen, har blitt undersøkt ved hjelp av nevnte metoder. Nærlesningen utgjør den primære metoden, fordi en slik oppmerksom lesning av teksten kan avdekke og synliggjøre hvordan ulike kvaliteter ved romanen kan skape sublimе opplevelser. For å kunne uttale meg om hvordan elever på ungdomstrinnet opplever romanen, har jeg valgt å inkludere litterære samtaler i prosjektet. Forståelsene til litteraturredaktører som ser potensialet i å bruke slike samtaler i undervisning, vil bli belyst. Videre vil innsamlingsprosessen av det sekundære datamaterialet (samtalene), og bearbeidingen av disse bli beskrevet, i tillegg til en beskrivelse av elevene som deltok og ulike valg som er gjort i forbindelse med transkripsjonen. Avslutningsvis vil jeg drøfte min rolle som forsker, studiens reliabilitet, samt inkludere noen metodologiske og forskningsetiske bemerkninger.

3.1 Forskningsdesign, valg av metode og teoretisk grunnlag

Studien kan betegnes som en litterær analyse av det valgte studieobjektet *En frivillig død*. Datamaterialet fra de litterære samtalene representerer funn fra et kvalitativt strategisk utvalg, som vil bli brukt til å supplere nærlesningen av romanen. Forskningsprosjektet består derfor av en todelt metode. Romanen utgjør selve studieobjektet, mens nærlesningen og funnene fra de litterære samtalene utgjør de to metodiske tilnærmingene. Romanen nærlest og analysert i lys av flere teoretiske perspektiv. Dette, supplert med elevutsagnene, danner utgangspunktet for drøftingen av romanens sublimе kvaliteter. Siden prosjektet mitt består av en undersøkelse av de sublimе kvalitetene i *En frivillig død*, utgjør den grafiske selvbiografien det primære studieobjektet, og nærlesningen den primære metoden. Nærlesning er, ifølge professor i litteratur Anne-Kari Skarðhamar, en oppmerksom lesning som kan avdekke hvordan samspeillet mellom tekstens mindre deler danner den kunstneriske helheten teksten utgjør (2014, s. 111).

Ved å lese romanen som en helhet bestående av mindre deler (jf. forståelsene om den hermeneutiske sirkel), ønsker jeg å kartlegge hvilke elementer ved romanen som skaper det sublim uttrykket. Min forståelse av det sublim er forankret i Burkes (1757/2008) og Lyotards (1988/2008; 1994) forståelser, grunnet deres tolkninger av det sublim i kunsten, og dette vil derfor vektlegges under nærlesningen. Funn fra nærlesningen presenteres i analysekapittelet gjennom fire utvalgte sekvenser fra romanen.

Som problemstillingen tilsier, omhandler denne masteroppgaven sublim leseopplevelser. Der min leseropplevelse er umiddelbar tilgjengelig, er elevenes lesning mer utfordrende å få tak i. Siden det er vanskelig å få innsyn i den faktiske prosessen som foregår under lesningen, og da spesielt hvordan elevene opplever teksten, virket litterære samtaler som den beste metoden for å belyse elevenes opplevelser og tolkninger av romanen. Enhver lesning er subjektiv og unik, og derfor kan de seks elevene potensielt sett representere seks unike leseropplevelser. Her bygger jeg på litteraturredaktikerne Birte Sørensen (1983), Åsmund Hennig (2014), som i stor grad er influert av Sørensen, Laila Aase (2005) og Peer Harry Bjørkeng (2009). Sørensen presenterer i utgivelsen *Teksten og eleven* (1983) tre ulike lesninger av tekst: *elevteksten*, *lærerteksten* og *fellesteksten*. Sørensens tekstfokuserte begrepsapparat tydeliggjør hvordan ulike lesninger kan prege den litterære samtalen. *Elevteksten* er elevens første møte med teksten, en lesning utenforstående sjeldent får tilgang til, fordi elevene kan finne det utfordrende å uttrykke seg verbalt. *Lærerteksten* er lærerens lesning, en kvalifisert tolkning som ofte danner utgangspunktet for teksttolkningen som presenteres for elevene. *Fellesteksten*, Sørensens tredje begrep, representerer en dialogisk prosess der elevteksten og lærerteksten «smelter» sammen gjennom en felles tekstforståelse (Sørensen, 1983, s. 21–24).

Litterære samtaler er samtaler om tekst i fellesskap, der tekstforståelsen øker i takt med at elevenes tolkninger og erfaringer blir møtt av likesinnede (Utdanningsdirektoratet, 2015). I et slikt muntlig fellesskap kan elevene øke tekstforståelsen ved å se sin lesning i lys av andres. Kontekstuelle faktorer kan ha betydning for gjennomføringen av slike samtaler og bør derfor tas høyde for (Hennig, 2014, s. 175–195). Bjørkeng er opptatt av at tekstens subjektive relevans kan være en avgjørende faktor for lesemotivasjonen og deltakelsen i slike samtaler (2009, s. 308). Begrepet «subjektiv relevans» er hentet fra Jon Smidts *Seks lesere på skolen: Hva de søkte, hva de fant* (1989). Med subjektiv relevans menes at det vi leser angår oss og er viktig for oss (Smidt, 1989, s. 33). I tillegg til konteksten og det litterære utvalget, kan lærerens rolle også være avgjørende for utfallet av litterære samtaler. Læreren bør ikke styres av egen lesning,

lærerteksten, men heller fokusere på elevenes leseropplevelser og bistå med spørsmål dersom elevene trenger hjelp til å drive samtalen framover. Læreren besitter normalt mer kunnskap og erfaring enn elevene og kan derfor inneha et eierskap til teksten, men det innebærer ikke at elevene skal ha som mål å reprodusere lærerens forståelse (Bjørkeng, 2009, s. 305–308). Lærerteksten er begrenset fordi den, som Sørensen sier, også er basert på en subjektiv lesning (1983, s. 24). Det er derfor mange faktorer vi bør ta hensyn til ved gjennomføringen av litterære samtaler, og det er viktig å være klar over at det ikke finnes bare én korrekt måte å gjennomføre slike samtaler på (Aase, 2005, s. 107).

3.2 Datainnsamling

3.2.1 Utvalg og presentasjon av informantene som deltok i de litterære samtaler

Elevene som deltok i prosjektet utgjør et kvalitativt og strategisk utvalg bestående av seks elever på 10. trinn, ved en ungdomsskole i Sør-Trøndelag. Elevgruppen fikk i oppdrag å lese *En frivillig død*, og de ble bedt om å dele sine leseropplevelser i to litterære samtaler. Jeg har latt meg inspirere av Hennigs utsagn om at mindre elevgrupper kan være en god forutsetning for gjennomføringen av litterære samtaler (2014, s. 177–178) Jeg valgte derfor å basere samtaler rundt en mindre gruppe elever, og ikke i et fulltallig klasserom.

Elevgruppen, bestående av fire jenter og to gutter, ble valgt på bakgrunn av tidligere faglige og relasjonelle erfaringer i undervisningssammenheng. Gruppen består av elever som ved flere tilfeller tidligere har vist faglig styrke i tolkning av tekst. Jeg ønsket såkalte «sterke elever» fordi jeg oppfatter tekstvalget som potensielt utfordrende, i den grad at det kreves en leser som både tar hensyn til og tolker både bildene og verbalteksten. Romanens tematikk kan være utfordrende å lese om, og i og med at den kombinerer ulike elementer fra bildebok- og tegneseriesjangeren, stiller det visse krav til leseren. Min innsikt i elevenes forutsetninger og litterære kompetanse, kombinert med tryggheten om at jeg har gode relasjoner til dem, gjorde at valget falt på nettopp disse seks. Jeg har valgt å presentere elevene under fiktive navn, men som likevel avdekker kjønn. Dette har jeg gjort for at studien skal opptre mest mulig transparent. En beskrivelse av elevenes deltakelse i samtaler er illustrert i *tabell 1* (side 33).

3.2.2 Forarbeid

De seks elevene leste *En frivillig død* individuelt. Lesefristen var opprinnelig satt til to uker, men jeg valgte å øke fristen til fire uker, slik at alle fikk lest ferdig i sitt eget tempo. For å få innsyn i elevens leseopplevelse, *elevteksten*, ga jeg dem post-it lapper som de skulle benytte seg av under lesingen. Jeg ba dem markere sider i romanen som gjorde inntrykk på dem og som fanget deres oppmerksomhet. Dette kunne være noe de opplevde som trist, morsomt, skremmende, eller noe de rett og slett ikke forstod. Det var også ønskelig at de noterte litt underveis. Markeringene og notatene var et bevisst valg fra min side, der intensjonen i første omgang var at dette skulle gi meg innsyn i *elevteksten* og de umiddelbare inntrykkene fra lesningen. Post-it lappene og eventuelle notater skulle tas med til de litterære samtalene. Dette fikk elevene beskjed om i et informasjonsskriv de fikk utdelt, sammen med romanen og post-it lappene (se *Vedlegg 2*).

Jeg unnlot bevisst å nevne min interesse for det sublime i forkant av den første samtalen, dette for å unngå å forme eller påvirke deres første møte med teksten. Med utgangspunkt i Burkes (1757/2008) beskrivelser av hvordan og hvilke sterke og fysiske reaksjoner det sublime kan skape i oss, var jeg spesielt interessert i om noen av elevene hadde erfart lignende opplevelser. I tillegg håpet jeg at markeringene og notatene ville bevare inntrykkene fra lesningen, slik at de kunne fungere som påminnere i gjennomføringen av de litterære samtalene. I forberedelsene til den andre samtalen, leste elevene utvalgte sekvenser på nytt, slik at den andre samtalen ble preget av en enda grundigere nærlesning. Sekvensutvalget var gjort på bakgrunn av hvilke sekvenser som hadde gitt elevene de sterkeste reaksjonene, i tillegg til et utvalg jeg hadde bestemt på forhånd med utgangspunkt i egen lesning. Jeg har latt meg inspirere av Isers tanker om at en tekst aldri tømmes for inntrykk, og at nye lesninger kan avdekke oppdagelser og koblinger i teksten en ikke nødvendigvis oppdaget under den første lesningen (1981, s. 110–111). Elevenes erfaringer fra den første samtalen resulterte i at de var innforstått med hva som var forventet av dem og hvordan samtalen kunne foregå.

3.2.3 Gjennomføringen av samtalene

To litterære samtaler ble gjennomført på et grupperom på elevenes skole. Elevene var plassert rundt et bord, slik at de kunne ha blikkontakt med hverandre. Den første samtalen varte i en time og førte minutter, mens den andre samtalen varte litt i overkant av en time. Det ble gjort lydopptak av begge samtalene via en båndopptaker som lå midt på bordet. En av elevene kunne

ikke delta i den første samtalen, ellers var de fulltallige. Samtalene ble utført med to ukers mellomrom, med forberedende oppdrag til hver samtale. Til den første samtalen skulle de, med utgangspunkt i egne markeringer og notater, fortelle om sine første opplevelser av romanen. Til den neste samtalen hadde de lest et utvalg sekvenser på nytt, valgt på bakgrunn av Isers syn på at stadige nye lesninger kan avdekke nye elementer ved teksten (1981, s. 111).

Før jeg satte i gang samtalen om romanen, snakket vi om løst og fast, for å bli trygge på hverandre. En slik setting der deltakerne kjenner hverandre på ulike måter og får tildelt en tematikk de skal snakke om kan oppleves kunstig. Derfor lot jeg dem selv velge hvor ved bordet de ville sitte ved den første samtalen. Under den første samtalen lot jeg det være tydelig for elevene at jeg kun var interessert i deres leseropplevelser og at det ikke fantes noen gale svar. Elevenes markeringer og merknader dannet utgangspunktet for hvilke oppslag og sekvenser som ble diskutert under den første samtalen. Siden elevenes egne notater og avmerkinger utgjorde utgangspunktet for den første samtalen, var min potensielt styrende rolle sannsynligvis svært lite framtrædende. Samtalen ble derfor i vesentlig grad styrt ut fra elevenes ønsker og preferanser, slik at jeg kunne tre inn i en mer observerende forskerrolle. Dette var i tråd med Sørensens poengteringer, dvs. at læreren bør unngå å påvirke elevene av egen lesning, *lærerteksten* (1983, s. 24). Her bør læreren heller fokusere på å stille spørsmål som hjelper elevene å drive samtalen videre framover (Bjørkeng, 2009, s. 305–308). Jeg hadde forberedt en del spørsmål i forkant, som kunne benyttes dersom samtalen skulle stoppe opp. Ønsket mitt om å ikke innta en for styrende rolle ble innfridd, fordi det i store deler av samtalen ikke var nødvendig å benytte de forberedte spørsmålene. Elevene styrte som oftest selv samtalen tilbake på riktig spor de gangene samtaleemnet gikk vekk ifra romanen.

Det virket som de fleste av elevene fant det naturlig å delta i samtalen, men det var tre av elevene som stod for majoriteten av utsagnene. Elevutsagnene vil synliggjøres undervegs i nærlesningen og analysen av romanen for å belyse de sublimе kvalitetene i flere av Kvernelds illustrasjoner. Majoriteten av elevene virket positive til å lese slik sjangermessig og tematisk litteratur i norskfaget. De var tydelig engasjerte da de fortalte om sine opplevelser, men deltakelsen til en av elevene var litt overraskende. Eleven hadde tidligere virket svært trygg i diskusjoner og fremføringer i hel klasse, der hun ofte hadde stått for mye av samtalen. Denne gangen holdt hun seg imidlertid litt i bakgrunnen.

I forkant av den andre samtalen fikk elevene beskjed om å nærlese utvalgte sekvenser og forberede seg på at leseropplevelsene av disse ville prege den neste samtalen. Som tidligere nevnt var dette et valg inspirert av Isers positive syn på at stadige nye lesninger kan avdekke nye elementer ved teksten (1981, s. 111). Under den andre samtalen oppholdt vi oss på det samme grupperommet, og eleven som i liten grad deltok i første samtalen plasserte jeg sammen med en jeg vet hun har en god relasjon til og føler seg trygg med. Dette valget ble tatt på bakgrunn av det Hennig sier om at litterære samtaler bør utføres på en slik måte at elevene føler seg trygge til å dele av sine opplevelser (2014, s. 178).

Tabell 1: deltakelse og funn fra de litterære samtale¹¹.

Elev:	Deltakelse:	Funn fra samtale:
<i>Mia</i>	Deltok i stor grad. Møtte til samtale med flere markeringer og notater hun gledelig delte med gruppa. Startet ikke ofte samtalen selv, men heiv seg på andres utsagn og hadde ingen problemer med å utdype der hun var enig eller uenig.	Romanen skapte et stort engasjement grunnet flere av illustrasjonene som hun fant ubehagelige. Hun var opptatt av mer åpenhet og samtaler rundt psykisk helse i skolen, og var positiv til bruk av romanen i undervisning.
<i>Silje</i>	Mest taletid av alle. Likte romanen godt og ønsket å formidle sine tolkninger og opplevelser. Ved flere anledninger snudde hun samtale rundt psykisk helse blant ungdom, men snudde alltid samtalen tilbake til romanen på eget initiativ.	Romanen skapte et stort engasjement hos henne, mest grunnet sekvensene som omtalte selvmordet direkte og fotografiene av faren der tilhørende verbaltekst beskrev hans psykiske plager. Lidenskapelig opptatt av mer åpenhet rundt psykisk helse på skolen.
<i>Marte</i>	Møtte til samtale med flere notater og mange avmerkede sider, men noe som var uventet var at hun var den som uttrykte seg minst på gruppa. Hun var den eneste som hadde kjennskap til romanen fra tidligere, men virket å vegre seg fra å dele av sine opplevelser.	Likte valget av litteratur og hadde lest romanen flere ganger i løpet av prosjektperioden. Syns romanens illustrasjoner var triste og fine på samme tid, og trakk spesielt fram illustrasjonene fra hytta.
<i>Endre</i>	Hadde glemt markeringene på post-it lappene hjemme, men deltok likevel i stor grad. Han var den andre eleven med mest taletid, noe som var en positiv overraskelse siden han innledningsvis vegret seg for å delta. Dreide alltid samtalen rundt romanen og hadde ærlige bekjennelser i sine beskrivelser av hvordan han hadde opplevd romanen.	Satt pris på valget av litteratur, spesielt grunnet de mange illustrasjonene. Han hadde virkelig sansen for romanen og hadde, basert på det han uttrykte verbalt, erfart de sterkeste opplevelsene av romanen. Identifiserte seg med den unge Kverneland og beskrev fysiologiske, kroppslige reaksjoner som et resultat av sekvensen «Den røde Volvoen».
<i>Tore</i>	Hadde lest romanen relativt kjapt og bladde ofte tilbake underveis for å se om det var noe han ikke hadde fått med seg tidligere. Deltok muntlig i liten grad, men at han er en observant leser var tydelig.	Satte pris på bruken av fotografier og de mange illustrasjonene. Generelt glad i grafisk litteratur. Identifiserte seg med noen av tegningene av unge Kverneland og oppdaget et interessant fargemønster de andre på gruppa ikke hadde fått med seg.
<i>Kristin</i>	Deltok kun i den andre samtalen, grunnet sykdom, men hadde forberedt seg godt. Hun hadde markert flere sider og ønsket å dele av sine leseropplevelser, som hun også begrunnet godt. Opptatt av åpenhet rundt psykisk helse, spesielt i skolen.	Romanen skapte et engasjement i henne som resulterte i økt lesemotivasjon. Et veldig interessant moment når hun til vanlig sliter med motivasjonen under lesing. Hun var den andre eleven som beskrev kroppslige reaksjoner som oppstod under lesningen.

¹¹ Utdrag fra samtale ligger vedlagt (s. 82–85).

3.2.4 Innsamling og bearbeiding av datamaterialet

Det ble som nevnt gjort lydopptak av to litterære samtaler (ved hjelp av en båndopptaker). Opptakene ble lagret på harddisk, transkribert fortløpende og slettet så fort transkripsjonene var utført. En transkripsjon er når en samtale mellom mennesker, som fysisk er til stede, blir «... abstrahert og fiksert i skriftlig form» (Kvale og Brinkmann, 2019, s. 204). Under transkripsjonen transformeres og oversettes den språklige formen fra talespråk til skriftspråk. Jeg tok et bevisst valg i å ikke direkte sitere utsagn der elevene snakket seg vekk fra innholdet i romanen, men å heller konstatere at det skjedde og hvor ofte det var tilfellet.

De transkriberte samtalene utgjør det sekundære datamaterialet jeg benytter meg av i masteroppgaven, der jeg analyserer funnene fra samtalene, altså elevenes leseropplevelser. Jeg så det ikke som hensiktsmessig å transkribere samtalene fonetisk riktig, og jeg valgte heller å transkribere samtalene på bokmål i den hensikt at språket i elevutsagnene ville samsvare bedre med resten av teksten i masteroppgaven, og for å opprettholde deres anonymitet ved at utsagnene ikke kan gjenkjennes. Jeg har valgt å ikke inkludere pauser og emosjonelle aspekter, slik som nervøs latter og nølende ord i transkriberingen, for å unngå at transkripsjonen i seg selv vil bli det som Kvale og Brinkmann definerer som et eget forskningsområde (2019, s. 211). Dette er i tråd med at jeg ikke analyserer samtalene i seg selv, men elevenes utdypelser av sine leseropplevelser. Utdrag fra de litterære samtalene ligger vedlagt (se *Vedlegg 3*).

3.3 Metodiske og etiske betraktninger

Forskningsprosjektet mitt er en kvalitativ studie som ikke følger en fastsatt framgangsmåte fordi jeg velger å definere nærlesning og litterære samtaler som hjelpelike metoder i analysen av *En frivillig død*. Lærerrollen i de litterære samtalene har jeg valgt å transformere til en mer forskerbasert rolle. Min lesning og forståelse av *En frivillig død* preges av min forståelseshorisont¹². Min deltakelse under datainnsamlingen av de litterære samtalene har vært tydelig, men der har jeg, som under transkripsjonen av samtalene, forsøkt å innta en objektiv og observerende rolle. En kan argumentere for at min rolle kan ha styrt elevene under samtalene, enten grunnet måten jeg ordla meg om romanen, eller gjennom måten jeg responderte på elevenes utsagn. Under bearbeidingen av datamaterialet, i form av transkriberingen i ettertid, har jeg forsøkt å møte materialet på en mest mulig åpen måte, vel

¹² Som beskrevet i teorikapittelet, jf. Gadamer's beskrivelse av forståelseshorisont i *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (2010).

vitende om at min forforståelse og subjektive tolkning av romanen kan påvirke analyse- og drøftingsarbeidet.

Relabiliteten til transkripsjonen i seg selv har også et subjektivt element, siden jeg selv utførte transkripsjonene. Det skrevne ordet kan oppfattes ulikt, avhengig av hvordan samtalene har blitt skrevet ned og hvem som leser dem. Noe kan gå tapt i overgangen fra muntlig til skriftlig språk, og bruken av lydopptak viser ikke elevenes kroppsspråk (Kvale og Brinkmann, 2019, s. 204–212). Likevel mener jeg at jeg har fått tak i det essensielle materialet som er av nytte for meg, nemlig elevenes uttalelser om deres opplevelser og tolkninger av romanen.

I denne studien er det noen potensielle forskningsetiske utfordringer jeg har forsøkt å ta høyde for. *En frivillig død* skildrer selvmord og psykiske helse, en voldsom tematikk som uttrykkes visuelt i den grafiske romanen, noe som kan resultere i ubehagelige reaksjoner hos leseren. Tematikken opptar dagens ungdom. Personlige erfaringer rundt selvmord og psykisk helse kan påvirke leseopplevelsen og samtalene. Derfor var det viktig å skape et trygt miljø, slik at elevene følte seg komfortable med å dele av sine leseropplevelser.

Tematikken som skildres, både skriftlig og visuelt, i den grafiske romanen kan by på utfordringer for leseren og da virker det naturlig å spørre seg: «er det etisk riktig å kreve at elevene skal dele sine personlige leseropplevelser?». Jeg kan kun uttale meg om dette ut fra mine lesninger og erfaringer basert på de litterære samtalene. Blant elevene var det enighet om at tematikken som portretteres i romanen, derav selvmord og psykisk helse, bør inkluderes mer i skolen. I artikkelen *Har ungdommer dårligere psykisk helse enn før?* (2018) viser Pål Surén til en økning i rapporterte psykiske plager hos ungdom de siste årene, der de høyeste tallene er forbeholdt jentene. En mulig årsak kan skyldes mer bruk av sosiale medier og internett. Elevene tok opp tematikken rundt psykisk helse blant ungdommer under de litterære samtalene, og to av jentene snakket varmt om punktet *folkehelse og livsmestring*¹³ i den nye læreplanen, som for fullt trer i kraft 1. august 2020.

Abstrahering er et element det er relevant å nevne i forbindelse med mitt prosjekt. Datamaterialet jeg benytter meg av har blitt omdannet flere ganger. Det elevene først merket seg ble skrevet ned på post it-lapper. Disse ble tatt med til samtalene der de skulle deles og

¹³ Tverrfaglige temaer i overordnet del av *læreplanen i norsk* (NOR01-06) (Utdanningsdirektoratet, 2019).

utdypes i plenum. Dette har igjen blitt skrevet ned etter å ha lyttet til lydopptak, og utgjør datamaterialet jeg sitter igjen med. Selv om det har vært en relativt lang vei fra den individuelle leseopplevelsen til samtalen etterpå, mener jeg å ha fått et greit innsyn i deres opplevelser.

Elevenes norsklærer og kontaktlærer godkjente romanvalget, og elevene fikk utdelt et informasjonsskriv som kort beskrev romanen samt hva jeg forventet av deres medvirkning i prosjektet. I skrivet oppfordret jeg elevene og deres foresatte til å ta kontakt dersom det var noe de lurte på i forbindelse med prosjektet, og at elevene når som helst kunne trekke seg fra prosjektet. Skrivet tok elevene med hjem ble signert for å samtykke av både elevene og deres foresatte (se *Vedlegg 1*). Studien ble godkjent av NSD (Norsk senter for forskningsdata) 15.11.19, i forkant av datainnsamlingen (se *Vedlegg 4*).

4. Analyse

En frivillig død (2018) er inndelt i sekvenser som enten strekker seg over en side, eller over ett eller flere oppslag¹⁴. Romanen er upaginert. I stedet benytter Kverneland seg av heldekkende svarte sider til å dele romanen inn i mindre kapitler. Romanen er av et solid materiale, en såkalt *hardback*, der formatet tilsvarer en A4-side. Forsidens omslagstegning viser faren i en uniform, der ansiktstrekkene er visket ut. I front av illustrasjonen står forfatterens navn skrevet i hvitt, og romanens tittel under i gull. Skriftens font, dimensjon og ujevne linjeføring komplimenterer tittelen som sier mye med få ord. Ordvalget forsterker det visuelle uttrykket, for det å frivillig velge døden indikerer ulykkelighet og dyp sorg. Omslagets bakside består av et fotografi av faren, smilende og iført den samme uniformen som på forsiden. Romanens tyngde kombinert med den mørke utformingen og forsidens uhyggelige tegning, signaliserer at romanen ikke vil by på en lystbetonet leseropplevelse. *Forsatsbladet* er fylt av en illustrasjon av utsikten fra familiens hytte, med tilhørende verbaltekst: «Å se gamle bilder av utsikten fra hytta i Dalavik er som å reise i tid. Hvor mange timer har pappa og jeg sittet og stirret på den?». Teksten indikerer at romanen vil dreie seg om Kvernelands forhold til sin far. Etter forsatsbladet følger et fotografi av familien på båttur. *Tittelbladets* venstre side består av en svart-hvit tegning av fotografiet fra omslagets bakside, mens høyresiden er en hvit side der forfatterens navn, romanens tittel og forlaget No Comprendo press er skrevet i svarte blokkbokstaver.

Selv mordet skildres flere ganger og derfor utgjør *En frivillig død* en *repeterende fortelling*. *Fortellerinstansen* i romanen er, grunnet Kvernelands aktive deltakelse i handlingen, en typisk jeg-forteller. Denne interne fortelleren varierer mellom å representere Kverneland som ungdom og som voksen. Romanen har derfor en todelt *internfokalisering* der sansingen skjer via Kverneland, både fra et voksent og et ungdommelig perspektiv. Fortellerstemmen og fokaliseringinstansen glir til stadighet over i hverandre. Et karakteristisk trekk ved romanen er dens kronologiske avvik, som veksler mellom fortid og nåtid. *Analepser* er svært gjeldende.

Fire analyserte sekvenser fra *En frivillig død* vil bli presentert og drøftet i den følgende delen av kapittelet, i den hensikt å avdekke hvilke sublimе kvaliteter som befinner seg i romanen. Sekvensene jeg har valgt å kalle *Selv mordet i den blå Fiaten*, *Den røde Volvoen*, *Ja, ja, snart ska'eg slutta med alt* og *Hytteturen fra helvete* har på ulike måter tilknytninger til selvmordet. Det som er vanlig under lesning av tegneserier og annen grafisk litteratur er at blikket vandrer

¹⁴ I analysen betegner jeg dobbeltsider i romanen som *oppslag*, og *sekvenser* til å beskrive bilder som sammen danner et handlingsforløp.

mellom de ulike rutene, og slik skaffer vi oss oversikt over det helhetlige oppslaget, før vi leser de enkelte rutene i riktig rekkefølge. Derfor vil sekvensene først bli presentert som en helhet, med tilhørende figurer, før jeg utover i analysen trekker fram ulike deler av sekvensen. Bilder fra romanen vil kontinuerlig bli presentert og inkludert i analysen. Dersom det er ønskelig å se bildene jeg presenterer i analysen i et større format, ligger de vedlagt til slutt i masteroppgaven. Oversikt over bildefilene står i innholdsfortegnelsen.

På bakgrunn av at Kverneland veksler mellom å skildre sine opplevelser og tanker fra et voksent og et ungdomsperspektiv, vil fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen drøftes i lys av diskursen og romanens komposisjon. I analysen av *Hytteturen fra helvete* er fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen meget relevant å undersøke. Her har jeg valgt å titulere den unge Kverneland som Steffen, for å unngå eventuelle misforståelser. Den første sekvensen er den eneste av de fire som kun består av illustrasjoner. Her utgjør bildenes kommunikative egenskaper hovedfokuset. I de resterende tre sekvensene må ikonoteksten tas høyde for. Sekvensene vil bli presentert etter hvilken rekkefølge de opptrer i romanen. I tillegg til døden, en potensiell sterk kilde til det sublime, har jeg også drøftet ulike såkalte sublime forsterkere som er gjeldende i de ulike sekvensene. I analysen har jeg tatt utgangspunkt i det presenterte begrepsapparatet i teorikapittelets andre del, Burke og Lyotards forståelser av det sublime, samt inkludert utdrag fra de litterære samtalerne.

4.1 Sekvens 1: *Selv mordet i den blå Fiaten*



Figur 4.1.1 Sekvens 1. Bilderute 1–9 (Kverneland, 2018, s. 10–13).

Sekvensen jeg har valgt å kalle *Selv mordet i den blå Fiaten* strekker seg over to oppslag på totalt fire sider. Oppslagene er delt inn i horisontale og vertikalt stilte ruter i ulike størrelser. Sekvensen starter med et nærbilde av en vodkaflaske og ender i et fugleperspektiv over fabrikkområdet faren arbeidet på. Sekvensen er plassert tidlig i romanen og blir dermed viktig. På side tre i romanen forteller Kverneland at faren tok livet sitt eget liv, men dette er den første skildringen av det. Sekvensen *Selv mordet i den blå Fiaten* er den første av de repeterende fortellingene om selvmordet, og utgjør leserens første visuelle møte med selvmordet. Uten bruk av verbaltekst illustrerer Kverneland hvordan han ser det hele for seg. Skildringen av hendelsen, selv om den er imaginær, er et tilbakeblikk som viker fra kronologien og utgjør en *analepse*. Massiv bruk av sort og stadige endringer i perspektiv er meget framtrødende. Sekvensen er plassert etter en illustrasjon av den nedlagte fabrikk faren arbeidet på. En av de karakteristiske helsvarte sidene på foregående side skaper en brå overgang til sekvensen.

Gjennom ulike fremstillinger viser sekvensen hvordan vodkaflasken, bil og fabrikkområdet knyttes til selvmordet. Motivene dukker opp ved flere anledninger senere i romanen, og de kategoriseres derfor som ledende motiver. Et nærbilde av vodkaflasken, lignende motivet i sekvensens første rute, likt med dukker opp igjen i et senere oppslag der faren har vært alene på familiehytta og drukket. Bilen utgjør et gjentakende motiv både i sekvensen og i romanen. Her er den framstilt som en blå Fiat, men i et senere oppslag som en rød Volvo. Det viser seg til slutt at det var Volvoen faren satt i under selvmordet. Til tross for avsløringen, velger Kverneland likevel å beholde denne delen slik at leseren inkluderes i tankeprosessen hans.

Sekvensen utgjør leserens første møte med flasken og bilen, men ikke med fabrikken. Noen sider tidligere presenteres fabrikken faren arbeidet på, slik Kverneland husker den fra han var guttunge.



Figur 4.1.2 Sekvens 1. Bilderute 1-5 (Kverneland, 2018, s. 10–11).

Den første siden i sekvensens første oppslag er inndelt i fem vertikalt stilte ruter. Vodkasken utgjør oppslagetets første motiv, som videreføres i neste rute. Sekvensen starter brått i overgangen fra den helsvarte siden til motivet av flasken. Slike brå overganger forsterker det sublimе ved å opptre plutselig: «Alt som er plutselig og uventet får oss til å skvette; vi får altså en fornemmelse av fare» (Burke, 1757/2008, s. 39). Nærbildet av den tilsynelatende tomme vodkasken i front av illustrasjonen ligger diagonalt og fyller store deler av ruten. Flaskens dimensjoner indikerer at den utgjør en viktig del av sekvensen. Det nærgående perspektivet og flaskens størrelse, kombinert med etikettens sterke rødfarge, gjør motivet til et blikkfang som står i kontrast til resten av oppslaget. Illustrasjonen i neste rute viser litt mer av omgivelsene rundt flasken. Ruten består av et halvnærbilde av flasken fra et annet perspektiv og et par sko. Vi vet ikke enda hvem skoene tilhører, men det er trolig en sammenheng mellom eieren av skoene og flasken. Når motivet av faren dukker opp i tredje rute, forstår vi at skoene tilhører ham, og at det trolig er han som har drukket flaskens innhold. Utover i romanen illustreres faren drikkende ved flere anledninger, av blant annet vodka, der verbalteksten problematiserer farens forhold til alkohol.

Overgangen mellom de to rutene tilhører kategorien McCloud kaller *øyeblikk til øyeblikk*, fordi de illustrerer det samme motivet, framstilt med kun små endringer. Overgangen fra flasken i rute to til ansiktet i rute tre utgjør derimot kategorien *subjekt til subjekt* fordi motivene, som befinner seg i samme scene eller handling, er ulike (2016, s. 78–79).

Et nærbilde av farens ansikt utgjør hovedmotivet som nesten fyller den tredje ruten. Det nære perspektivet tydeliggjør at også ansiktet er viktig for sekvensen, trolig fordi det plasserer faren i bilen. Hodet heller lettere nedover og virker å forsvinne i omkransende skygger. Fargevalget setter et melankolsk preg på illustrasjonen. Farens øyne er lukket, et element som preger illustrasjonen og resten av oppslaget. Ifølge Traavik er blikkets retning et viktig element å ta hensyn til i en bildeanalyse fordi retningen signaliserer til leseren hvor oppmerksomheten bør rettes (2012, s. 175), og i dette tilfellet er øynene av interesse. Ikke grunnet blikkets retning, men fordi de er lukket. Lukkede øyne assosieres med søvn og etablerer derfor et skjørt uttrykk preget av ro. Ansiktets stilling, kombinert med måten lyset «treffer» ansiktet, på utgjør et fugleperspektiv, som i samsvar med det rolige uttrykket, indikerer en form for underdanighet. Roen som skapes i motivet kontrasterer det ellers kaotiske uttrykket som er skapt av mørke, brede og overlappende penselstrøk.

I den fjerde ruten virker det som vi tar et par skritt bakover og mer av omgivelsene rundt faren kommer til syne. Illustrasjonen utgjør et halvnærbilde av faren sittende på førersiden av den blå Fiaten. Blåfargen kontrasterer de svarte omgivelsene i liten grad, mens de hvite partiene rundt bilvinduet rammer inn farens ansikt og indikerer at han utgjør rutens fokuspunkt. Bilvinduet får også en annen funksjon, fordi det separerer leseren fra det som foregår inne i bilen. Synsvinkelen plasseres utenfor bilen når bilvinduet skaper det Kukkonen beskriver som en distanse mellom observatøren, altså leseren, og det som fortelles (2013, s. 58–59). Vinduet distanserer oss fra faren. Svarte renner og blødende ytterkanter, som nærmest renner nedover sidene, er også viktige elementer ved oppslagets utforming. Rennene minner om det McCloud definerer som utemmede og ustabile streker (2016, s. 133). Tegnestilen er alt annet enn formfullendt. Bestemte former definerer skjønnhetens velbehag, og således kan ikke rennene og ytterkantene beskrives som skjønne, fordi det formløse taler til det sublime (Burke, 1757, s. 40–41). De mørke, kaotiske penselstrøkene forsterker det uhyggelige uttrykket som etableres i illustrasjonene.

De lukkede øynene skaper et ambivalent uttrykk, for selv om de assosieres med søvn, må vi ikke glemme at motivet ikke skal illustrere en sovende, men en død mann. Vi vet ikke med sikkerhet om han allerede er død, men den tomme flasken, de lukkede øynene og slangen med eksos som blir synlig i femte rute, indikerer at selvmordet er i ferd med å skje. De foregående rutene ses i sammenheng med den siste i en hermeneutisk veksling mellom del og helhet. Leseren vil flytte blikket mellom de ulike rutene, i tillegg til å ta inn hele bildet. Oppslaget som startet med vodkaflassen, og avsluttes med Fiaten, når sitt klimaks i den femte og siste ruten. Og det er her det sublime realiseres, gjennom illustrasjonene som fremkaller tanker om det som trolig skremmer oss aller mest - nemlig døden. Dette ubegripelige fenomenet de fleste av oss frykter og har vansker med å forstå, som for hver rute i sekvensen blir stadig mer framtrædende. Lyotard (1988/2008) trekker fram det han mener er det viktigste med Burkes estetikk; «hvordan følelsen av det sublime vekkes av trusselen om at det ikke vil hende noe mer» (s. 480). Illustrasjonene av faren kan vekke frykten for det ukjente, en dødsangst – det faktum at livet en dag skal opphøre. Vi vet ikke hva som vil skje, og vi må ikke utelate muligheten for at ingenting vil skje. Slike tanker understreker Lyotard (1988/2008) at er av sublim karakter. Våre assosiasjoner til døden forsterker trolig opplevelsen av motivene i større grad enn inntrykket som illustrasjonene gir i seg selv. Viten og forestillinger om døden er det som utgjør den smertelige faktoren som resulterer i det potensielle ubehaget vi kan kjenne i møte med disse illustrasjonene. I tillegg til å vekke tanker omkring farens død, framkaller forfatteren også refleksjoner hos leseren, både om ens forhold til døden og hele vår eksistens. Blant de siste sidene i romanen vises illustrasjoner av ulike steder i Oslo, der verbalteksten nesten utelukkende består av spørsmålene Kverneland sitter igjen med, som han aldri vil få svar på:

«Hadde han lyset på i bilen? Eller satt han i mørket? Hvor lang tid tok det? Hva tenkte han på mens han satt der? Var han redd? Gråt han? Det må han vel ha gjort, selv om jeg ikke kan huske at jeg noen gang har sett ham grine. Angret han seg i siste øyeblikk?» (Kverneland, 2018, s. 95–96).

Illustrasjonene av faren kan tolkes som en måte for Kverneland å portrettere sin far slik han håpet han så ut, og hadde det i dødsøyeblikket; sovende i mørket. Overgangene mellom den tredje, fjerde og femte ruten representerer McClouds kategori *øyeblikk til øyeblikk* (2016, s. 78), for selv om de viser større endringer i framstillingen, består alle tre rutene av det samme motivet. Oppslagets siste rute fyller store deler av oppslagets høyre side. Innholdet utgjør et totalbilde av Fiaten som er plassert i front av illustrasjonen, i større skala enn tidligere, med

bakenden vendt mot oss. Slangen som henger fra eksosrøret og inn i det bakre vinduet er lett å se på grunn av bilens vinkling. Rundt Fiaten skimtes buede penselstrøk som indikerer at den er plassert på innsiden av noe avrundet. Dette bekreftes på neste side når vi ser illustrasjonen av hangaren bilen var parkert i. Illustrasjonen dekker nesten hele den høyre siden i oppslaget og utgjør en *splashrute* (Warberg, 2018, s. 222). Mørket som omsvermer bilen flyter utover sidene og overskrider rutens ytterkant, noe som taler til det formløse ved det sublimе. Bruken av svart kombinert med svært lite innslag av lys preger illustrasjonen i den grad at motivet er vanskelig å tyde. Mørket gjør også motivet mer skremmende og er en såkalt forsterker av det sublimе, fordi gjenstander oppleves annerledes i mørket og blir mer skremmende når vi ikke ser hele omfanget av dem (Burke, 1757, s. 36–39).



Figur 4.1.3 Sekvens 1. Bilderute 6-9 (Kverneland, 2018, s. 12–13).

Mens det første oppslaget fokuserer på selvmordet, fokuserer det andre på omgivelsene rundt. Motivene består av Fiaten, flere hangarer, fabrikk og området omkring. Hyppig perspektivendring skaper en opplevelse av at vi løfter blikket, samtidig som vi får et stadig tydeligere bilde av hvor selvmordet fant sted. Slik skapes det en sammenheng fra vodkaflasken i sekvensens første rute til fabrikkområdet i den siste. Det andre oppslaget (bilderute 6–9) kommer umiddelbart etter det foregående og består av fire like store ruter som står så tett sammen at oppslaget er blottet for renner. Og selv om de ikke er tilstede slik som i det

foregående oppslaget, må leseren også her selv skape sammenheng mellom innholdet i de ulike rutene. Til tross for manglende renner, kategoriseres overgangene her på samme måte som i det foregående oppslaget. Motivene på venstre side kategoriseres som *subjekt til subjekt*, mens rutene til høyre som *øyeblikk til øyeblikk* (McCloud, 2016, s. 78–79).

Store mengder svart og grått med innslag av den grønne kontrastfargen, preger oppslagets overordna fargepalett. De mørke fargevalgene, maleteknikken, de blødende ytterkantene og det å starte oppslaget med en illustrasjon av Fiaten, tydeliggjør at illustrasjonene tilhører samme univers, samtidig som at kontinuiteten i sekvensen opprettholdes. Den sammenhengende forflytningen i perspektiv, der blikket stadig løftes i takt med avdekkingen av mer informasjon, bidrar også til kontinuiteten i sekvensen. For hver rute får vi bedre oversikt over det helhetlige bildet av selvmordet. Totalbildet av Fiaten i den første ruten ligner motivet på forrige side, men med endring i perspektivet. Selve omfanget av ruten er mindre og bilen virker å være plassert lengre vekk fra oss. Denne fiktivt skapte avstanden virker positiv i den forstand at vi får opplevelsen av selvmordet på avstand. I overgangen mellom den første og den andre ruten går vi videre til noe nytt. Innslag av nye farger, derav grønt, samt større innslag av lys, forsterker overgangen mellom oppslagene.

Oppslagets andre rute viser et halvnærbilde av grønne hangarer. Den fremste er trolig den der farens bil stod parkert. Miljøet rundt hangarene er opplyst, og synsvinkelen tilhører et froskeperspektiv. Den grønne fargen gjør at hangarene i ruten, og i oppslaget generelt, kontrasterer den ellers mørke fargepaletten. Rutene på venstre side av oppslaget står også i kontrast til hverandre i og med den ulike bruken av lys. Endringen fra mørkt til lyst signaliserer at vi beveger oss vekk fra det grusomme som mørket representerer i sekvensen. Rutene på oppslagets høyre side utgjør to totalbilder av fabrikken, og området rundt hangarene vises fra to ulike perspektiv. Bortsett fra motivet, er rutene vanskelige å skille fra hverandre, og de minner om en *splashrute*. Ytterkantene er blødende, og mørket er mer framtrædende. De brede penselstrøkene og den voldsomme bruken av sort er til stede hele sekvensen gjennom, og dette representerer Kvernlands tegnestil (jf. Kukkonens beskrivelser av *graphiation*, 2013, s. 56). For hver rute flyttes perspektivet stadig bakover, eller utover, og stadig mer av fabrikkområdet kommer til syne. Sekvensens siste rute ender i et fugleperspektiv. Selv om lyset er betydelig mer til stede, preges også dette oppslaget av mørket.

Isers forståelser av tekstens *tomme plasser* er relevant i beskrivelsen av denne sekvensen, *Selv mordet i den blå Fiaten*, fordi mangelen på verbaltekst gjør at den kan betegnes som et slikt tomrom (1981, s. 103–128). Leseren har ingen tekst å forholde seg til og må derfor tolke sekvensen ut fra egne erfaringer og opplevelser av teksten. Farens lukkede øyne i det første oppslaget kan for eksempel kan utgjøre et slikt tomrom som leseren må fylle dersom de resterende rutene og sekvensen i sin helhet skal gi mening. Selv om jeg synes det første oppslaget (bilderute 1–5) utgjør den sublime delen av sekvensen, grunnet skildringen av selvmordet der faren også er portrettert, synes jeg likevel det er hensiktsmessig å inkludere begge oppslagene fordi de komplementerer hverandre og presenterer et helhetlig bilde på hendelsen. Det virker til at Kverneland, kanskje spesielt i denne sekvensen, stoler på at illustrasjonene taler for seg selv. Slike fortellende bilder som her er illustrert kan by på givende, men også utfordrende lesning. På den ene siden kan slike figurative etterligninger, eller billedlige tvangstrøyer, som Lyotard kalte det (1988, s. 480–481), styre leserens opplevelse, slik at det ikke blir rom til fantasien. På en annen side kan det også tenkes at en slik mangel på verbaltekst kan skape større tolkningsrom, nettopp fordi leseren ikke styres av det skrevne ord. Til en viss grad er det kun opp til leseren å tolke hva som fortelles med bildene, og det er jo i denne subjektive tolkningsopplevelsen at det sublime kan realiseres.

4.2 Sekvens 2: *Den røde Volvoen*



Figur 4.2.1 Sekvens 2. Bilderute 1-4 (Kverneland, 2018, s. 14-15).

Sekvensen jeg har valgt å kalle *Den røde Volvoen* følger umiddelbart etter *Selv mordet i den blå Fiaten*, og beskriver selvmordet fra et annet perspektiv. Til sammen utgjør de en større sekvens som jeg har valgt å dele opp, for å belyse hvordan ulike elementer i hver sekvens skaper et subliment uttrykk. Kverneland forsøker å illustrere selvmordet en gang til, noe han ikke klarer. Sekvensen fyller et oppslag bestående av fire ruter i ulike størrelser. Ved første lesning flakker blikket mellom de ulike rutene. Blikket trekkes aller først mot den svarte splashruten som fyller høyresiden, før blikket vandrer videre til den mindre mørke ruten (bilderute 1), og de resterende rutene på venstre side av oppslaget. Vi skaffer oss oversikt over oppslaget før vi leser enkelt delene i riktig rekkefølge. En slik tilnærming til teksten er typisk for den grafiske sjangeren. Motivene består av en rød Volvo, to motiver av Kverneland sittende ved tegnebordet og den store svarte splashruten. Fargepaletten er konsekvent svart og rød, med innslag av jordtoner og hvitt. Illustrasjonene kombineres med en sterk verbaltekst.

Motivet av Volvoen plassert i den tilsynelatende samme mørke hangaren som fra foregående sekvens, utgjør et realistisk halvsnær bilde med tilhørende verbaltekst: «Nei, vent nå litt, det kan

ikke ha vært den blå Fiaten han satt i, det var jo en av de første bilene vi hadde. Det må ha vært den røde Volvoen» (Kverneland, 2018, s. 14). Motivet av den røde Volvoen utgjør et naturlig blikkfang. Plasseringen i det som minner om hangaren, med slangen hengende inn det bakre vinduet, konstaterer at også dette oppslaget vil dreie seg om selvmordet. Lettelsen som oppstod i foregående side, da synsvinkelen var plassert et stykke unna faren blir kortvarig. På denne måten blir *Den røde Volvoen* en utvidelse av foregående sekvens. De buede penselstrøkene bak bilen, plasserer synsvinkelen ved bilens front. Rutens ytterkanter er blødende og strekker seg utover den øverste delen av siden. Rødfargen står i kontrast til det sorte, men som i sekvensen med den blå Fiaten, ikke i særlig stor grad.



Figur 4.2.2 Sekvens 2. Bilderute 2-3 (Kverneland, 2018, s. 14).

De neste to rutene har en sterk tilhørighet til hverandre, med utforminger som er tilnærmet like, både når det kommer til motiv og rutenes ytterlinjer. Linjeføringen preges av ujevne streker, og både disse og skriften virker å være utformet for hånd. Blokkbokstavene og rutenes innramming gjenspeiler Kvernelandts tegnestil. Ifølge Kukkonen uttrykker tegnestilen det som fortelles (2013, s. 56), og siden Kverneland både forfatter og illustrerer romanen, er tegnestilen hans like synlig i skriften som den er i illustrasjonene og i den generelle layouten. Den første ruten presentert her, oppslagetets andre, viser et halvnærbylde av Kverneland sittende ved tegnebordet

som han arvet fra sin far. Illustrasjonen utgjør til sammen tre nivå: de horisontale og vertikale linjene i bakgrunnen, som former et vindu og et par flasker, Kverneland sittende ved tegnebordet, samt verbalteksten øverst, som utgjør det fremste nivået. Tegnebordet er diagonalt stilt, og i likhet med omgivelsene, består det av få detaljer og ingen farger. Detaljnivået og fargebruken indikerer at motivet av Kverneland utgjør hovedelementet i ruten - fokuset er rettet mot han. Narrasjonsnivået i sekvensen er derfor viktig. Ved å portrettere seg selv, får bildet en ekstra dimensjon. Med utgangspunkt i Kukkonens beskrivelser av selvbiografiens *tre agenter* (2013, s. 58 –59), observerer vi her fokalisateuren utenifra, mens han kommenterer illustrasjonene gjennom forfatterstemmen. Fortellerstemmen, eller fortellerinstansen, er en jeg-forteller, som tilhører den voksne Kverneland, og således glir fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen over i hverandre (jf. Larsens beskrivelser, 2018, s. 49–54).

Ved at Kverneland illustrerer seg selv under utformingen av oppslaget, får vi se prosessen bak det ferdige produktet. «Det har nok vært en intens eksoslukt i bilen. Uten at jeg kan huske det, fikk vel mamma den rensset og luftet av profesjonelle etterpå» (Kverneland, 2018, s. 14). Verbalteksten underbygger forfatterens jeg gjennom synliggjøringen av tankene hans under arbeidet, noe som også tilbyr leseren mer informasjon. Det multimodale samspillet i de tre første rutene er *utfyllende/utdypende* og *utvidende*, i motsetning til oppslagets siste rute, som til tross for manglende verbaltekst kan beskrives som *kontrapunktisk*. (jf. Nikolajeva & Scotts kategoriseringer i Warberg, 2018, s. 213–215). Antagelsen gjøres ved å se sammenhengen mellom den tredje og den fjerde ruten, der splashruten ses i lys av verbalteksten i rute tre.

I rute tre blir uttrykket mer personlig, men også potensielt mer ubehagelig for leseren. Portrettet virker å gå i oppløsning og det virkelighetstro motivet endres til et grenseløst, formløst og nesten ugjenkjennelig objekt. I hensyn til Bales beskrivelser av det sublimе, kan den kaotiske formen minne om det hun beskriver som naturens uregelmessighet (2009, s. 84). Overgangen til rute tre samsvarer med McClouds kategori *subjekt til subjekt*, fordi den betydelige motivendringen stiller høye krav til leserens *closure* (2016, s. 74–80). «Min kone Liv nevnte en gang at folk som hadde dødd av kullforgiftning var helt rosa i huden når de ble funnet. Og er det ikke noe om at man gjør på seg i dødsøyeblikket? Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne» (Kverneland, 2018, s. 14). Slik lyder verbalteksten som forsterker motivet. Det å se for seg sin egen far slik, blir for mye for Kverneland. Han velger å ikke tegne mer. *Endre*, en av elevene som deltok i de litterære samtalerne, trakk spesielt fram disse illustrasjonene, fordi de hadde gjort sterkest inntrykk på han:

Det gjør veldig inntrykk, men det blir litt overveldende. Noens følelser er jo det mest private i verden, og det blir veldig intimt, og det er en av grunnene til at jeg likte boken, fordi du får et innblikk i hva han følte. Det forsterker det intime inntrykket av at en kommer inn i hodet hans, hva han tenkte på og følte. Jeg fikk litt sånne frysninger nedover ryggen når jeg leste den delen der det stod: «Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne». (*Endre*).

For *Endre* var det forfatterens tilstedeværelse, som han selv kalte det, som ble den avgjørende faktoren for hans sterke opplevelse. Videre fortalte han at han måtte legge fra seg romanen et lite øyeblikk før han kunne fortsette lesingen. Kombinasjonen av den skrekkelige historien om faren og viten om at skikkelsen han så illustrert framfor seg, som også var eieren av ordene han leste, og som hadde opplevd tapet som ble skildret, ble rett og slett for mye for *Endre*. Han sa han var glad for at han ikke forstod hvordan Kverneland hadde det. Han uttrykte medfølelse for ham, men på samme tid erkjente han at han ikke kunne forstå følelsen av å miste sin far. Og det er slike opplevelser som taler til det sublime – opplevelsen av at man befinner seg ved grensen «... for hva som kan nås, en kant der noe kan bikke over» (Goga, 2011, s. 92–93). Eleven reagerte så sterkt på sekvensen at han erfarte frysninger nedover ryggen. Slike fysiologiske og kroppslige reaksjoner er i tråd med Burkes forståelse om opplevelsene som det sublime skaper intensiverer følelsene i så stor grad at de påvirker oss fysisk (Bale, 2009, s. 89–91).

Sekvensen som ledet opp til *Den røde Volvoen*, la grunnmuren for det ubehagelige uttrykket som her når sitt klimaks i oppslagetets fjerde og siste rute. Den fjerde ruten bør ses i sammenheng med den tredje. Det oppløsende portrettet av Kverneland ender opp i et massivt mørke, illustrert som en splashrute som strekker deg utover kantene og dekker nesten hele høyresiden av oppslaget. Den voldsomme mengden sort, basert på Burkes beskrivelser av det sublime (1757/2008, s. 32–42), forsterker det sublime uttrykket som skapes i det jeg vil beskrive som ville, massive og kaotiske penselstrøk.

I en bildeanalyse er det, Ifølge Traavik, viktig å ta hensyn til motivene, men også være bevisst de motivene som måtte mangle – for hvis noe er utelatt, er det trolig en grunn til det (2012, s. 179). Hva er meningen bak dette motivet? Skulle Kverneland tegne sin døde far, eller var motivet tenkt tilegnet noe annet? Splashruten kan ses i lys av Lyotards tolkning av



Figur 4.2.3 *Sekvens 2. Bilderute 4*
(Kverneland, 2018, s. 15).

sammenhengen mellom motivet og det abstrakte maleriet, som kjent fra den avantgarde kunsten. Det han beskrev som gjeldende for det avantgarde er «... fremstillingen av noe ikke-fremstillbart» (1988/2008, s. 473), et moment vi ser i motivet i den fjerde ruten. Hvordan leseren av sekvensen tolker den fjerde ruten er forbeholdt enhver subjektive tolkning, og avhenger av hvordan leseren oppfatter de foregående rutene. Illustrasjonen mangler tydelige og gjenkjennelige motiv og innehar derfor til en viss grad ikke det Lyotard betegnet som en «billedlig tvangstrøye» (1988/2008, s. 481). Motivets sett i sammenheng med de foregående rutene i sekvensen, men også romanen i sin helhet kan virke så overveldende at vi ikke helt begriper det vi ser. (jf. Burke, 1757/2008, s. 35–37).

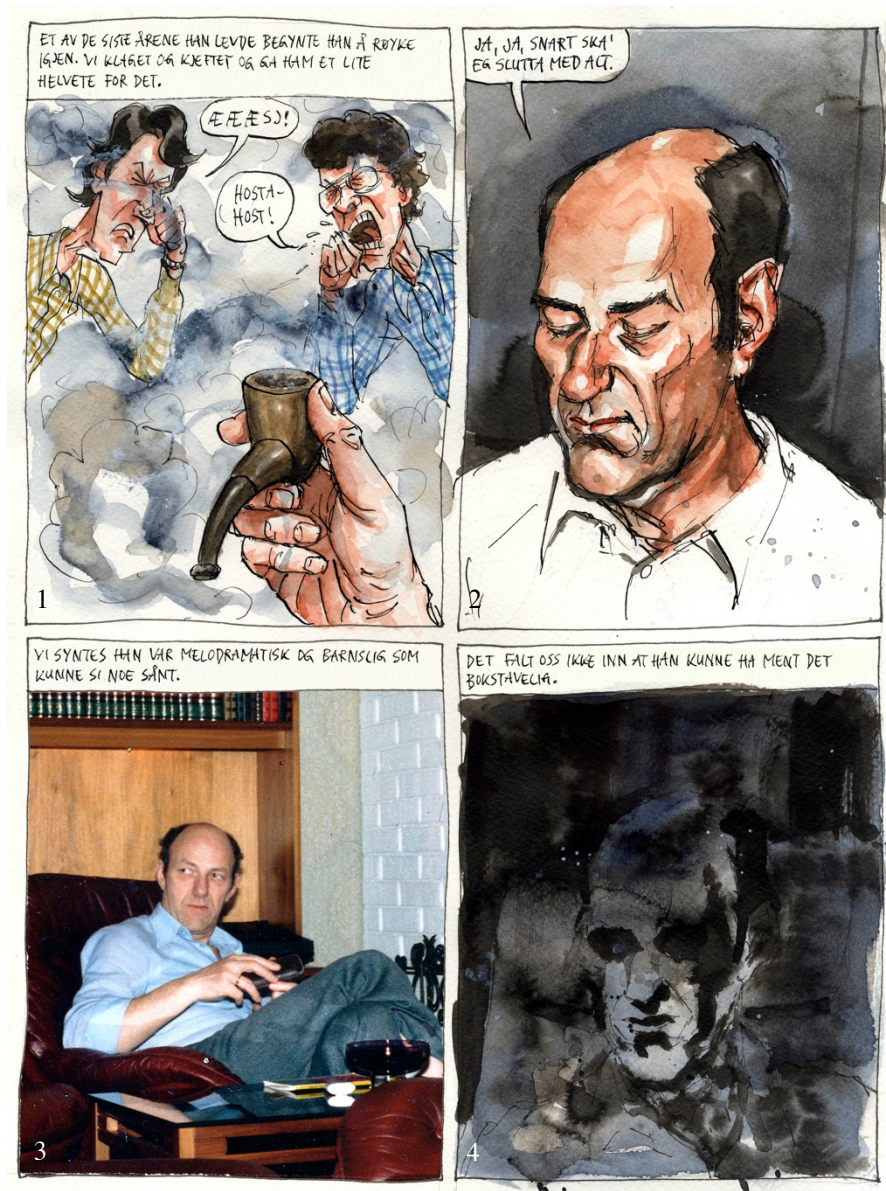
Burke anså språket som en måte å tilby fantasien enda større spillerom enn maleriet kunne (1988/2008, s. 480–481), men i dette tilfellet vil jeg påstå at det visuelle påvirker språket i så stor grad at verbalteksten alene trolig ikke ville gitt en like sterk opplevelse. En god leseropplevelse gjør noe med deg, da den bidrar til undring og får deg til å tenke. For *Silje*, en annen elev fra samtalen, satte oppslaget tankene hennes i sving, men for henne var det verbalteksten som var den utløsende faktoren som forårsaket dette:

Da jeg leste dette tenkte jeg veldig på han som en sønn som har mistet sin far, og det han måtte ha følt på. Det må jo være helt sykt vanskelig å sitte og jobbe med en hel bok om det, også med tegninger! Jeg skjønner veldig godt hvorfor han ikke greide å tegne det der. (*Silje*).

Silje anerkjente Kvernelands utfordringer og hadde sympati med hvor vanskelig det må ha vært for han å i det hele tatt forsøke å illustrere sin far i et slikt øyeblikk. Sekvensens tematikk åpner opp for leserens assosiasjoner til døden, en tematikk Burke anså som mer skremmende for oss enn smerten, fordi uansett hvor smertefullt noe virker, vil det trolig alltid være å foretrekke framfor døden (1757/2008, s. 35–40). Sekvensen i sin helhet, kanskje spesielt illustrasjonen av Kverneland som virker å gå i oppløsning, kan gjennom visualiseringen av sorgen til de

etterlatte, bidra til en erkjennelse av hvor skjørt livet er. Dette er en erkjennelse som kan resultere i sterke opplevelser, slik det gjorde for *Endre* som erfarte fysiske, kroppslige reaksjoner. Et annet gjeldende element i sekvensen er hvordan forfatteren inkluderer og nærmest inviterer leseren inn bak kulissene i hans arbeid med romanen. Vi får se Kvernelds utfordringer med å tegne og skrive om sin avdøde far, et aspekt flere av elevene fra de litterære samtalene reagerte på, og opplevde som ubehagelig. Vi får verken se faren, eller hva det nå var Kverneld hadde ment å tegne, men vi får et innblikk i hvor vanskelig Kverneld hadde det. Slik kan leseren eller betrakteren, som Bale sier, identifisere seg med Kverneld og smerten han kjente på, uten å ha sett eller opplevd det fryktelige selv (2009, s. 87–88).

4.3 Sekvens 3: *Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt*



Figur 4.3.1 Sekvens 3. Bilderute 1-4 (Kverneland, 2018, s. 50).

Sekvensen jeg kaller *Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt* utgjør en *analepse* som er forbeholdt en side, og er plassert midtveis i romanen. Sekvensen viser episoden da faren begynte å røyke igjen etter ti år, noe brødrene Steffen og Tore ønsket en slutt på, og der faren svarte: «Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt». Sekvensens fire like store ruter inkluderer et fotografi samt illustrasjoner med tilhørende verbaltekst, framstilt i både tekstbokser og snakkebobler. Kombinasjonen av ulike modaliteter er framtrødende, og de store endringene i motiv og uttrykksform stiller høye krav til leserens *closure*. Sekvensen virker å være sentrert rundt farens ståsted, og i en av rutene virker synsvinkelen også å være forbeholdt faren. Denne sekvensen er også en av få som inkluderer Kverneland's bror.

Sekvensen starter med en illustrasjon av brødrene som viser deres tydelig uttalte misnøye over farens gjenopptatte vane. Illustrasjonens motiver utgjør tre ulike nivå: brødrene, hånden som holder pipen, samt verbalteksten i snakkeboblene og tekstboksen. Røyken fra pipa omringer både motivene og ytterkanten av ruten. Brødrene er plassert på en horisontal rett linje og er komposisjonelt sett bundet sammen. Kroppene speiler hverandre, begge med en arm hevet inn mot midten. Begge har rutete skjorter på, øynene er lukket og misnøyen forsterkes gjennom snakkeboblenes lydmalende ord: «ÆÆÆSJ!» og «HOSTA-HOST!». Motivet av det som trolig er farens hånd, holder en pipe og er plassert diagonalt fra Tore, som vi ser til venstre i ruten. Hånden plassert i forgrunnen utgjør hovedelementet som de andre motivene sentreres rundt. Den første ruten er den eneste der vi får observere fokalisatoren. De resterende rutene, der faren utgjør hovedmotivet, ser vi gjennom fokalisatorens blick. Verbalteksten opptrer som en overordna fortellende stemme, et bakteppe som tilbyr leseren utfyllende informasjon. Håndens plassering indikerer at synsvinkelen er sett fra farens perspektiv. Således skapes det flere dimensjoner i bildet når innholdet i tekstboksen er Kvernelands stemme: «Et av de siste årene han levde, begynte han å røyke igjen. Vi klaget og kjeftet og ga ham et lite helvete for det» (Kverneland, 2018, s. 50). Kverneland viser til en hendelse fra da han var ung, som vises slik han trolig trodde den opplevdes av faren. Den overordna stemmen i ruten, etablert gjennom verbalteksten, tilhører den eldre Kverneland som ser tilbake på hendelsen, flere år etterpå, i etterpåkløkskapens lys.

Burke definerte det fryktinngytende og skremmende som nødvendige forutsetninger for det sublime, og selv om sublime gjenstander oftest er forbeholdt store dimensjoner, fins det også tilfeller der små gjenstander opptrer skremmende, fordi de assosieres med fare (1757/2008, s. 35). Den røykfulle pipen kan således betegnes som sublim, basert på viten om hvilken fare den representerer. Bale (2009) har gjengitt et utdrag fra Richard Kleins essay *Det sublime sug (Cigarettes are Sublime)* (1993), der han beskriver det å røyke sigaretter som en estetisk erfaring:

Sigarettenes forfinethet og eleganse, den uendelig rikdom av nytelse innelukket i blank slankhet, dens skreddersydde linjer har en Chanel-kvinnes lytefrihet. Men nytelsen er paradoksal, for den medfører som sin definerende betingelse en negativ rystelse, et smertelig øyeblikk. Tilfredsstillelsen er uløselig knyttet til en negativ erfaring, et sjokk, en blokkering, en antydning om dødelighet ... Sigaretter er sublime.

Nærbildet av farens ansikt i rute to har tydelige likhetstrekk til motivet av faren i *Selvordet i den blå Fiaten*. Ansiktets dimensjoner og de lukkede øynene vi gjenkjenner fra den tidligere sekvensen, skaper en kontinuitet til selvmordet, samtidig som at det etablerer tematikken i denne sekvensen. I motsetning til motivet av faren sittende i den blå Fiaten, er det tilsynelatende ingen elementer i denne illustrasjonen som distanserer observatøren fra motivet (jf. Kukkonens beskrivelser av observatørens innsyn, 2013, s. 59). Faren svarer brødrenes misnøye med: «Ja, ja, snart ska´ eg slutta med alt». Utsagnet og verbalteksten, som blir presentert i snakkeboblen, både hincer og viser til hendelsen som vil finne sted.

Bruken av fotografi blant illustrasjonene er et virkningsfullt og karakteristisk element, som ikke bare preger sekvensen, men også romanen i sin helhet. Fotografiet i rute tre viser faren sittende i en skinnstol ved et bord og en bokhylle. Det er nærliggende å påpeke at selv om Kvernelands formidlingsevne er tydelig i illustrasjonene, så er de likevel illustrasjoner. Ved å benytte seg av et fotografi, får leseren en mulighet til å se faren «på ekte», og slik forsterkes troverdigheten til hendelsen som utspiller seg i sekvensen. Den tilhørende teksten: «Vi syntes han var melodramatisk og barnslig som kunne si noe sånt» (Kverneland, 2018, s. 50). Det antydes i verbalteksten at familien ikke forstod at dette kunne vært et hint til selvmordet. I et intervju med Dagens Næringsliv (2018) fortalte imidlertid Kverneland om farens såkalte hinting:

Det er visstnok ganske vanlig at folk som går og pønsker, gir små hint om hva de tenker på – altfor subtile, selvsagt. Det var det eneste hintet jeg kan huske. Jeg tok det ikke på alvor, syntes det var en patetisk ting av ham å si. Det er barnslig å true med selvmord for trivielle ting. Det gjør ikke voksne folk. Så var det altså bokstavelig ment. Det skjønnte vi kun i ettertid, da det var for sent. (Vikås, 2018).

Den fjerde og siste ruten skiller seg ut fra de andre, med det massive sorte og den blødende linjeføringen som strekker seg forbi rutens ytterkanter. Nærbildet av det som tilsynelatende er faren er utydlig og omsvermet av en slørete mørk substans, og det minner om en hodeskalle eller et spøkelseslignende vesen. Motivets samsvarer med Burkes beskrivelser av det sublime i nattens vesener og obskuriteter (Bale, 2009, s. 89–91). Bortsett fra noen få innslag av grått og blått, preges illustrasjonen i stor grad av sort. Motivets kan være faren, enten i selvmordsøyeblikket eller fra tiden etter hans død, eller simpelthen en framstilling av farens psykiske mørke. Illustrasjonen kan tolkes på ulike måter, og er avhengig av leserens tolkning.

I sekvensen er det stor variasjon av motiver og uttrykksformer, noe som krever mye av leserens closure. Rennene og ruteovergangene samsvarer med McClouds kategori *subjekt til subjekt* (2016, s. 79).



Figur 4.3.2 Sekvens 3. Bilderute 2-4 (Kverneland, 2018, s. 50).

Ved første lesning av sekvensen, vandrer blikket først til det mørke motivet i den fjerde ruten, før det går videre mot høyresiden, som på grunn av mørket utgjør en visuell tyngde i sekvensen. Motivet av faren med lukkede øyne i rute to og det spøkelseslignende motivet i rute fire, som sammen utgjør sekvensens høyreside, skaper et samspill som er verd å legge merke til. Komposisjonelt sett er motivene plassert på en rett vertikal linje, der begge viser farens ansikt. Dette kan illustrere et slags tidsperspektiv av faren før og under, eller før og etter, selvmordet. Endringen fra vitale, varme farger til grå og sorte toner får motivet av faren til å gå fra levende til å virke livløs. Nærheten til motivet som ble etablert i rute to endres, og distansen til motivet i rute fire øker gjennom den tåkelignende substansen som opptrer både foran og bak ansiktet. Motivet i den siste ruten forestiller trolig faren, men hva den mørke utydigheten skal representere er ikke uttrykt eksplisitt. Det spøkelseslignende utydigheten i motivet gir rom for tolkning på en helt annen måte enn ruten over gjør.

Dette spøkelseslignende motivet som kan tolkes som en videreføring og en endring av den andre rutens motiv av faren, kan ses i lys av Lyotards henvisninger til det subline nået. Dersom innholdet i den fjerde ruten tolkes som subline, må vi erkjenne at det ikke er noe som nødvendigvis vil vare for evig. Hva vil skje videre med motivet, og vil det skje noe i det hele tatt? En må ta i betraktning at det som følger kan preges av at ingenting vil skje (1988/2008, s. 473–476). En slik frykt for det ukjente kan fremprovosere angst og usikkerhet, og vi kan trekke paralleller til frykten for å dø. Således kan egne redsler manifesteres i motivet, og det subline realiseres dermed. En slik såkalt frigjøring av fantasien og innbilningen er avhengig av

lettelsen¹⁵ over distansen til det vi betrakter (Burke, 1757/2008, s. 32–34). Romanen, og i dette tilfellet sekvensen, tilbyr en slik distanse og nødvendig lettelse.

I tillegg til illustrasjonene, vekket verbalteksten, i sekvensens siste rute, sterke reaksjoner hos to av elevene fra de litterære samtaler. Elevene så en sammenheng mellom Kvernlands forfatterstemme i den overordna tekstboksen («Det falt oss ikke inn at han kunne ha ment det bokstavelig») og det som sikkert alle pårørende, som har mistet nære til selvmord, kan kjenne på – et ønske om å kunne hjelpe, og muligens avverge. Elevene var enige i at Kvernland trolig hadde tenkt over hva han kunne gjort for å ha stoppet faren i tide.

Elevgruppa var ikke enige om hva det siste motivet i sekvensen skulle forestille. En av elevene (*Silje*) tolket motivet som en manifestering av Kvernlands tanker og psykiske plager som kom til overflaten fordi han gjenopplevde hendelsen, gjennom arbeidet med sekvensen. Det gjeldende motivet i kombinasjon med sekvensens verbaltekst hadde vekket flere tanker og spørsmål som blant annet *Silje* hadde stilt seg under lesningen, som hun undret om forfatteren også hadde. Kunne de ha forhindre selvmordet dersom de viste hvordan han virkelig hadde det? Med utgangspunkt i Lyotards forståelser av det sublime er det ikke er motivene i seg selv som anses som sublime, men de følelsene og tankene motivene skaper og provoserer fram, som kan være av den sublime sorten (1994, 154–155). Ubehageligheten og reaksjonene som blant andre *Silje* kjente på, kan beskrives som sublime fordi opplevelsen hennes ble realisert mens hun tolket det hun leste på siden. Hun knyttet erfaringene hun trodde Kvernland hadde til sine egne. Hennes leseopplevelser kan derfor også ses i lys av Iser forståelse av litteraturens evne til å skape sterke reaksjoner hos leseren, dersom den fiktive verdenen som eksisterer i teksten projiseres over på leseren (1981, s. 108). Tolkningene blant elevene var mange, noe som illustrerer hvordan ulike lesninger kan resultere i ulike tolkninger. Dette avhenger helt av leseren, og i dette tilfellet skapte *Silje* mening ut av det hun så på sidene ved å knytte de til sitt eget liv. På denne måten aktualiserte hun tematikken i romanen og tok den et steg videre.

¹⁵ Bales (2009) oversettelse av Burkes begrep *delight* (s. 89).

4.4 Sekvens 4: *Hytteturen fra helvete*



Figur 4.4.1 Sekvens 4. Bilderuter 1–7 (Kverneland, 2018, s. 67–69).

Sekvensen jeg har valgt å kalle *Hytteturen fra helvete* inneholder syv ruter fra to oppslag som strekker seg over tre sider. De første to sidene viser møtet mellom Kverneland og faren på hytta, mens den siste siden viser hytta flere år etter farens død. I sekvensens siste rute forsterker verbalteksten det sublime. Tenåringsgutten Steffen vises syklende opp til hytta for å overraske sin far, til sin forskrekkelse finner sovende på sofaen. Årsaken til at faren sover viser seg å skyldes inntak av alkohol. Nye motiver introduseres, og kjente motiver fra tidligere dukker opp. Sekvensen preges av flere fargerike motiver, deriblant vakre naturskildringer. Tidsperspektivet strekker seg fra den unge til den voksne Kverneland. Sekvensens første del utgjør en *analepse*, men på grunn av hoppet fram i tid (til den daværende nåtiden i rute 7), utgjør den siste ruten en *prolepse* (jf. Aaslestadts beskrivelser, 2017, s. 37–38). Det som er meget framtrædende i sekvensen er de stadige kronologiske avvikene, samt den varierende fokaliseringsinstansen, mellom ungdom og voksen, kombinert med Kvernelands voksne forfatterstemme. For å etablere sekvensens kontekst, har jeg valgt å inkludere verbalteksten fra siden før:

Uten å ha gitt beskjed til noen la jeg ut på den tre mil lange sykkelturen fra byen inn til hytta. Jeg var 14-15 år og hadde nok lyst til å gi meg selv en aura av å være impulsiv og uforutsigbar. Det var lengre og tyngre enn jeg hadde trodd, det var mye motvind, landskapet var kupert og svingete, bakkene både lange og bratte. Vel framme i Dalavik sto Volvoen på parkeringsplassen han hadde gravd ut. Jeg lempet sykkelen opp i blåbærlyngen og slepte meg opp steinrøysa. (Kverneland, 2018, s. 66).

Forfatterstemmen i verbalteksten tilhører den eldre Kverneland fra nåtiden som, gjennom illustrasjonene av seg selv som ungdom, former bakteppet av den ivrige, unge gutten som så gjerne vil overraske sin far. «Stolt og glad over min spontane sykkelbragd dundret jeg på stuevinduet. Gjett om han ville bli overrasket!» (Kverneland, 2018, s. 67). Slik innleder verbalteksten sekvensens første rute. Illustrasjonen viser et halvnærbilde av den unge Kvernelands smilende speilbilde, der han banker på vindusruten. Vi ser speilbildet av Steffen med fjellene og fjorden i bakgrunnen, og den bankende hånden i front. Speilbildet innrammes av en rød vinduskarm og verbalteksten er plassert i front, øverst i ruten. Strekene rundt den knyttede neven er både et visuelt og auditivt virkemiddel som indikerer lyd og bevegelse. Speilbildet og neven i front tydeliggjør de ulike dimensjonene i illustrasjonen. Steffens ansiktsuttrykk, deriblant den smilende munnen, bekrefter gleden og forventningen som uttrykkes i verbalteksten.

Når vi beveger oss over til sekvensens andre rute endres ansiktsuttrykket til Steffen betraktelig, i det han oppdager sin far liggende på sofaen midt på lyse dagen. De lyse feltene på nesetippen, og på siden av hendene, indikerer at Steffen presser ansiktet sitt inn i glassruten, mens han holder for sollyset. Synvinkelen er plassert på yttersiden av vinduet, så vi både betrakter det Steffen ser og speilbildet av ham. Nok en gang skaper bruken av vindu en distanse mellom oss og motivet av faren (jf. Kukkonens beskrivelser av observatørens innsyn, 2013, s. 59). Faren ligger på sofaen med ryggen vendt mot han, og med denne synsvinkelen, vendes også ryggen mot oss. På bordet står det en flaske vi gjenkjenner fra *Selvmordet i den blå Fiaten*. Leserens erfaring med vodkaflasken, og hvordan farens forhold til alkohol portretteres gjennom romanen, antyder at illustrasjonen kan tolkes som ubehagelig. Den som erfarer, fokalisatoren, består i disse to rutene av Steffen; den ungdommelige Kverneland. Felles for rutene er at vi observerer fokalisatoren og det han utsettes for utenfra, som på samme tid tolkes av den voksne Kverneland gjennom verbalteksten.

«Overrasket og forvirret spratt han opp» (Kverneland, 2018, s. 67). Motivets i den tredje ruten utgjør et halvnærbilde av farens ansikt og øvre del av kroppen. Han er ikledd en gul skjorte, omsvermes av mørkeblå skygger, og det eneste som skimtes av omgivelsene rundt er deler av den stripete sofaen. En skildring av farens personkarakteristikk virker nærliggende å inkludere grunnet de vidåpne øynene og det gjennomtrengende blikket, for disse utgjør det sentrerte



Figur 4.4.2 Sekvens 4. Bilderute 3
(Kverneland, 2018, s. 67).

hovedfokuset i illustrasjonen. Synvinkelen tillegges Steffen, men blikkets retning adresserer også leseren. Som Traavik sier, indikerer blikkets retning hvor oppmerksomheten bør rettes (2012, s. 175), noe som er et interessant moment i dette tilfellet hvor blikkets retning er rettet leseren. Hva skyldes dette intense blikket som stirrer rett på oss? Ifølge verbalteksten var han overrasket og forvirret. Elevene diskuterte dette motivet under den første samtalen og beskrev blikket som ubehagelig fordi motivet virket å kikke rett på dem. En av elevene trakk til og med paralleller til den kjente «I WANT YOU FOR U.S. ARMY» plakaten som ble brukt til rekruttering av soldater under første verdenskrig, i tillegg til det kjente maleriet *Mona Lisa* av

Leonardo da Vinci. Eleven sammenlignet disse tre motivene med en opplevelse av at blikket følger deg, uansett hvor du betrakter illustrasjonen fra.

Komposisjonen, den mørke fargepaletten og antall motiver i de første tre rutene skiller seg betraktelig fra den fjerde. Det står *Smirnoff* på etiketten til vodkaflaska som står plassert på en rutete, blå duk. Flasken er midtstilt, fyller store deler av ruten og står på en imaginær vannrett linje. Omgivelsene består kun av en hvit bakgrunn og en verbaltekst som lyder: «En flaske vodka sto på bordet. Jeg så at han ble flau, eller redd for at jeg skulle se den, så jeg lot som ingenting» (Kverneland, 2018, s. 67). Vodkaflasken bevilges en hel rute og det hersker ingen tvil om at denne er maken til den så liggende i gulvet av den blå Fiaten i *Selv mordet i den blå Fiaten*. Korken er skrudd på, og det virker som om flasken er tom, noe som er en klar indikator på at faren har drukket innholdet. På denne måten assosieres flasken til *Selv mordet i den blå Fiaten*, samtidig som at kontinuiteten til selvmordet opprettholdes. Tidligere i analysen refererte jeg til røyking som sublimt i forbindelse med at faren begynte å røyke igjen, fordi vi assosierer røyking med noe farlig og potensielt dødelig. En lignende beskrivelse ønsker jeg å ilegge vodkaflaska som også assosieres til noe farlig, og som i store mengder kan være dødelig. Fra selvmordssekvensen vet vi at vodkaflasken hadde noe med selvmordet å gjøre, og dermed assosierer vi også flasken med selvmordet. Basert på Burkes beskrivelser av små, men skremmende objekter, er ikke flaskens utseende i seg selv skremmende, men det er forestillingen om hvilken fare den kan utgjøre som gjør den skremmende (1757/2008, s. 35).

Hytteturen fra helvete er nok en sekvens, som ved å hoppe tilbake til tiden før selvmordet, tilbyr leseren mer informasjon om faren før hans død. Med den fjerde ruten ses alle illustrasjonene på siden i sammenheng med hverandre. Illustrasjonene viser ulike subjekter innenfor en scene, nemlig hytta, og tilhører McClouds kategori *subjekt til subjekt* (2016, s. 79). Overgangene i sekvensen virker for det meste å passe inn under McClouds subjekt-kategori, og selv om lignende kategori virker å være gjeldende i neste rute, skjer det et interessant forventningsbrudd. Sekvensens første side har vist oss glimt fra ulike hold; Steffens reaksjoner, farens forskrekkede ansikt og vodkaflasken som alle utgjør ulike motiv som sammen skaper en forventning om at hendelsen vil intensiveres og bygge seg opp til et klimaks. Fra tidligere vet leseren at dersom selvmordet eller farens drikkevaner dukker opp, er det naturlig å forvente noe ubehagelig. Basert på en slik tolkning, fungerer overgangen til den neste ruten på neste side nesten som et antiklimaks. Det som møter oss er ikke forferdelig eller skremmende, men en idyllisk illustrasjon av hytta, sett fra utsiden. Himmelen er blå, og det grønne landskapet preger illustrasjonen. Fjellene og fjorden reflekteres i vinduets speilbilde. Verken Kverneland eller faren vises. Det eneste innslaget fra Kverneland er gjennom verbaltekstens forfatterstemme, der han forklarer hva han tenkte mens han stod der på hytta og nettopp hadde avslørt sin far: «Jeg forsto ikke hva han kunne få ut av å sitte alene på ei hytte og drikke. Her var det verken kamerater å feste med eller damer å drikke seg til mot for» (Kverneland, 2018, s. 68).

Ikonoteksten, kan på et sett, tolkes som motstridende. Tidligere i sekvensen har ikonoteksten opptrådd *utdypende* og *utvidende*, men i illustrasjonen av den tilsynelatende idylliske hytta virker samspillet å helle mer mot det *kontrapunktiske* (jf. Nikolajeva & Scotts kategoriseringer i Warberg, 2018, s. 213–215). Fokaliseringsinstansen og fortellerstemmen tilhører den samme personen, og selv om vi ikke observerer Kverneland, observerer vi det han ser. Derfor glir fortellerstemmen og fokaliseringsinstansen til stadighet over i hverandre, som her når Kverneland forklarer hva han tenkte den gangen.

I den neste ruten, sekvensens sjette, er både Kverneland og faren plassert inne i hytta. De sitter rett overfor hverandre, på hver sin side av bordet. Den illustrerte fjorden og avstanden den skaper mellom dem taler til den indikerte psykiske avstanden de har seg imellom. Innsiden av hytta er relativ mørk, mens yttersiden, som viser den fine utsikten av fjorden og fjellene, er opplyst. Steffens kroppsholdning og strammede never plassert på stolens armléde indikerer at dette er en ubehagelig situasjon. Mens han kikker ned i bordet med en tilsynelatende trist mine,

sier faren: «Nai, eg får vel kjøra deg him igjen før det blir mørkt ...» (Kverneland, 2018, s. 68). Ved å sitere faren på hans dialekt bringes det en viss autentisitet til verbalteksten. Som leser opplever jeg utsagnet som troverdig. Mangelen på lys inne i hytta plasserer dem begge i skyggen, et element som visuelt preger fortellerstemmen som er fortalt av den eldre Kverneland, men kanalisert gjennom Steffen: «Vi var begge litt flau. Han på grunn av flaska, jeg på grunn av det idiotiske i å ikke gi beskjed på forhånd. Nå satt vel mamma i byen og var engstelig, mens han hadde fått hytteturen sin ødelagt» (Kverneland, 2018, s. 68). Uttrykket synes sårbart og oppriktig når Kverneland nærmest tar oss med tilbake til hendelsen ved å inkludere hva han trolig tenkte i det gitte øyeblikket. Hendelsen gjenopplevs gjennom den unge Kverneland fra fortiden (jf. Larsens beskrivelser av fortellerstemme og fokaliseringsinstans, 2018, s. 51–54).



Figur 4.4.3 Sekvens 4. Bilderute 7 (Kverneland, 2018, s. 69).

I Sekvensens siste rute har *prolepsen* innfunnet, og vi befinner vi oss i nåtiden. Splashruten, bestående av et svarthvitt totalbilde av hytta og litt av området rundt, viser en illustrasjon av hytta flere år etter selvmordet. Hytta er midtstilt og vises fra en vinkel vi ikke har sett tidligere. Dimensjonalt sett er hytta plassert bak i bildet, med innkjørselen rett forut og trær på hver side i front. Illustrasjonen virker å være malt med akvareller, der trærne skaper bevegelse i bildet. Rutens blødende ytterkanter forsterker denne bevegelige faktoren, og taler til det sublimе med sine uregelmessige former. Mangelen på lys og overvekten av det sorte er, som Burke beskriver, forsterkere av det sublimе, for dersom farger skal

medvirke til det sublimе må de være mørke og triste (1757/2008, s. 36–39). Bruken av svart, hvitt og grått, i tillegg til rutens størrelse og utforming, kontrasterer de andre rutene, både i oppslaget, men også i sekvensen som helhet. Motivene i de foregående rutene, særlig hytta, preges av sterke farger, noe som ikke er tilfellet i sekvensens siste illustrasjon. Således kan de sterke fargene symbolisere tiden faren enda var i live, mens de grå tonene, i den siste ruten, illustrerer tiden etter hans død. Selv om Burke anerkjente sterke fargevalg som sublimе, slik som de benyttet i starten av sekvensen, er det ikke de som står for det sublimе uttrykket i

sekvensen. Illustrasjonene, motivene vi relaterer til selvmordet, farens vansker og verbalteksten skaper derimot det uttrykksfulle, ukjente og ubehagelige uttrykket.

Sekvensens overordna linjeføring preges av tynne og relativt rette streker, og plasseringen av de totalt seks setningene i de fire tekstboksene skaper en harmonisk balanse mellom motivene og verbalteksten. Tekstboksene er utformet med rette linjer og bryter med det såkalte bevegelige uttrykket i illustrasjonen. De seks setningene er alle plassert i nåtiden og illustrerer Kvernelands ønske om å forstå sin fars forhold til alkoholen bedre. Han forsterker den personale synsvinkelen når han gjennom fortellerstemmen tiltaler faren som «pappa» - et kjærtegn og en personlig titulering. Jeg vil her gjengi verbalteksten i sekvensens siste rute som en sammenhengende tekst:

I dag har jeg ingen problemer med å forstå ham, jeg har selv sittet alene på hytta og drukket. Så hva var det med pappa og alkoholen? Ifølge mamma var han alkoholiker. Han ravet ikke rundt dritings og dengte kone og unger. Tvert imot, han var snill som et lam og kom seg alltid på jobb. Men han slet med depresjoner og angst, eller «nerver», som det het den gang. (Kverneland, 2018, s. 69).

Verbalteksten knyttes direkte til det Kverneland skrev to ruter tidligere: «Jeg forsto ikke hva han kunne få ut av å sitte alene på ei hytte og drikke» (2018, s. 68). Nå vet han, for nå har han selv erfart å sitte alene på hytta å drikke (jf. innskudd sitatet over, 2018, s. 69). Sirkelen, om vi kan kalle den det, virker å være sluttet. Til tross for ubesvarte spørsmål virker det som at Kverneland har kommet noen steg videre bearbeidelsen av selvmordet og forståelsen av sin far.

5. Oppsummering og svar på problemstillingen

Jeg har i denne masteroppgaven valgt å undersøke Steffen Kvernelands grafiske roman *En frivillig død* (2018), først og fremst på bakgrunn av min egen leseopplevelse, som trolig skyldes romanens estetiske særpreg og sublim uttrykk. Jeg har foretatt en nærlesning av fire sekvenser fra romanen som, direkte eller indirekte, omhandler farens selvmord. Med bakgrunn i Burkes beskrivelser av døden, som han hevder er det som skremmer oss aller mest, har jeg valgt nettopp disse fire sekvensene fordi jeg mener de kan knyttes direkte til det sublime. Nærlesningen har i hovedsak blitt gjennomført med utgangspunkt i Burke og Lyotards sublim forståelser, fordi disse samsvarer best til mitt prosjekt som i vesentlig stor grad omhandler det sublimes realisering i kunsten. Jeg har også inkludert flere begreper hentet fra narratologi, hermeneutikk og bildebok- og tegneserieteori. Utdrag av funnene fra de litterære samtalene med ungdomsskoleelevene har også blitt trukket inn i analysen for å illustrere deres leseopplevelser av romanen. Fokuset for oppgaven har vært å avdekke romanens sublim kvaliteter samt undersøke om romanen egner seg i norskfagets litteraturundervisning på ungdomstrinnet. Basert på dette formulerte jeg følgende problemstilling:

«På hvilke måter kan *En frivillig død* skape sublim leseopplevelser, og hvorfor bør vi inkludere denne romanen i norskundervisningen?»

Tematikken, farens selvmord, fyller romanen og utgjør den sterkeste kilden til det sublime uttrykket. Sterke skildringer - både visuelt og verbalt, de stadige tilbakeblikkene til selvmordssekvensen samt sekvensene som undervegs i romanen stadig relaterer til selvmordet på ulike måter, gjør at vi aldri helt slipper unna tematikken. Uansett hvor flott eller idyllisk illustrasjonene virker og uavhengig om vi glimtvis trekker på smilebåndet, er døden alltid til stede. Kun ved bruk av illustrasjoner skildrer Kverneland i sekvensen *Selvmordet i den blå Fiaten* hvordan han forestiller seg sin far i selvmordsøyeblikket. Sekvensen kan virke grotesk og trist, men med distansen til motivene i illustrasjonen, som skapes via romanen som medium, betrakter vi likevel det vi ser med en viss nytelse. Og det er dette som gjør det sublime så paradoksalt: Vi betrakter de smertefulle illustrasjonene, samtidig som at vi kjenner på en slags lettelse (jf. Burkes begrep *delight*) over at handlingen ikke utspiller seg i vårt virkelige liv og ikke involverer våre egne relasjoner. Tidvis kan også en slik lettelse skape opplevelser av oppstemthet, en glede som brer seg i oss når vi erkjenner at vi lever. Til tross for den manglende verbalteksten, er illustrasjonene svært beskrivende og gir lite rom for mistolkninger. Vi vet at

motivet er tilegnet Kvernelands far, og at hendelsen som utspiller seg må være selvmordet. Selv om sekvensen kan virke ubehagelig, er nysgjerrigheten og fascinasjonen såpass sterk at vi leser videre. Illustrasjonen av faren sittende i bilen, inne i den mørke hangaren, fester seg til minnet, og utgjør det bildet vi stadig ser tilbake på utover i lesningen.

Som Burke understreket, er det trolig lite som skremmer oss mer enn døden. Uansett hvor smertefullt eller skremmende noe virker, er det alltid å foretrekke framfor døden (Burke, 1757/2008, s. 34). Mot romanens slutt er ulike deler av Oslo by, samt hangarene på fabrikkområdet, illustrert med vakre akvareller. Verbalteksten bringer oss tilbake til selvmordet, i det Kverneland belyser de mange spørsmålene han fortsatt sitter igjen med, og som han aldri vil få svar på. Sorgen over farens død, og det faktum at Kverneland aldri helt vil få vite hvordan faren hadde det i sine siste øyeblikk her på jorden, vekker noe hos oss lesere. Vi føler med ham, men kjenner samtidig på lettelsen over at dette ikke er spørsmål vi nødvendigvis trenger å forholde oss til.

Det fins såkalte sublimе forsterkere i *En frivillig død*, og de intensiverer det sterke uttrykket som etableres i det tematiske. Mørket er et slikt forsterkende element som kan resultere i at vi oppfatter omgivelser og gjenstander mer skremmende enn de nødvendigvis ville vært i dagslys. Alt ser annerledes ut om natten, og hvem vet hva som potensielt kan skjule seg i nattemørket? Det er således trygt å anslå at våre assosiasjoner til mørket og hva som kan skjule seg der inne, er det som skremmer oss, og ikke mørket i seg selv. I sekvensen *Selvmordet i den blå Fiaten* forsterker mørket det grusomme som finner sted inne i hangaren. Vi ser verken omfanget av omgivelsene eller faren, og mørket forsterker derfor det ubehagelige uttrykket som etableres i de relativt eksplisitte illustrasjonene. I den siste ruten i sekvensen *Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt* minner farens ansikt om en hodeskalle, eller et spøkelseslignende vesen, grunnet den dryppende, svarte akvarellmalingen, og mørket som omslutter ham. Utsagnet «Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt» (Kverneland, 2018, s. 50) hadde trolig en større bakenforliggende betydning enn det Kverneland og resten av familien forstod. Vi som lesere, som allerede har sett selvmordet finne sted, legger imidlertid mer i utsagnet. Basert på en hermeneutisk forståelse, setter vi utsagnet og selvmordet som i virkeligheten vil finne sted en tid etter utsagnet, i sammenheng med hverandre. Romanens ulike deler vil kontinuerlig ses i sammenheng med det helhetlige bildet av historien om Kverneland og faren, og som leseren stadig får mer innsyn i.

En sekvens der Kverneland i særlig grad har benyttet seg av mørket, er i *Den røde Volvoen*, der mesteparten av oppslaget er forbeholdt det sorte. Motivet av Kverneland sittende ved tegnepulten endrer seg fordi det ser ut som om han går i oppløsning. I den tilhørende verbalteksten der Kverneland avslutningsvis sier: «... Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne» (2018, s. 14), forsterker og beskrives illustrasjonen ytterligere. Kvernelands forfatterstemme, i kombinasjon med at vi observerer han gjennom fokaliseringsinstansen, gir ubehaget en ny dimensjon. En av elevene som deltok i de litterære samtalene (*Endre*), fortalte at nettopp denne sekvensen gav ham en veldig sterk leseopplevelse. Motivet av Kverneland som går i oppløsning, før alt til slutt går i svart, gjorde så sterkt inntrykk at de resulterte i fysiske reaksjoner. Slike reaksjoner samsvarer med det Burke betegnet som en intensivering av følelser, derav kroppslige og fysiologiske erfaringer, skapt av det sublimе (Bale, 2009, s. 89–91). Sekvensens siste rute består av massive, mørke og brede penselstrøk, som fyller siden, nesten til randen. Her er ikke motivet mulig å skimte. Alt er svart, mørket tar fullstendig overhånd. Lyotard anvendte det sublimе begrepet til å beskrive noe vi ikke ser, men som like fullt er til stede (1988/2008, s. 473). Hans tanker om fremstillingen av det ikke-fremstillbare kan tolkes i henhold til den sorte splashruten. Vi skimter ikke noe annet enn det massive sorte, men tatt i betraktning de foregående motivene og verbalteksten, kan dette indikere at noe eller noen skjuler seg bak alt det sorte. Sett i sammenheng med det sublimе, som en fremstilling av noe ikke-fremstillbart, portretterer romanen i sin helhet en sorg som ikke alltid er eksplisitt synlig, men som likefullt er til stede.

I tillegg til den hyppige bruken av mørket, er selve fargevalget i *En frivillig død* også en forsterker av det sublimе. Lyse, duser farger er ikke typiske fargevalg for romanen, og de bør helst unngås i søken etter det sublimе (jf. Burke, 1757/2008, s. 38–39): «... det er ingenting som dreper følelsen av det sublimе så effektivt som ... alt som er lyst og lattervekkende». Opplevelsen av Kverneland framstilling av familiehytta preges endringer i fargepaletten. På den siste siden i sekvensen *Hytteturen fra helvete*, skaper mørket og det grå fargevalget en opplevelse av at stedet er dødt. De virile og sterke fargene som illustrerte hytta på de foregående sidene, har blitt byttet ut med både svart og grått, noe jeg oppfatter som livløse farger. Det virker som om hytta døde med faren. Nok en gang påminnes leseren om at faren er død, og det sublimе gjenetableres og forsterkes. Rutenes blødende ytterkanter er også delaktige i forsterkningen av det sublimе uttrykket. Den blødende linjeføringen renner nærmest nedover siden, slik vi så i utformingen av faren i den fjerde ruten i sekvensen *Ja, ja, snart ska' eg slutta med alt*. Jeg trekker spesielt fram høyresiden i sekvensen grunnet motivenes tilknytning til

hverandre. Rutenes motiv bestod tilsynelatende av Kvernelands far, der han blir framstilt levende i den øverste ruten, men lignet en hodeskalle i ruten under. Endringen fra relativt lyse til mørke farger, samt mindre innslag av lys, ga sekvensens siste rute et mye mer ubehagelig uttrykk, enn i ruten over. På denne måten kan relativt like motiver likevel skape ulike uttrykk, gjennom slike sublimе forsterkere. For at uttrykket skal kunne forsterkes må imidlertid det sublimе allerede ha blitt etablert. Det sublimе realiseres i assosiasjonen som skapes mellom det faren sier i sekvensens andre rute, og selvmordet, som vi vet vil komme. Dette illustrerer hvordan de stadige kronologiske avvikene fungerer på en, etter min vurdering, mesterlig måte. Vi godtar den aktuelle tiden sekvensen befinner seg i, og vi plasserer den i kontekst med selvmordet. Derfor «vet» vi som lesere av boken at selvmordet vil komme, selv om Kverneland i det gitte øyeblikket, enda ikke har skjönt det.

I analysekapittelet avdekket jeg flere elementer ved romanen som både skaper og forsterker dens sublimе uttrykk. Jeg mener at flere av disse elementene også har et didaktisk potensial som ikke bare trenger å omhandle det sublimе. Fra hvilket perspektiv historien skildres fra kan ha betydning for hvordan leseren oppfatter fortellingen. For å eksemplifisere dette vil jeg trekke fram det Kukkonen kaller selvbiografiens *tre agenter; fortelleren, fokalisatoren og observatøren* (2013, s. 58–59). I verbalspråklige tekster ser vi gjennom fokalisatorens blikk, mens i tegneserien ser vi fokalisatoren utenfra (som observatør), og begivenhetene som hender han, tolket av forfatterens stemme. Det er dette som er så særegent med den selvbiografiske tegneserien, fordi det utspiller seg to diegetiske nivå. I *En frivillig død* er dette tydelig når den voksne Kverneland ser tilbake på seg selv som ungdom, og tolker tidligere hendelser i etterpåklokskapens lys. Dette er meget framtreddende i sekvensen *Hytteturen fra helvete*, der vi ser den unge Steffen illustrert i bilderutene mens Kvernelands voksne stemme befinner seg tekstboksene. Beskrivelsen av de diegetiske nivåene i romanen belyser fortelleren og fokalisatoren, men for å belyse observatørens rolle, altså leseren, vil jeg vise til sekvensen *Selvmordet i den blå Fiaten*. Her har bilvinduet på førersiden av den blå Fiaten en spesiell funksjon, ved at det skaper distanse mellom leseren og faren. Et slikt kunstnerisk, eller fortellerteknisk grep, har betydning både for hvordan vi leser illustrasjonen og for romanen i sin helhet. Hvordan vi opplever tekstens ulike deler påvirker helheten, og motsatt, og derfor kan et slikt element som bilvinduet påvirke vår leseopplevelse av *En frivillig død*.

Dagens ungdom har trolig en helt annen tekstforståelse enn tidligere fordi de nå eksponeres for multimodale tekster, i større grad. Professor Åse Marie Ommundsen sier at dagens barn og

unge har vokst opp i et såkalt bildepreget samfunn (jf. Aamli, 2017). Dette antyder at dagens ungdom har bedre forutsetninger for å lese, forstå og arbeide med multimodale tekster. Læreren bør derfor tilby elevene på ungdomstrinnet litteratur som lar dem utøve denne kompetansen. Selv om Ommundsens forståelser i all hovedsak er forbeholdt de yngste barna, tror jeg dette er like viktig, om ikke enda viktigere, å ta hensyn til på ungdomstrinnet. Etter gjennomføringen av de litterære samtale, ble jeg overbevist om at elever som leser, bearbeider og arbeider med litteratur de opplever som viktig og relevant for dem og deres liv, (jf. Smidts begrep «subjektiv relevans», 1989, s. 33) kan resultere i sterke opplevelser, gode drøftinger og fine refleksjoner.

Elever på ungdomstrinnet søker andre typer litteratur, enn det som for eksempel barn finner av interesse. Barnelitteratur er i stor grad preget av fiktive verdener og fantasifulle skapninger. Slike fortellinger innehar ofte en skjult moralsk stemme, og de forventes ofte å ende i en lykkelig slutt. Ungdommen, eller tenåringen (*adolescent reader*) som litteraturviteren J. A. Appleyard refererer til i *Becoming a reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood* (1991), ønsker mer realistisk og virkelighetsnær litteratur. De vil i større grad bli utfordret, og de ønsker å lese om temaer som opptar dem. Ungdommen kan involveres i teksten i høy grad, ved å vise interesse for mer enn bare handlingen (Appleyard, 1991, s. 94–111). Dette ble tydelig under de litterære samtale da elevene viste et stort engasjement. En av elevene (*Endre*), identifiserte seg ofte med Kverneland, spesielt i illustrasjonene der Kverneland portretterer seg selv som ungdom. Elevens evne til å relatere seg til mennesket han betraktet i litteraturen kan ha påvirket hans sterke reaksjoner da han leste sekvensen *Den røde Volvoen*. Således realiseres teksten i møte med eleven, og slik vekkes teksten til live (jf. Iser, 1981, s. 103).

Det har blitt hevdet at tegneserier er en såkalt lettlest sjanger som best egner seg for gutter som mangler særskilt leselyst, men jeg tror det er feil å kategorisere hele tegneseriesjangeren som lettlest. Tegneserieromanen *En frivillig død* er en multimodal tekst, som også innehar flere elementer vi gjenkjenner fra bildeboka. Leseren av romanen må derfor både ta hensyn til ikonoteksten, samt bildene og verbalteksten hver for seg. Å lese slik grafisk litteratur krever en stadig bevegelse av blikket mellom bildene og verbalteksten, og man må ta hensyn til og vurdere hva som skjer i tomrommene i rennene mellom bildene. De ulike delene betraktes stadig i forhold til hverandre og helheten (jf. Gadamer 2003; Lægreid og Skorgen, 2001, s. 10–11). *En frivillig død* er en kompleks tegneserieroman som benytter seg av nevnte kronologiske avvik, og som har en fokaliseringsinstans som nærmest inntar ulike roller, og som tidvis smelter

over i fortellerstemmen. Leseren av romanen må forholde seg til ikonoteksten, og i noen tilfeller sekvenser kun bestående av bilder. Dette krever en egen form for tekstkompetanse som jeg ikke vil kategorisere som lett, men heller kompleks, og som krever at leseren må være villig til å lese teksten nøye, kanskje også flere ganger.

Tegneserieromanen som sjanger har siden 1970-tallet gjennomgått stadige utviklinger i tematikk og stilformer, og utgjør det Øyvind Holen anser som en sjanger vi rett og slett ikke kan overse (Holen, 2010). *En frivillig død* inngår i dette tekstfellesskapet, og bør etter min mening anses som storslått litteratur. Det å fortelle så mye kun ved hjelp av illustrasjoner, fotografier, og relativt lite verbaltekst (sammenlignet med verbalspråklige tekster), utgjør romanens særegenhet. *En frivillig død* skildrer en sterk og trist historie. Kvernlands bearbeidelse med farens selvmord er framtrepende romanen igjennom. Her vil jeg vise til punktet *Demokrati og medborgerskap* under de tverrfaglige temaene i norskfagets læreplan (NOR01-06) der det blant annet står følgende: «Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa gir elevene innblikk i andre menneskers livssituasjon og utfordringer. Dette kan bidra til at de utvikler forståelse, toleranse og respekt for andre menneskers synspunkter og perspektiver, og det kan legge grunnlag for konstruktiv samhandling» (Utdanningsdirektoratet, 2019, s. 3). I forkant av de litterære samtalene leste elevene *En frivillig død*, og fikk dermed innblikk i hvordan det er å miste en av sine nærmeste i selvmord. I romanen utleverer Kvernland en bit av seg selv (og sin historie), og jeg synes det var flott å oppleve hvor respektfullt elevene forholdt seg til tematikken og til det de betraktet på de ulike sidene i romanen. Å kunne sette seg inn i andres livssituasjoner er en egenskap som kan resultere i sterke opplevelser. Jeg har tidligere beskrevet leseopplevelsen til eleven *Endre*, da han leste sekvensen *Den røde Volvoen*. Hans evne til å visualisere seg og sette seg inn i ubehaget Kvernland må ha kjent på under utformingen av sekvensen, resulterte i at *Endre* fikk en veldig sterk leseopplevelse.

Som presentert innledningsvis i denne oppgaven står det under *kjerneelementer* i norskfagets læreplan (NOR01-06) at: «[e]levne skal lese tekster for å oppleve, bli engasjert, undre seg, lære og få innsikt i andres menneskers tanker og livsbetingelser.» (Utdanningsdirektoratet, 2019, s. 2). Dette tolker jeg dithen at litteratur som berører og beveger, som bidrar til undring og lærdom, og som sier noe om hva det vil si å være et menneske er litteratur som skaper opplevelser. Elevene fra de litterære samtalene opplevde romanen på ulike måter. Noen satt pris å lese litteratur som kombinerer verbaltekst med bilder, andre engasjerte seg over å få diskutere en tematikk de vanligvis ikke snakker om på skolen, og én elev hadde en så sterk

leseopplevelse at den resulterte i fysiske reaksjoner. Jeg tror derfor at *En frivillig død* vil være et godt bidrag til det litterære mangfoldet i norskundervisningen, især for de eldste elevene på ungdomstrinnet. Dersom vi åpner opp for å bruke romanen i litteraturundervisningen, kan vi verken garantere sublime opplevelser eller fysiske reaksjoner, men kanskje kan romanen legge til rette for og bidra til de litterære opplevelsene læreplanen etterspør. Kanskje *En frivillig død* kan bidra til å skape et engasjement som resulterer i at elevene stiller spørsmål og ønsker å dele av sine opplevelser med andre, slik jeg erfarte under de litterære samtalen.

6. Avsluttende refleksjoner

En frivillig død portretterer selvmord i nære relasjoner, en tematikk det potensielt kan være vanskelig å lese og snakke om. I boka *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012) løfter Traavik fram lesning av slik taburelatert tematikk i bildebøker. Selv påstår hun at døden ikke lengre anses som et såkalt taburelatert tema, men at døden trolig alltid vil være et vanskelig samtaleemne. Å lese bildebøker som portretterer død er ifølge Traavik en fin måte å nærme seg et slikt følelsesladd tema på, samtidig som det kan hjelpe bearbeidelsen av sorg (Traavik, 2012, s. 77–78). Birte Sørensen hevder at litteratur som omhandler utfordrende tematikk kan tilby leseren et fristed, der en får mulighet til å bearbeide eventuelle utfordringer i sitt fysiske liv, gjennom handlingene og personsikkelse som skimtes i litteraturen (1983, s. 12–15). Jeg ønsker å vise til et utdrag av de transkriberte litterære samtaler fra spørsmålet om hvorvidt elevene trodde at romanen kunne verdsettes av mennesker som befinner seg i lignende situasjon som Kverneland, eller om tematikken bare vil oppleves ubehagelig.

Mia: Ja, for hvis du føler at du ikke kan snakke med noen om det, at du kanskje vil prate om det, men ikke føler du har noen å snakke med, så kan du lese boka for å føle at den snakker litt med deg.

Silje: Det vil nok alltid være folk som mener forskjellige ting og at noen mener dette vil bli helt feil å lese, men hvis jeg sliter med noe, for min del, så syns jeg det kan være fint å relatere til noen eller å ha noen å relatere egne tanker til. Og kanskje det ikke nødvendigvis er det samme, men hvis en kan kjenne seg igjen i ting og vite at det finnes andre som føler det samme, så kan jeg virkelig se at det kan være en bra ting å lese boka.

Tore: Ikke sant, og dette er jo en gjenspeiling av virkeligheten.

Endre: Absolutt.¹⁶

Elevene virket å sette pris på det litterære valget. De diskuterte romanens innhold, men tok også utfordringer som tas opp i romanen videre og satte de i sammenheng med temaer som for dem både er kjente og engasjerende. De bet seg merke i den siste siden i sekvensen *Hytteturen fra helvete*, der Kverneland funderer på hva som egentlig var årsaken til at faren drakk: «... han slet med depresjoner og angst, eller «nerver», som det het den gang» (Kverneland, 2018, s. 69). Ordet «nerver» er jo et begrep som sikkert flere av de som tilhører den eldre generasjonen gjenkjenner som en måte å dysse ned eventuelle psykiske utfordringer. Utsagnet indikerer at

¹⁶ Vedlegg 3: *Utdrag fra de litterære samtaler* (s. 85)

psykiske utfordringer og plager ikke var noe man anerkjente eller snakket om den gang, i alle fall ikke som i dag. Under de litterære samtale ble det tydelig at selvmord og psykisk helse er temaer som skaper stort engasjement blant dagens ungdommer, og som er en tematikk elevene jeg snakket med ønsket mer åpenhet rundt og større fokus på i skolen. Jeg ønsker å vise to av elevresponsene jeg fikk da jeg spurte om elevene trodde En frivillig død kunne egne seg på 10. trinn:

Silje: Ja, og nå er jeg ikke helt sikker, men i den nye læreplanen som kommer til høsten handler jo en av temaene om folkehelse og det har jo mye med dette å gjøre.

Mia: Og hvis noe hadde skjedd med noen av elevene her på skolen, så må det jo prates om. Vi prater jo om det med vennene våre. Og vi vet jo om folk som har tatt livet sitt.

Silje: Jeg tenker at er det for ille kan man jo gå ut av timen eller velge å ikke delta, det har man lov til og det er det forståelse for, men hvis man skal lære noe av dette så er det ikke nok å bare lese i ei bok og slik lære noe om selvmord. Her handler det jo mer om refleksjoner og tanker rundt det. Vi ser jo filmer og serier som handler om selvmord, og de handler jo mest om de som blir igjen.

Mia: Ja. Det skjer jo. Syns vi burde kunne snakke om det på skolen også.¹⁷

I samtalen viste elevene *Mia* og *Silje* til punktet *Folkehelse og livsmestring* som inngår i de tverrfaglige temaene i læreplanen, som blant annet skal gi elevene et «... grunnlag for å kunne gi uttrykk for egne følelser, tanker og erfaringer, noe som er viktig for å håndtere relasjoner og delta i et sosialt fellesskap.» (Utdanningsdirektoratet, 2019, s. 3). Min erfaring basert på de litterære samtale er at lesning av og arbeid med *En frivillig død* både kan åpne opp og legge til rette for klassesamtaler om selvmord og psykisk helse. I metodekapittelet viste jeg til Pål Suréns artikkel *Har ungdommer dårligere psykisk helse enn før?* (2018) der han viser til en økning i rapporterte psykiske plager hos ungdom. De høyeste tallene er forbeholdt jenter, og det var jentene som i størst grad pratet om tematikken under de litterære samtale. Det var tydelig at mer åpenhet og samtaler om psykiske lidelser er en tematikk som engasjerer. Under *kjerneelementer* i norskfagets læreplan står det: «[n]orskfaget bygger på et utvidet tekstbegrep» (Utdanningsdirektoratet, 2019, s. 2). Dette betyr at elevene blant annet skal lese, utforske, oppleve og reflektere over tekster som ikke bare har tilknytning til den kulturelle konteksten, men også tekster som tilhører deres samtid. Slike samtidstekster er tekster som lages nå, og som

¹⁷ Vedlegg 3: Utdrag fra de litterære samtale (s. 84–85).

utgjør en relevans for samtiden dagens ungdom lever i (jf. Smidts begrep «subjektiv relevans», 1989, s. 33). Jeg mener *En frivillig død* kan åpne opp for tematikk som ut fra de litterære samtalene synes å engasjere dagens ungdom. Dermed virker det nærliggende å hevde at Kvernlands selvbiografiske tegneserieroman, sett fra et tematisk perspektiv, er et bidrag til dagens samtidslitteratur. I anledning lanseringen av *En frivillig død*, ble Kvernland intervjuet av Dagens Næringsliv, der Kvernland fortalte at hensikten med romanen var å lage en subjektiv fortelling om hvordan farens selvmord hadde påvirket hans liv. Han sa at det var det emosjonelle han var ute etter (Vikås, 2018). Jeg kan ikke påstå at jeg verken har vært upartisk eller objektiv i skildringene av min leseopplevelse av romanen, men jeg vil likevel hevde at Kvernland har klart å skape en tegneserieroman som uttrykker og taler til det emosjonelle. Hans personlige og til tider hjerteskjærende skildringer av hvordan det er å miste sin far, og de ærlige beskrivelsene av pårørendes situasjon, har potensiale til å skape sterke leseopplevelser.

Selv om tiden synes å stå stille og livet faller i grus for de pårørende, går verden omkring dem sin vante gang videre. Tapet, sorgen og uvissheten er forferdelig, men på en eller annen måte må livet gå videre. Det kan synes som en mager trøst, men vissheten om at mennesker gjennom alle tider har overlevd smerten etter å miste en av sine nærmeste, kan bli noe å holde fast ved når sorg skal bearbeides og livet sakte, men sikkert skal vende tilbake til en slags normaltilstand. Jeg ønsker å avslutte denne masteroppgaven med et utdrag fra romanens siste sider der Kvernland synes å ha funnet en slags ro og forsoning med selvmordet, ved å finne en trøst i takknemligheten over at faren valgte å ta sitt liv på fabrikken, et sted der han og familien slapp å finne han.

Noen ganger tenker jeg med takknemlighet på at han gjorde det på jobben i stedet for hjemme. Hjemme ville han jo blitt funnet av mamma eller meg. Hengende som et lik i stua, for eksempel. Et traume for livet. I stedet var det folk på fabrikken som fant ham, folk som ikke stod ham nær. Det har han nok tenkt på. (Kvernland, 2018, s. 98–99).

Etter verbalteksten følger en av de karakteristiske svarte sidene og illustrasjonen av Kvernland sittende å tenke på den røde Volvoen, med sin egen sønn på fanget. Ved å se dette motivet i sammenheng med romanens første (illustrasjon/bilderute), utgjør dette motivet et slags symbol på hvordan livet går videre. Slik slutter *En frivillig død*.

Litteratur

- Aamli, K. (2017, 27.september). Tegneserier kan gi barn mer leselyst. *Forskning.no* Hentet fra <https://forskning.no/partner-barn-og-ungdom-oslomet/tegneserier-kan-gi-barn-mer-leselyst/320525>
- Aase, L. (2005). Litterære samtalar i B. K., Nicolaysen og L., Aase. (red.) (2005). *Kultur møte i tekstar. Litteraturdidaktiske perspektiv*. (s. 106-124). Oslo: Det Norske Samlaget
- Aaslestad, P. (2017). *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. (1. utgave, 11. opplag). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Appleyard, J. A. (1991). *Becoming a reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bale, K. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag
- Baumgarten, A. G. (1750). Fra *Aesthetica*. I Bale, K og Bø-Rygg, A. *Estetisk teori. En antologi*. (2008). (s. 11–16). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørkeng, P. H. (2009). Klassesamtalen om litteratur – lærerens rolle i Smidt, J. (red.) (2009). *Norskdidaktikk – ei grunnbok*. (3. utgave). (s. 304-310). Oslo: Universitetsforlaget.
- Burke, E. (1757). A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. I Bale, K og Bø-Rygg, A. *Estetisk teori. En antologi*. (2008). (s. 32–42). Oslo: Universitetsforlaget.
- Caprona, Y. D. (2013). *Norsk etymologisk ordbok. Tematisk ordnet*. (4.opplag). Oslo: Kagge Forlag
- Christiansen, H-C. (2001). *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag
- Gadamer, H-G. (2003). Om forståelsens sirkel (1959) i *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske skrifter* (s. 33–44). Oslo: J. W. Cappelens Forlag
- Gadamer, H-G. (2010). *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax forlag
- Goga, N. (2011). *Det sublime og det skjønnne som estetisk kvalitet i nyere norsk bildebokkritikk*. Hentet fra https://www.idunn.no/blft/2011/01/det_sublime_og_det_skjoenne_som_estetisk_kvalitet_i_nyere_no
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen og bildeboksforskningen i *Tidsskrift för litteraturvetenskap* (3-4). (s. 163–168).
- Harper, M. (2005 november). *Bøker med bilder*. Hentet fra <http://www.harper.as/teori/bildebok.htm>

- Hennig, Å. (2014). *Litterære forståelse. Innføring i litteraturdidaktikk*. (1. utgave). Oslo: Gyldendal Akademiske
- Holen, Ø. (2010). *Sakprosa med tusj: Om tegneserieskaperens navlepillende selvbiografier, ambisiøse biografier og oppsøkende journalistikk*. I Prosa 04/10.
- Iser, W. (1981). Tekstens appelstruktur. I Olsen, M. og Kjelstrup, G. (red.) (1981). *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. (s. 102–133).
- Kant, I. (1764). I *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. (2003). Translated by Goldthwait, J. T. (2. Edition). London, England: The Regents of the University of California.
- Kukkonen, K. (2013). Narrating Minds and Bodies: Autobiographical Comics. I Kukkonen, K. *Studying Comics and Graphic Novels*. (s. 55–72). Chichester: Wiley Blackvel.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2019). *Det kvalitative forskningsintervju*. (3. utgave, 5. opplag). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Kverneland, S. (2018). *En frivillig død*. (2. opplag). Oslo: No Comprendo Press
- Larsen, A. S. (2018). Fortellerteori. I Larsen, A.S., Wicklund, B. og Sørensen, I. (red.) *NORSK 5–10. Litteraturboka*. (s. 47–69). Oslo: Universitetsforlaget.
- Longinos. (1996). *Om det opphøyede i litteraturen*. Oslo: Aschehoug & co.
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (2018). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (2. utgave). Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lyotard, J-F. (1988). Det sublime og avantgarden. I Bale og Bø-Rygg (red.) (2008) *Eстетisk teori. En antologi*. (s. 473–486) Oslo: Universitetsforlaget
- Lyotard, J-F. (1994). *Lessons on the analytic of the sublime: (Kant's Critique of judgment, §§ 23–29)*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Læg Reid, S. og Skorgen, T. (red.) (2001). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus Forlag
- McCloud, S. (2016). *Hva er tegneserier?* Oslo: Minuskel forlag
- Skarðhamar, A-K. (2014). *Litteraturundervisning. Teori og praksis*. (3. utgave, 2. opplag). Oslo: Universitetsforlaget
- Smidt, J. (1989). *Seks lesere på skolen: Hva de søkte, hva de fant*. Oslo: Universitetsforlaget
- Surén, P. (2018) *Har ungdommer dårligere psykisk helse enn før?* Tidsskriftet Den Norske Legeforening
- Sørensen, B. (1983). Tekst og tolkning i J. Smidt (red.) (1983). *Litteraturens muligheter – og elevens. Om bruk av litterære tekster i norskundervisningen*. (s. 11-31). Oslo: J. W. Cappelens Forlag

- Traavik, I. (2012). *På liv og død. Tabu i bildeboka. Analyser og refleksjoner*. (1. utgave, 1. opplag). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Utdanningsdirektoratet. (2015). *Hvordan gjennomføre litterære samtaler*. Hentet fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/grunnleggende-ferdigheter/lesing/lesing-i-fag/Lesing-i-norsk1/Hvordan-gjennomfore-litterare-samtaler/>
- Utdanningsdirektoratet. (2019). *Læreplanen i norsk (NOR1-06)*. Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/nor01-06>
- Vikås, O. (2018, 5. september). Pappas selvmord var aldri et tabu i vår familie. *Dagens Næringsliv, D2*. Hentet fra <https://www.dn.no/d2/illustrasjon/illustrasjon/tegneserier/steffen-kverneland/-pappas-selvord-var-aldri-et-tabu-i-var-familie/2-1-396035>
- Warberg, S. (2018). Grafisk litteratur. I Larsen, A.S., Wicklund, B. og Sørensen, I. (red.) *NORSK 5–10. Litteraturboka*. (s. 206–231). Oslo: Universitetsforlaget

Vedlegg

Vedlegg 1: Deltakelse og datainnsamling til masterprosjektet



Vil du delta i forskningsprosjektet «Estetiske leseropplevelser i norskfaget»?

Beskrivelse av forskningsprosjektet

Jeg er en lærerstudent på masterstudiet i norsk ved NTNU i Trondheim. For tiden skriver jeg en masteroppgave som handler om estetiske leseropplevelser i norskfaget. Fokuset er rettet mot hvordan kombinasjonen av og samspillet mellom bilder og tekst kan skape ulike uttrykk og dermed skape ulike opplevelser for leseren. I den forbindelse ønsker jeg å intervju en utvalgt gruppe elever på 10. trinn for å få innsyn i deres leseropplevelser av ett bestemt skjønnlitterært verk. Jeg søker elever som ansees som sterke lesere og som i tillegg liker å lese. Det skjønnlitterære verket disponerer jeg slik at elevene får hvert sitt eksemplar under prosjektperioden. Jeg vil inngå i litterære samtaler med elevene hvor de vil bli intervjuet om deres opplevelser av verket med fokus på hvordan de «leser» de ulike bildene kombinert med teksten. Det vil bli tatt skriftlige notater underveis samt lydopptak som skal transkriberes.

Hva innebærer det for deg å delta?

Eleven må ha lest ferdig det skjønnlitterære verket jeg stiller med på egen hånd til en bestemt tid vi avtaler sammen. Dermed stilles det krav til at eleven/e må arbeide selvstendig til en viss grad utenfor skoletiden i løpet av prosjektperioden. Dette gjelder tiden det tar å lese verket som jeg estimerer til 1-2 timer sammenlagt. Jeg velger ut bestemte oppslag (deler) av boken som vi sammen skal fokusere på under intervjuene. Norsklærer Hilde S. Didrichsen har sagt seg villig til å stille med grupperom og har gitt tillatelse til å gjennomføre intervjuene i skoletiden. Om dette ikke er optimalt og du heller ønsker å møtes til andre tider er dette også mulig. Det forventes å gjennomføre 1-3 intervjurunder i tidsrommet mellom november 2019 og ved prosjektets slutt, 15 mai 2020. Gi meg beskjed om du kan tenke deg å både delta i individuelle intervju samt i gruppe med de andre deltakerne (elevene).

Anonymitet og deltakelse

All data vil bli behandlet konfidensielt og kun masterstudenten og veileder har innsyn/tilgang til materialet. Navn og annen informasjon som kan være med på å identifisere elevenes identitet vil bli fjernet. Intervjuene transkriberes kort tid etter at lydopptakene er utført. Dette vil bli gjort uten internettilkobling og deretter lagret på en trygg harddisk. Ved prosjektets slutt (mai 2020) vil datamaterialet bli anonymisert (lydopptak slettes og samtykkeskjema makuleres). Deltakelse er frivillig. Hvis du velger å delta kan du når som helst trekke deg fra prosjektet, om ønskelig. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Som deltaker har du rett til å be om innsyn, endringer, sletting, begrensninger og dataportabilitet i materialet samt retten til å klage til Datatilsynet. Ved eventuelle spørsmål om prosjektet og prosjektets utførelse, gjerne ta kontakt med meg på mail: majassv@stud.ntnu.no Vedlagt ligger kontaktinformasjon til veilederen min og personvernombudet ved NTNU.

Samtykke

Signer om det er ønskelig at barnet ditt/deres deltar i dette masterprosjektet.

Med vennlig hilsen,

Maja Sæther Svenning
v/ lærerutdanningen NTNU, Kalvskinnet.

Elevens signatur:

Sted/Dato:

Foresattes signatur:

Sted/ Dato

Informasjonsskriv til elevene som deltar i masterprosjektet som omhandler *En frivillig død*



En frivillig død (2018), skrevet av forfatteren og illustratøren Steffen Kverneland, er en grafisk selvbiografi som handler om at faren tok sitt liv da Steffen var 18 år gammel. Kverneland har selv sagt at med romanen hadde han ingen intensjon om å lage en «selvhjelpsbok» for andre i lignende situasjoner, men det var en måte for han å bearbeide sorgen og spørsmålene han satt igjen med, mange år etter selvmordet. Kverneland kombinere en sår ærlighet med innslag av humor. I tillegg til verbaltekst består romanen av malerier, tegninger og fotografier.

Elevene får låne hvert sitt eksemplar og får i oppgave til neste gang vi sees å lese den. Jeg ønsker at elevene har lest ferdig romanen tidligst innen 15.november slik at jeg får gjennomført første litterære samtale i slutten av november. Dette avtaler vi nærmere i fellesskap slik at det passer elevene best mulig, med tanke på annet skolearbeid og lignende. Sammen med boken deles det ut post-it lapper som jeg vil dere skal bruke til å markere sider og steder i boken (mens dere leser) som dere legger ekstra godt merke til. Dette kan være noe som dere opplever som trist, skremmende, morsomt, rart, noe dere ikke forstår – rett og slett det dere legger merke til. Om dere ønsker å utfylle markeringene, mens dere markerer, gjerne noter litt undervegs. Ta med post-it lappene, og eventuelle notater, til samtalen/e.

Til slutt vil jeg bare si tusen takk for at dere ønsker å delta. Det blir spennende å høre deres tanker og erfaringer etter å ha lest romanen. Til vi sees neste gang; lykke til!

Med vennlig hilsen Maja Sæther Svenning

Vedlegg 3: Utdrag fra de litterære samtalene

Lærer: «Hva syns dere om tematikken som skildres i romanen? Var det noen som fant det utfordrende?»

Silje: «Det er jo veldig viktig å snakke om da. Har jo nesten vært litt tabu å snakke om sånt, og det at han skriver om det på en litt annen måte i tillegg gjør den veldig bra».

Lærer: «Kan du utdype hva du mener når du sier han skriver på en litt annen måte?»

Silje: «Nei, altså, du ser det jo gjennom synspunktet til sønnen, forfatteren, gjennom barndommen og som voksen. Og det at du får se bilder, både som han har tegnet selv, men også bilder fra barndommen hans. Får en litt annen tilknytning til personene, og et innblikk i hvordan det var».

Tore: «Ikke sant. Det at han bruke fotografi og tegninger skaper en egen effekt».

Endre: «Det at han bruker så mye tegninger i stedet for en hel vegg med skrift gjør det mer fristende å lese. Du har jo mye mer lyst til å plukke opp boka da».

Mia: «Ja, det blir mye mer konkret når det er bilder, for da vet du hvordan det så ut og hva forfatteren mener når han skriver».

Silje: «Også gir bildene mye mer informasjon som ikke står, sånn at du som leser også kan tenke deg til litt».

Lærer: «Kan jeg få spørre hva dere syns om romanen?»

Endre: «Jeg synes den var ganske god. Også var den på en måte litt mer lettlest, men fortsatt ikke, om du skjønner. Den handler jo om et veldig viktig tema».

Tore: «Den var litt kort da».

Lærer: «Du synes den var for kort?»

Tore: «Ja, eller, jeg ble bare så raskt ferdig med den».

Lærer: «Leste du ut hele romanen i en runde da eller?»

Tore: «Ja, men da jeg hadde lest forbi selvmordet måtte jeg bla tilbake å lese det på nytt for å virkelig få med meg detaljene jeg misset første gangen. Det gikk kanskje litt fort».

(Det ble stille rundt bordet, så jeg valgte å henvise meg til en av elevene som enda ikke hadde sagt noe).

Lærer: «Hva med deg da *Marte*, er dette noe du kjenner deg igjen i?»

Marte: «Ja, først og fremst så er jeg veldig glad i estetiske bilder. Jeg synes de utgjør et veldig fint format og fungerer godt til å fortelle om spesielt slike historier som denne, som jeg føler det ikke har blitt brukt til før».

Silje: «Jeg synes boka var veldig interessant fordi man får et veldig innblikk i tankene til hovedpersonen, forfatteren. Det var mange plasser jeg markerte fordi jeg kjente meg igjen. Det er jo noen typiske fedretrekk inni her. Vet ikke om noen andre kjente seg igjen i det?»

Endre: «Spesielt når han dreiv og bygde hytta. Det er pappa det. Han like også å holde på med sånne prosjekter».

(Elevene ønsker å snakke om sekvensen jeg kaller *Den røde Volvoen*, side 14-15).

Lærer: «Hva syns dere om dette oppslaget, at det bygges opp slik det gjør og ender i en nesten helsvart side?»

Endre: «Det gjør veldig inntrykk, men det blir litt overveldende. Noens følelser er jo det mest private i verden og det blir veldig intimt, og det er en av grunnene til at jeg likte boken fordi du får et innblikk i hva han følte. Det forsterker det intime inntrykket av at en kommer inn i hodet hans, hva han tenkte på og følte. Jeg fikk litt sånne frysninger nedover ryggen når jeg leste den delen der det stod «Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne».

Silje: «Da jeg leste dette tenkte jeg veldig på han som en sønn som har mistet sin far, som nå selv har blitt far og har en liten sønn, og det han måtte ha følt på. Det blir så mye. Det må jo være helt sykt vanskelig å sitte og jobbe med en hel bok om det, også med tegninger! Jeg skjønner veldig godt hvorfor han ikke greide å tegne det der».

Endre: «Også virke det som at han har sølt noe utover bildet av seg selv. Også blir alt bare svart».

Silje: «Det gir litt rom da».

Endre: «Det gir litt rom til oss, ja».

Silje: «Ja, en pause og en mulighet til å tenke litt over hva du har lest. Eller noe sånt».

Endre: «Nytt avsnitt eller del, liksom?»

Silje: «Ja. Sånn sett synes jeg det svarte gjør ganske mye ut av seg».

Lærer: «Flere er jo av den oppfatning at *En frivillig død* kan være for krevende å lese i ungdomsalderen. Hva tror dere om å bruke romanen på 10. trinn?»

Silje: «Ja, og nå er jeg ikke helt sikker, men i den nye læreplanen som kommer til høsten handler jo en av temaene om folkehelse og det har jo mye med dette å gjøre.»

Mia: «Og hvis noe hadde skjedd med noen av elevene her på skolen, så må det jo prates om. Vi prater jo om det med vennene våre. Og vi vet jo om folk som har tatt livet sitt.»

Silje: «Jeg tenker at er det for ille kan man jo gå ut av timen eller velge å ikke delta, det har man lov til og det er det forståelse for, men hvis man skal lære noe av dette så er det ikke nok å bare lese i ei bok og slik lære noe om selvmord. Her handler det jo mer om refleksjoner og tanker rundt det. Vi ser jo filmer og serier som handler om selvmord, og de handler jo mest om de som blir igjen.»

Mia: «Ja. Det skjer jo. Syns vi burde kunne snakke om det på skolen også.»

Lærer: «Var det noen som hadde bemerket seg dette oppslaget?»

(Viser til side 80 der fotografier fra boken *Når de beste ikke makter mer* av Tollak B. Sirnes, som viser farens avkryssninger og understrekinger)

Mia: «Ja, jeg har satt et merke her. Der det står at han var 10 år på bildet, og om han allerede hadde bestemt seg. Jeg synes det var et veldig ekkelt spørsmål egentlig».

Kristin: «Ja, det tenkte jeg også på, fordi han går så sykt innpå det med å ha så mange fotografier og ved å tegne så mye. Han tenkte sikkert på hva han kunne gjort for å stoppe ham».

Silje: «Han har jo sikkert tenkt på hva han kunne gjort for å ha stoppet faren i å ta livet sitt. For de var jo ganske nære på den tiden, og det virket ikke som Steffen visste noe om at faren hadde slike tanker».

Lærer: «Tror dere romanen kan bli verdsatt og satt pris på at mennesker som befinner seg i lignende situasjoner som Kverneland, eller tror dere tematikken kan oppleves ubehagelig?»

Mia: «Ja, for hvis du føler at du ikke kan snakke med noen om det, at du kanskje vil prate om det, men ikke føler du har noen å snakke med, så kan du lese boka for å føle at den snakker litt med deg».

Silje: «Det vil nok alltid være folk som mener forskjellige ting og at noen mener dette vil bli helt feil å lese, men hvis jeg sliter med noe, for min del, så syns jeg det kan være fint å relatere til noen eller å ha noen å relatere egne tanker til. Og kanskje det ikke nødvendigvis er det samme, men hvis en kan kjenne seg igjen i ting og vite at det finnes andre som føler det samme, så kan jeg virkelig se at det kan være en bra ting å lese boka».

Tore: «Ikke sant, og dette er jo en gjenspeiling av virkeligheten».

Endre: «Absolutt».

Silje: «Jeg syns nesten det er bedre sånn her, enn om det hadde blitt laget en film om det».

Lærer: «Interessant. Hvorfor mener du det?»

Silje: «Fordi det blir så mye mer personlig på denne måten, vi kommer nesten inni hodet hans. Hvis forfatteren bare hadde skrevet ord så hadde jo det også vært personlig, selvfølgelig, men med bildene så forsterkes uttrykket sånn.. ja, alt!»

Endre: «Enig».

Silje: «Og gjør det så virkelig. Jeg tror ikke du kunne fått det mer virkelig enn dette».

Mia: «Også bruker du jo lengre tid på å lese bildene og se over teksten flere ganger, en film hadde jo bare vist det fort, en gang».

Vedlegg 4: Godkjenning fra NSD



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Estetisk leseropplevelse i norskfaget

Referansenummer

921269

Registrert

02.10.2019 av Maja Sæther Svenning - majassv@stud.ntnu.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet NTNU / Fakultet for samfunns- og utdanningsvitenskap (SU) / Institutt for lærerutdanning

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Ann Sylvi Larsen, ann.s.larsen@ntnu.no, tlf: 73559885

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Maja Sæther Svenning, majassv@stud.ntnu.no, tlf: 46948726

Prosjektperiode

01.10.2019 - 29.05.2020

Status

15.05.2020 – Vurdert

Vurdering (2)

15.05.2020 - Vurdert

Bekreftelse på status NSD har vurdert endringen registrert 15.05.2020. Vi har nå registrert 29.05.2020 som ny sluttdato for forskningsperioden. NSD vil følge opp ved ny planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet. Lykke til med fullføring av masteroppgaven! Kontaktperson hos NSD: Eva J B Payne Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

15.11.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 15.11.2019, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde: https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.05.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra foreldre/foresatte til behandlingen av personopplysninger om elever (14-15 år) som deltar. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være foreldres/foresattes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER NSD

vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om: - lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen - formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål - dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet - lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet DE

REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20). NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som elever og foreldre vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13. Vi minner om at hvis en elev/forelder tar kontakt om sine rettigheter/elevens rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER NSD

legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32). For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET NSD

vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Eva J B Payne Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Vedlegg 5: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 10).



Vedlegg 6: Bilderute 5 i Kverneland (2018, s. 11).



Vedlegg 7: Bilderute 6–7 i Kverneland (2018, s. 12).



Vedlegg 8: Bilderute 8–9 i Kverneland (2018, s. 13).



Vedlegg 9: Bilderute 1–3 i Kverneland (2018, s. 14).

NEI, VENT NÅ LITT, DET KAN IKKE HA VÆRT DEN BLÅ FIATEN HAN SATT I, DET VAR JO EN AV DE FØRSTE BILENE VI HADDE. DET MÅ HA VÆRT DEN RØDE VOLVOEN.



DET HAR NOK VÆRT EN INTENS EKSOBLUKT I BILEN. UTEN AT JEG KAN HUSKE DET, FIKK VEL MAMMA DEN RENSET OG LUFTET AV PROFESJONELLE ETTERPÅ.



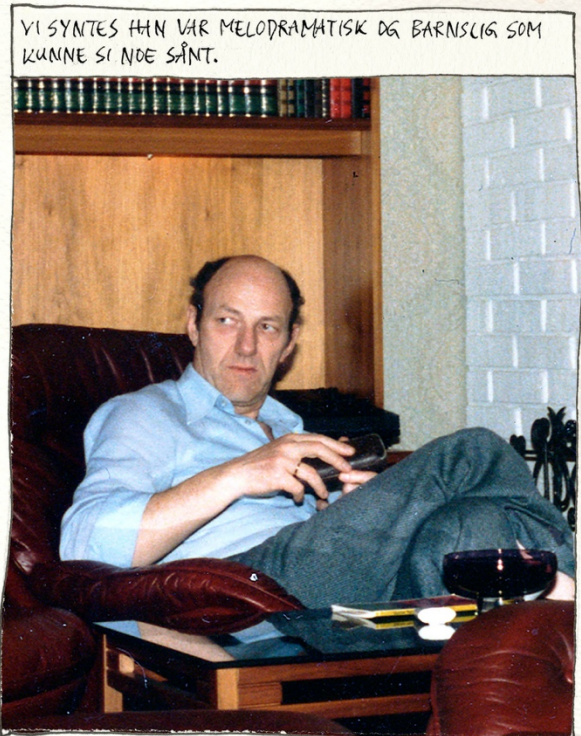
MIN KONE LIV NEVNT EN GANG AT FOLK SOM HADDE DØDD AV KULLS-FORGIFTNING VAR HELT ROSA I HUDEN NÅR DE BLE FUNNET. OG ER DET IKKE NØE OM AT MAN SJØR PÅ SEÅ I DØDSØYEBLIKKET? NEI, FY FIEN, DETTE ORKER JEG IKKE Å TEÑE.



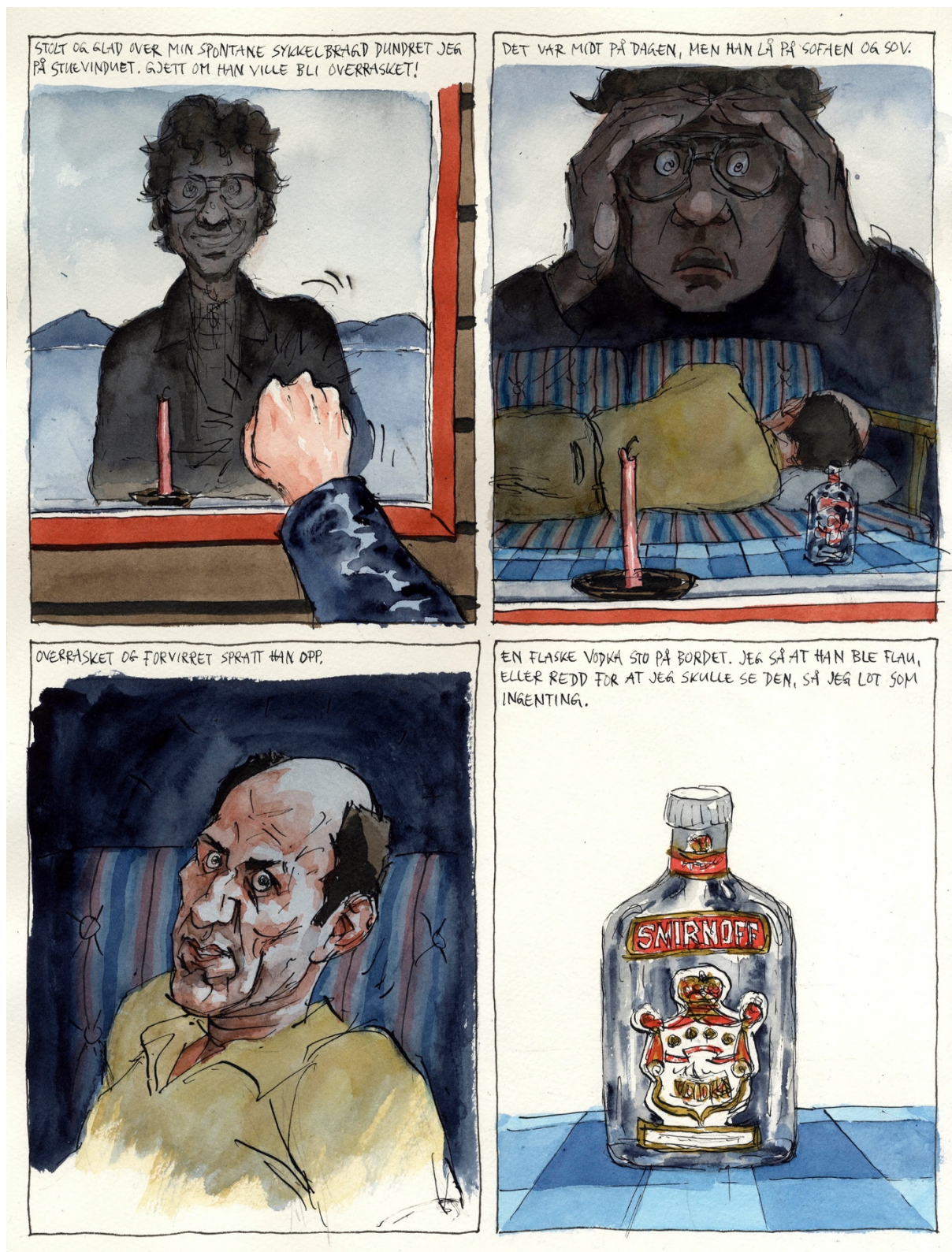
Vedlegg 10: Bilderute 4 i Kverneland (2018, s. 15).



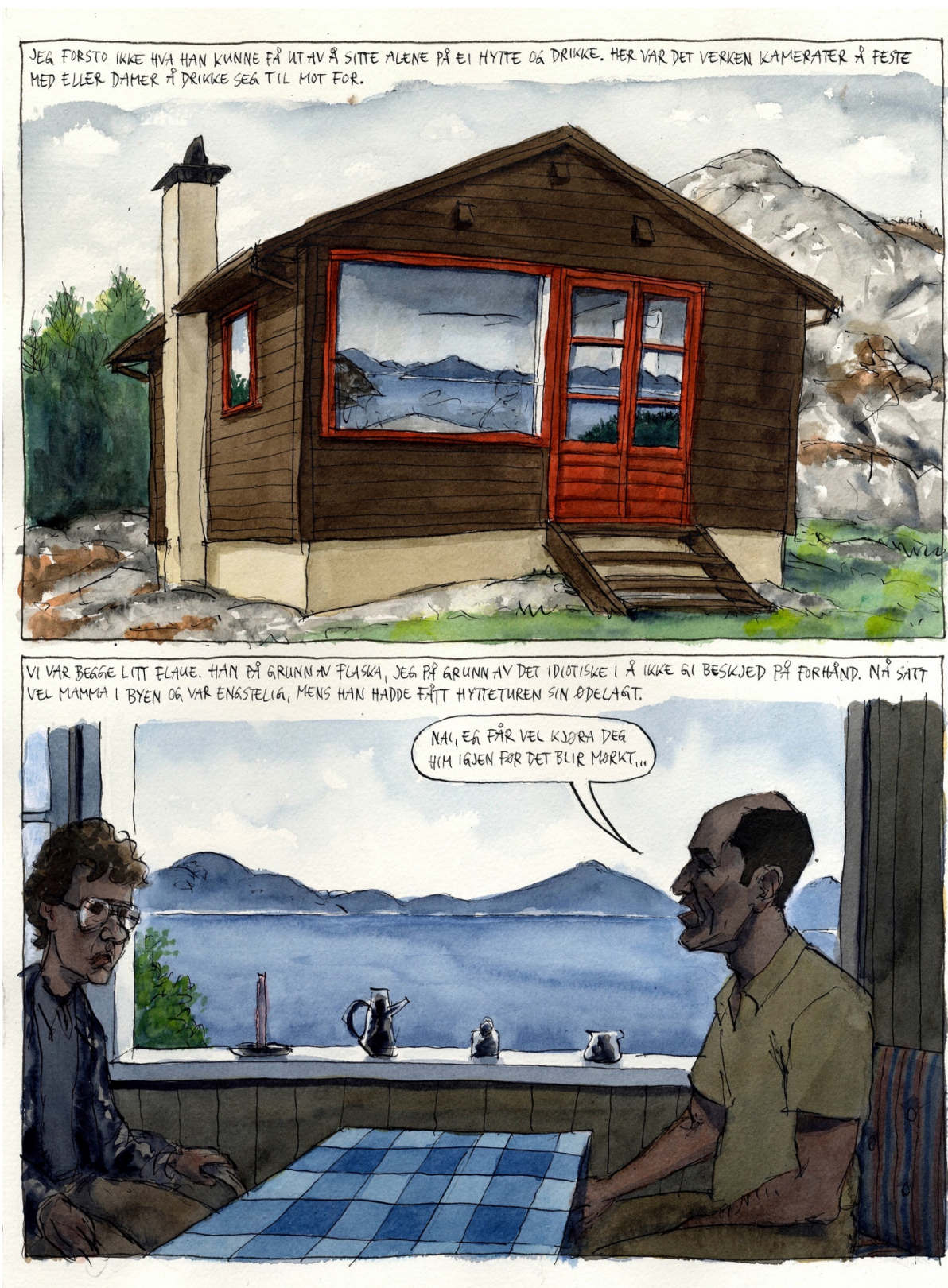
Vedlegg 11: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 50).



Vedlegg 12: Bilderute 1–4 i Kverneland (2018, s. 67).



Vedlegg 13: Bilderute 5–6 i Kverneland (2018, s. 68).



Vedlegg 14: Bilderute 7 i Kverneland (2018, s. 69).



