

Anders Kilgast Jensen

Når tegneserier bliver alvor

Et speciale om tegneseriemediet som journalistisk og historisk fremstillingsform

– belyst gennem Joe Saccos *Palestine* og *Safe Area Goražde*



Speciale fra Historiestudiet ved Aalborg Universitet

Vejleder: Michael Riber Jørgensen

August 2015

STANDARDFORSIDE TIL EKSAMENSOPGAVER PÅ HISTORIE

Prøvens form:	Speciale – X
----------------------	---------------------

Uddannelsens navn	Kandidat i Historie med selvvalgt specialisering (Specialisering i journalistisk formidling)	
Semester	10. semester	
Prøvens navn (i studieordningen)	Modul L: Kandidatspeciale	
Navn(e) og Studienummer	Navn(e)	Studienummer
	Anders Kilgast Jensen	20090497
Afleveringsdato	3. august 2015	
Projektitel /Specialetitel på dansk	Når tegneserier bliver alvor. Et speciale om tegneseriemediet som journalistisk og historisk fremstillingsform.	
Bachelorprojektitel /Specialetitel på engelsk	When comics turn grave. A thesis on the comic medium as a journalistic and historical account.	
I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal sider à 2400 tegn – jf. studieordningen gældende	80 sider af 2400 tegn – i alt 192.000 tegn	
Den afleverede opgave fylder antal tegn (indholdfortegnelse, titelblad, resumé og bilag medregnes ikke)*	79,56 sider af 2400 tegn – i alt 190.949 tegn	
Vejleder	Michael Riber Jørgensen	

Hvilket modul har du fulgt:	Modul L – Kandidatspeciale
------------------------------------	-----------------------------------

Kronologisk spredning:

Perioden efter 1914	X
---------------------	---

Geografisk spredning:

Europæisk/Global	X
------------------	---

Jeg/vi bekræfter hermed, at dette er mit/vores originale arbejde, og at jeg/vi alene er ansvarlig(e) for indholdet. Alle anvendte referencer er tydeligt anført. Jeg/vi er informeret om, at plagiering ikke er lovlig og medfører sanktioner.

Regler om disciplinære foranstaltninger over for studerende ved Aalborg Universitet (plagiatregler):

<http://plagiat.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4117331&assetId=4117338>

Dato og underskrift

Anders Kilgast Jensen

- Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal sider, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg.

Abstract

This thesis can be seen as an introduction to *comic journalism*, a genre of comics that investigates and documents real events in a journalistic way, focusing on the truth rather than effects and superpowers. But this thesis is just as much an analysis that looks into the genre with a historical approach, examining how comics can be used to tell history, in particular the history of the oppressed in war time. Furthermore, this thesis examines the comic genre as a journalistic medium, illustrating the pros and cons of this relatively new kind of journalism.

Using the well-known comic journalist Joe Sacco and his publications *Palestine* and *Safe Area Goražde* as points of reference, it is shown that the comic medium can be used to make historical accounts in an alternative way. By taking advantage of the graphical means of the medium, Sacco vividly documents oppression in a historical matter. His non-fictitious comics use a tripartite narrative to show the historical background, his autobiographical experiences and the eyewitness accounts of his interviewees. The different narratives are separated by different kinds of graphical means, such as open and closed frames, background color and variations in panel size. The tripartite narrative also makes the reader aware of the different times. Past, present and future are separated making the historical context even more important.

Although aware of the demands of objectivity when producing historical and journalistic accounts, Sacco demonstrates a clear one-sided perspective in both *Palestine* and *Safe Area Goražde*. This is not accidental, as he does not believe in objectivity. Therefore he makes it clear that he is biased, and that the aim is not to be objective, but to tell the untold story of the oppressed Palestinians and Bosnians.

The medium itself struggles with the term objectivity, as the comic will inevitably go through the comic artist's filters, as well as both the filters of the sources and the translators. That Sacco is not biased is also seen in the way he inserts critical remarks, indirectly criticizing the western media, the U.N. and much more.

Sacco lets his sources tell their stories of oppression, isolation, war, and distress. By combining these accounts with his own autobiographical experiences, *Palestine* and *Safe Area Goražde* become tales of the collective memory of the oppressed and can be viewed as historical sources themselves. And by using the comic medium, the historical accounts become easier readable and might target new readers.

Indholdsfortegnelse

Abstract	4
I. Indledning	7
I.a. Problemformulering	8
I.b. Afgrænsning	8
I.c. Begreber	9
II. Forskningsoversigt	11
II.a. Generel tegneserieforskning	11
II.b. Krig og tegneserier	14
II.c. Historiebrug og dokumentarisme i tegneserieaspekt	17
II.d. Joe Sacco	19
III. Teori og Metode	21
III.a. Historieteori	21
III.a.1. Historiebevidsthed	21
III.a.2. Historiebrug	22
III.a.3. Erindring	23
III.a.4. Kildekritiske principper	25
III.b. Tegneserieteori	26
III.b.1. Kriterier for den historiske tegneserie	26
III.b.2. Tegneseriens virkemidler	28
III.c. Formidlingsteori	31
III.c.1. Realisme, dokumentarisme og autenticitet	31
III.c.2. Fortælletyper og journalistroller	33
III.d. Metodiske overvejelser	37
IV. Redegørelse	38
IV.a. Palestine	38
IV.a.1. Historisk kontekst	38
IV.a.2. Handling	40
IV.b. Safe Area Gorazde	41
IV.b.1. Historisk kontekst	41
IV.b.2. Handling	42

V.	Analyse	44
	V.a. Palestine.....	44
	V.a.1. Som dokumentarisk og journalistisk medie.....	44
	V.a.2. Som historiefortællende redskab.....	53
	V.a.3. Delkonklusion.....	57
	V.b. Safe Area Goražde.....	58
	V.b.1. Som dokumentarisk og journalistisk medie.....	58
	V.b.2. Som historiefortællende redskab.....	66
	V.b.3. Delkonklusion.....	70
	V.c. Sammenfattende analyse.....	72
	V.c.1. Tegneseriemediet som dokumentarisk og journalistisk medie.....	72
	V.c.2. Tegneseriemediet som historiefortællende redskab.....	73
	V.c.3. Journalistisk kontra historiefortællende.....	75
VI.	Konklusion	77
VII.	Litteratur	79

I. Indledning

Tegneserien er i disse år i en rivende udvikling og ved at træde i karakter som et alsidigt og finkulturelt medie. Tidens tegneserier er præget af en hidtil uset alsidighed, hvad angår udtryk og emnevalg. Fra biografi og historisk afledt fiktion, over journalistiske reportager og rejsebeskrivelser til realistiske samtidsskildringer og samfundssatire, er mediet ved at distancere sig fra den meget fasttømrede forestilling om hvad en tegneserie er og kan. Også som dokumentarisk genre er tegneserien ved at finde sit ståsted, især gennem amerikansk-maltesiske Joe Saccos journalistiske tegneserier. Den journalistuddannede Sacco har siden starten af 1990'erne valgt tegneserien som sin journalistiske fortælleform til at reportere om egne oplevelser og interviews i nogle af Europas brændpunkter.

Størstedelen af tegneseriemediets kendte udgivelser har haft børn og unge som primært publikum, og tegneseriemediets stærke association til ungdomskultur har ofte gjort det nødvendigt at påpege, hvis en tegneserie *ikke* er for børn. Ofte er denne type tegneserie blevet kaldt '*voksentegeteserie*', men det engelske begreb '*graphic novel*' har de senere år vundet indpas, som et mere raffineret og kunstnerisk udtryk.¹ Som det vil blive påpeget senere i specialet, så mangler tegneseriemediet en etableret metodik, hvorfor der ikke er et fast begrebsapparat. Af samme grund findes der forskellige begreber for de mange genrer som er indbefattet af tegneseriemediet.

Tegneserier har altid været præget af humor, superhelte, fantasy og science fiction, men i de seneste årtier er der kommet en større diversitet med kunstneriske eksperimenter og et fokus på såkaldt voksent materiale. Det har åbnet op for tegneserien som et legitimt forskningsfelt, hvilket blandt andet har affødt et nordisk netværk for tegneserieforskere, NNOCORE, oprettet i 2011. Blandt de genrer indenfor tegneserien, som er blevet større indenfor de senere år, er den journalistiske tegneserie. Joe Sacco fremstår som en af de klareste repræsentanter for denne type tegneserie og flere anser hans værk *Palestine* (1993) som øjenåbner for genren.² Saccos status indenfor den journalistisk prægede tegneserie er hovedårsag til, at hans tegneserier vil være specialets omdrejningspunkt.

Specialet vil undersøge tegneserien som dokumentarisk og journalistisk medie samt se nærmere på genrens udfordringer og muligheder som historisk fremstilling. Med udgangspunkt i Saccos to værker; *Palestine* og *Safe Area Goražde* vil objektiviteten og subjektiviteten analyseres, med henblik på at vurdere forfatterens rolle som journalist. Derudover vil der være fokus på værkernes historiefremstilling, hvor især kildekritik og troværdighed vil være nøgleord.

¹ Liva Skogemann, "Systemet bag stregerne: Om hvordan tegneserier fortæller", *Kritik* nr. 192, (2009), s.70.

² Karsten Fledelius, "Tegneserien som journalistisk reportage", *Rackham* nr. 3, (2001), s.49.

I.a. Problemformulering

Specialets problemformulering lyder:

”Med udgangspunkt i Joe Saccos ’*Palestine*’ og ’*Safe Area Goražde*’ udarbejdes en analyse af tegneserien som dokumentarisk og journalistisk medie. Dertil foretages en vurdering af det tegneseriejournalistiske medie som historiefortællende redskab, med fokus på genrens udfordringer og muligheder inden for historiebrug.”

For at besvare denne problemformulering, vil det i løbet af specialet blandt andet undersøges og vurderes, om tegnede fremstillinger kan opnå det klassiske journalistiske ideal om objektiv gengivelse af kendsgerninger. Hvor meget skinner Saccos egen holdning igennem, når han placerer sig selv som tegneseriens hovedperson, og hvad gør de selvbiografiske virkemidler ved autenticiteten og troværdigheden? Derudover påvirkes hvilke grafiske og formidlingsmæssige virkemidler der gøres brug af, samt om og hvordan disse styrker den historiske fremstilling.

I.b. Afgrænsning

Definitionen af en tegneserie kan koges ned til: *en fortælleform, der kombinerer tekst og tegninger*.³ Denne definition er meget bred og det er derfor nødvendigt at afgrænse, hvilken genre af tegneserier som dette speciale vil undersøge. Først og fremmest vil der blive skelnet mellem fiktive og non-fiktive tegneserier. Fiktive tegneserier, såsom Anders And, er ikke en del af opgavens fokusområde.

Specialet vil i stedet fokusere på de tegneserier som kan klassificeres som non-fiktive dokumenterende tegneserier, eller tegneseriejournalistik. På engelsk ofte kaldet *comic journalism*, for at adskille genren fra den mere fiktion prægede *graphic novel*. Det vil i specialet blive tydeligt, hvordan disse begreber og klassifikationer af tegneserier mangler overordnet konsensus. Der bruges i flæng forskellige begreber om tegneserier forårsaget af den store blanding af fiktion og non-fiktion. Mange tegneserier tager udgangspunkt i noget faktisk, blandt andet Anden Verdenskrig, men fortæller en fiktiv historie i et non-fiktivt setup. Dette speciale vil helt og holdent undersøge tegneserier som forsøger at være faktuelle og historisk korrekte. De to udvalgte tegneserier, *Palestine* og *Safe Area Goražde*, er tegnet realistisk, fortæller virkelige hændelser med virkelige mennesker og foregår derfor i det virkelige univers. Med andre ord er de non-fiktive og dokumenterende.

³ ”Den Store Danske,” konsulteret 26. februar 2015,
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Tegneserier_og_tegnefilm/Serier_og_film/tegneserier

I.c. Begreber

Som nævnt kan det være svært at finde rundt i de mange begreber og udtryk, der bliver brugt om tegneseriemediet. Derfor vil dette afsnit komme ind på nogle af de mest brugte begreber. Det gøres for, at give læseren en bedre forståelse af de mange begreber, samt hvad der menes senere i opgaven når disse bliver benyttet. De mere tegneseriespecifikke begreber som fx taleboble, ramme og panel, vil blive forklaret i afsnit III.b.2.

Hvad er en tegneserie? Det virker som et meget simpelt spørgsmål, da vi alle har læst en tegneserie og ved hvad det er. Men ligefrem at definere en tegneserie er straks sværere. Ordbogens definition på en tegneserie, er *'en fortælleform, der kombinerer tekst og tegninger'*, men denne definition kan dog lige såvel dække over tegnefilm. Samtidigt kan definitionen diskuteres, i det en tegneserie ikke altid indeholder tekst. Problemerne med at formulere en dækkende definition, illustreres blandt andet ved, at briterne Roger Sabin i 90'erne forsøgte, men opgav, at definere en tegneserie. Den store mangfoldighed inden for mediet, gjorde at den ellers meget anerkendte teoretiker kom til kort og opgav.⁴

Senere er der dog kommet brugbare definitioner. Den amerikanske tegneserieteoretiker Scott McCloud gør brug af en overordnet definition i form af *'sekventiel kunst'*, og en dybere definition: *'sidestillede billedlige og andre udtryk i planlagte sekvenser, anvendt til at viderebringe informationer og/eller give læseren en æstetisk oplevelse.'*⁵ Tegneserielegenden Will Eisner har en lignende definition som lyder; *"Sekventiel kunst, ofte i form af en bog eller stribe, hvor billeder og tekst er arrangeret for at fortælle en historie."*⁶

På engelsk findes både *comics* og *cartoons* som begreb for tegneserien, hvor vi på dansk ikke har en egentlig adskillelse. McClouds definition gælder for *comics*, mens han tolker *cartoons* som en karikaturtegning eller simpelt sagt; et forenklet billedudtryk.⁷ Selvom vi på dansk normalt kalder begge typer for tegneserie, så vil denne opgave følge McClouds definition, da den er mere præcis og ikke er så inkluderende som ordbogsdefinitionen.

Inden for tegneseriemediet er der forskellige genrer, kategoriseret alt efter hvilken teoretiker man følger. Nogle af de genretyper man støder på når man undersøger tegneseriemediet kan være *voksentegetneserie* eller *graphic novel*. Voksentegetneserien er et overordnet begreb for de tegneserier som ikke er målrettet børn og unge. Det dækker især over tegneserier med eksplicit

⁴ Roger Sabin, *Adult Comics: an Introduction*, (Routledge, 1993), s.5-7

⁵ Scott McCloud, *Tegneserier: Fornøjelse, Fremstilling, Forståelse*, overs. Anders Hjort-Jørgensen (Gyldendal, 1994), s.9

⁶ Will Eisner, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, (Norton, 2008), s.xvii

⁷ McCloud, *Tegneserier*, s. 21

indhold som sex og mord, men der findes ikke en nærmere præcisering af krav. *Graphic Novel*, eller grafisk roman opstod i midten af 1980'erne som et mere raffineret udtryk for den samme genre.⁸ Det kan undre hvorfor en betegnelse uden ordet *tegneserie* har vundet stort indpas hos forlag og boghandlere. Det skyldes formentlig et forsøg på at adskille sig fra den fordom, at tegneserier er for børn. *Graphic Novel* kan både dække fiktion og non-fiktion, men forbindes ofte med det første. Når termen er blevet udbredt, kan det imidlertid også være udtryk for nye tendenser indenfor tegneseriemediet, som blandt andet Saccos værker er en del af.

Palestine og *Safe Area Goražde* kan ikke placeres i én bestemt genre. Udover at være *graphic novels*, kan de kategoriseres som både dokumentariske, selvbiografiske og journalistiske, hvorfor disse begreber også må uddybes. Tegneseriedokumentaren er primært blevet produceret indenfor de seneste 30 år, men har eksisteret siden efterkrigstiden. Den undersøger brede politiske og historiske emner, oftest katastrofale hændelser i det 20. århundrede, uden en forventning om politisk neutralitet eller objektiv dokumentation fra forfatteren.⁹ For at være dokumentarisk, er der stort fokus på kilder, og genren er derfor hovedsageligt non-fiktiv. Den dokumentariske tegneserie gør brug af selvbiografiske redskaber, som giver narrativ autenticitet, hvorfor den ofte minder om den selvbiografiske tegneserie. Den selvbiografiske tegneserie karakteriseres ved nærgående hverdagsskildringer og traumatiske oplevelser, og er præget af mindre dramatiske begivenheder. Selvbiografien behøver ikke at være faktuel, men må være baseret på faktuelle hændelser og et realistisk verdensbillede.¹⁰

Tegneseriejournalistik, eller Comic Journalism, er en hybridgenre imellem journalistik og tegneserier. Flere tegneserieforskere anser Sacco som grundlægger af genren, med udgivelsen af *Palestine* i 1993.¹¹ Den journalistiske tegneserie går i al sin enkelthed ud på, at fremstille en journalistisk reportage som tegneserie. Den er, ligesom den dokumentariske tegneserie, kendetegnet ved ikke at være objektive. Genremæssigt er der tale om narrativ journalistik med tegnede billeder som visuel rekonstruktion af virkeligt foregåede hændelser. Som det er tilfældet med al fortællende journalistik, så er tegneseriejournalisten grundlæggende subjektiv i kraft af sin vinkling og sin selektion af facts og citater. Opgaven vil benytte begreberne tegneseriejournalistik og dokumentarisk tegneserie om denne genre.

⁸ Sabin, *Adult Comics*, s.235

⁹ Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels and Social Realism*, (Peter Lang, 2008), s.11

¹⁰ Morten Harper, *Rutenes Hemmelighet: 9 genrer, 99 serier*, (Telemark, 1998), s.221

¹¹ Bl.a. Mike Conroy, *War Comics: a Graphic History*, (ILEX, 2009), s.154 og Fledelius, *Tegneserien som journalistisk reportage*, s.49

II. Forskningsoversigt

Forskningsoversigten vil blive inddelt i fire underafsnit, som samlet skal give et dækkende billede af forskningsfeltet. Først gennemgås den tidligere forskning indenfor tegneseriegenren generelt. Her holdes fokus på de mest markante værker samt på forskningsudviklingen. Ønsket er at skabe et overblik over tegneserieforskningens hovedtræk. Dernæst fokuseres der på, hvordan krig er blevet behandlet i tegneseriegenren og hvad der er blevet forsket i omkring historiebrug og dokumentarisme i tegneserier. Det sidste underafsnit vil se nærmere på Joe Sacco.

II.a. Generel tegneserieforskning

Allerede tilbage i 1960'erne blev tegneseriemediet studeret ved franske og belgiske universiteter. Tilgangen var semiotisk og man beskæftigede sig mest med mediet som narrativ og grafisk sprogsystem. I de engelsksprogede akademiske kredse havde man en mere konservativ tilgang til mediet som massekunst på et så lavt mentalt niveau at det ikke krævede seriøs forskning.¹²

En af de første udenfor Frankrig og Belgien til at forske i tegneseriegenren var Roger Sabin, som i 1993 udgav *Adult Comics*. I værket undersøgte han tegneseriens historik og udvikling. Sabin, som i dag er docent på University of Arts i London og æresmedlem af NNCORE, fokuserede sin forskning på *graphic novels* og, som titlen antyder, voksenteserier. Efter hans opfattelse opstod genren i 1978 da en af tidernes mest kendte tegnere, Will Eisner, udgav *A Contract with God*. Eisner indtog, i en udgivelse som Sabin kalder for semi-selvbiografisk, en rolle som delvis fortæller og delvis hovedperson. Eisner havde truffet et bevidst valg om at lave en længere tegneserie, som ikke tog højde for de normale panelbegrænsninger i en tegneserie.¹³

A Contract with God kan ses som en forgænger for Saccos formidlingsstil, som ligeledes er selvbiografisk og uden hensyntagen til panelbegrænsninger. Men før tegneserien kom så langt, skulle den først ud af rollen som undergrundsgenre. Det skete i 1986-87 med hvad Sabin kalder for 'The Big 3'; *Dark Knight*, *Watchmen* og *Maus*¹⁴. De to første omhandlede superhelte temaet, mens *Maus* er blandt forløberne for den dokumentariske tegneserie, med dens tema omkring Holocaust. Mere om det i afsnit II.b. og II.c.

Efter udgivelserne af disse tre værker opstod der et hidtil uset boom i tegneseriehandlen og tegneserien blev den hurtigst voksende udgivelsesform i både Storbritannien og USA. Men allerede i starten af 90'erne faldt salget igen, og omkring fem år som mainstream medie

¹² Lene Rasmussen & Troels Malthe Borch, "Et århundrede med tegneserier", i *Kulturo* 22 (2006), s.32

¹³ Sabin, *Adult Comics*, s.238-39

¹⁴ Sabin, *Adult Comics*, s.246

var alt genren nåede.¹⁵ *Adult Comics* udkom kort efter, og hele værket er præget af vemod omkring genrens nedgang. Tegneserieentusiasten Sabin slutter tilmed af med at dødsdømme voksentegneseriens fremtid; "*Adult comics are not the inexorable future of literature. They may not even be the future of comics.*"¹⁶

Som allerede nævnt, så har tegneseriemediet ikke en etableret metodik. Som den danske tegneserieforsker Hans-Christian Christiansen skrev i 1999: "*Det teoretiske arbejde relateret til tegneserier, er karakteriseret ved tegneseriekonferencer, som (oftest) er præget af tvivlsomme sammenblandinger af teori og markedsføring samt sporadiske teoretiske publikationer. (...) tegneserieforskningen har måske 25 værker med en vis videnskabelig gyldighed og relevans.*"¹⁷ Det er endvidere påfaldende, at de mest væsentlige forsøg på at formulere en tegneseriemetodik, er gjort af mediets egne udøvere, heriblandt Eisner som var en del af tegneserieuniverset fra 1930erne og frem til sin død i 2005. Eisner udgav i 1985 pionerværket *Comics & Sequential Art*, som i 1996 blev opfulgt af en opdateret version med titlen *Graphic Storytelling*.

Eisners første udgivelse inspirerede andre til at se nærmere på tegneseriemediet, og i 1993 gav endnu en tegneserieskaber, McCloud, sit bud på en håndbog over tegneseriemediets opbygning og metodik. Værket blev oversat til dansk i 1994 under titlen *Tegneserier: Fornøjelse, Fremstilling, Forståelse*, og selvom det er mere end tyve år siden at værket udkom, så er McClouds analyse stadig flittigt brugt som den måske mest letlæselige gennemgående analyse af mediet. McCloud har tegnet sin analyse af blandt andet ikonografi, identifikation og semiotik som en tegneserie, og dermed udnyttet genrens egen form. Gennem tegneserien bliver læseren klogere på både tegneseriens historie og de mere dybtliggende teoretiske overvejelser og muligheder i mediet. McCloud har tilmed tegnet sig selv som en karikeret fortællerfigur, som han benytter som eksempel på mange af de temaer værket omhandler.¹⁸

Som nævnt udgav Eisner i 1996 *Graphic Storytelling*, som fulgte op på hans værk fra 1985. *Graphic Storytelling* blev i 2008 genudgivet under navnet *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, hvilket er den version denne opgave vil referere til. Den opdaterede udgave fokuserer på tegneseriemediet som fortælleform, men i store træk fortæller McCloud og Eisners værker det samme, dog i forskellig form. McCloud videreudviklede Eisners teorier og satte dem ind i en større sammenhæng, og formåede at gøre det i mediets egen form. Eisners opdaterede version har lånt fra McCloud og indført tegnede sekvenser som eksempler, men størstedelen af disse er fra hans egne

¹⁵ Sabin, *Adult Comics*, s.96

¹⁶ Sabin, *Adult Comics*, s.250

¹⁷ Hans-Christian Christiansen, "Forskning i tegneserier", i *Mediekultur* 30 (1999), s.15

¹⁸ McCloud, *Tegneserier*, s.36

værker, og desværre uden at eksemplerne bliver analyseret i detaljer. *Graphic Storytelling* søger dog også at legitimere tegneseriemediet som andet end underholdning, som en fortælle- og kunstform på lige fod med film og tekstbøger. Eisner gennemgår mediets muligheder og dokumenterer samtidigt hvorfor tegneserien kæmper en hård kamp for accept blandt akademiske kredse. Han forklarer, hvordan mediet er modnet det seneste halve århundrede, især grundet *graphic novel* genren, som har været med til at løfte alderen på den gennemsnitlige læser. Eisner argumenterer for at tegneserier, der er selvbiografiske eller formidler virkelige samfundsproblemer løfter standarden og viser at genren kan håndtere seriøse temaer.¹⁹ *Graphic Storytelling* vil i denne opgave kun have en sekundær rolle. McClouds *Tegneserier* vil stå som primærkilde når det drejer sig om tegneseriemæssige virkemidler.

Belgiske Thierry Groensteen er en af de førende fransktalende tegneserieforskere, og den eneste fra den franske-belgiske skole som vil blive inddraget i dette speciale. Den mangeårige direktør for tegneseriemuseet i Angoulême udgav i 1999 *Système de la bande dessinée*, som i 2007 blev oversat til engelsk med titlen *The System of Comics*. I *The System of Comics* analyserer Groensteen tegneseriemediets sprog og semiotik, med en mere teoretisk tilgang end nogen af de øvrige her i opgaven nævnte værker. Som de engelske oversættere Nick Nguyen og Bart Beaty skriver i bogens forord, så har tegneseriegenren fået meget lidt opmærksomhed fra engelsktalende akademiske kredse. De nævner Eisner og McCloud som eneste betydningsfulde bidrag til forskningen men pointerer, at begge værker kan kritiseres for manglende teoretisk dybde, hvad Groensteen gør op med.²⁰ Groensteens tilgang til tegneserien er primært den sproglige. Gennem analyser af forskellige cases gennemgår han minutiøst brugen af ikoner og symboler, og argumenterer for at tegneserien er et visuelt sprog, hvor tekst spiller en underordnet, men ikke ligegyldig rolle.

Hvor Eisner og McCloud gør brug af mere velkendte eksempler, så bruger Groensteen primært fransksprogede tegneserier som cases, hvilket besværliggør en smule af forståelsen. Flere bemærkninger og vurderinger virker således indforståede, når man ikke har samme kendskab som Groensteen til de valgte eksempler. Det samme gør sig til dels gældende ved Eisner, idet han primært benytter egne tegneserier som eksempler, men flere af disse er velvalgte og samtidigt meget kendte. Hos McCloud er det til hver en tid til at følge med, grundet hans mere pædagogiske tilgang, hvor man som læser bliver holdt i hånden hele vejen.

I nordiske kredse har det været småt med tegneserieforskningen. NNCORE, *Nordic Network for Comics Research*, blev grundlagt i 2011, og har samlet de nordiske tegneserieforskere i

¹⁹ Eisner, *Graphic Storytelling*, s.xvi

²⁰ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, oversat af Bart Beaty & Nick Nguyen (University Press of Mississippi, 2007) s.vii

en organisation som skal hjælpe med at udbrede forskningen. Organisationen har omkring 50 medlemmer fra de nordiske lande, samt bl.a. Tyskland og Holland. NNCOREs medlemmer forsker i alle aspekter af tegneseriemediet, og dækker både bachelor-, kandidat- og ph.d. studerende samt universitetsforskere. Organisationen kørte på prøvebasis indtil 2015. Derfor er der i skrivende stund ikke udkommet nogen publikationer.

Oprettelsen af NNCORE viser, at der er ved at ske noget indenfor forskningsfeltet i Norden, men der er også tidligere udkommet et par enkelte værker. Norske Morten Harper udgav i 1997 og 1998 et vidtfavnende værk i tre bind. Værket har dog ikke er stor akademisk vægt, men belyser slægtskabet mellem film, litteratur og tegneserier på en måde, som sætter mediets mangfoldighed i et kulturhistorisk perspektiv. Første bind fortæller tegneseriens overordnede historie. Andet bind sætter fokus på den kunstneriske udvikling, hvordan tegneserien har præget vores kultur, samt på overgangen til online tegneserier. I tredje bind, *Rutenes Hemmelighet*, bruger Harper 99 tegneserieeksempler til at fortælle tegneseriens historie, form og indhold, samt til at formulere ni forskellige genreinddelinger. Inddelingen kommer der nærmere ind på i afsnit III.b.1.

På dansk er der primært udgivet leksika og index, hvortil McClouds hovedværk også er blevet oversat. Derudover har det været småt med publiceret tegneserieforskning. H. C. Christiansen udgav i 2001 en omarbejdet version af sin Ph.d.-afhandling under titlen *Tegneseriens Æstetik*, som gennemgår flere aspekter af mediet. Gennemgående arbejder Christiansen med de samme perspektiver som flertallet af tegneserieforskere; på den ene side tegneseriens egenart og særlige æstetik, og på den anden side tegneseriemediet i sammenligning med andre kunstarter som film, fotografi og litteratur. I 2009 har Christiansen sammen med Anne Magnussen, tegneserieforsker og medstifter af NNCORE, også bidraget til værket *Analyse af Billedmedier*, med et kapitel om tegneserieanalyse.

II.b. Krig og tegneserier

Superhelte mod superskurke, cowboys mod indianere, allierede mod nazister. Sammenblandingen mellem konflikt og tegneserie er klassisk, med de gode mod de onde. Men krig som tema i tegneserier var sparsomt før Anden Verdenskrig. Mediet var primært humoristisk, så tunge emner som krig hørte sig ikke til, især ikke i perioden omkring Første Verdenskrig. Men med mediets udvikling fra avisstribe til album, blev der plads til nye muligheder. En af disse opstod i Amerika i 1938, da Jerry Siegel og Joe Shuster introducerede superhelten Superman, i albummet *Action Comics #1*.²¹

²¹ Conroy, *War Comics*, s.11

Med superheltegenren blev forskellen mellem de gode og de onde endnu tydeligere. Superman, en fremmed fra en fjern planet, valgte sammen med andre superhelte de allieredes side i krigen. Interessen for krigstegneserier voksede, men først da japanerne angreb Pearl Harbor i 1941 eksploderede udviklingen. USA var pludselig en del af krigen og tegneseriealbums som viste de amerikanske styrkers heldedåd imod fjenden blev publiceret i stor stil. Superhelte som Captain America kom amerikanerne til undsætning, og var med til at gøre superhelte til en fast bestanddel af tegneserieuniverset.²²

De amerikanske tegneserier var urealistiske og overdrevne, med usårlige amerikanere og feje fjender, som faldt i hobetal. Men i takt med at flere af tegneserieskaberne selv havde oplevet krigens rædsel, blev tegneserierne tilføjet mere realisme og nærmede sig temaer omkring soldaternes tragedier og de store tab. Anden Verdenskrig blev erstattet af Koreakrigen, hvilket kun var med til at styrke interessen for krigstegneserier. En af de mest kendte serier som opstod i denne periode, er eksempelvis G.I. Joe serien. Efter Koreakrigens afslutning faldt interessen for krigstegneserierne markant og kun enkelte numre overlevede. Med Vietnamkrigen på trapperne begyndte tegneseriernes temaer især at omhandle antikrigsbudskaber, og i løbet af 1980erne forsvandt de klassiske amerikanske krigstegneserier helt fra butikshylderne.²³

Krigenes værste rædsler; civile ofre, kemiske våben, fangelejre og lignende, var et stort tabu i tegneserier. Tegneserierne generaliserede og trivialiserede krigene, så de tungeste emner var der få som turde tage fat på. En af de som turde, var Art Spiegelman. Spiegelmans far havde overlevet Holocaust, og de historier som han fortalte sin søn, blev temaet i en række avisstriber i 1972. Spiegelman interviewede senere sin far mere detaljeret omkring dennes hændelser før og under verdenskrigen, og samlede i 1980 sin families holocausthistorie i den grafiske roman *Maus: A Survivor's Tale*. *Maus* portrætterede jøderne som mus og nazisterne som katte, og stod ikke tilbage for at vise alle de grufulde detaljer fra koncentrationslejrene. *Maus* vandt en Pulitzer Pris og blev et skelsættende værk, som åbnede manges øjne for tegneseriens muligheder.²⁴

I de seneste årtier har krigstegneserier været mere inspireret af Spiegelman end af de klassiske god-mod-ond tegneserier. Nyere tegneserier som er tematiseret omkring krige og konflikter, har større fokus på uskyldige ofre, undertrykte, soldaternes indbyrdes forhold eller veteraners forsøg på at komme tilbage til et civilt liv. Et eksempel herpå er *The Long Road Home*, fra 2005, om en amerikansk soldat som efter at være ramt af en vejsidebombe skal klare tilværelsen

²² Conroy, *War Comics*, s.12

²³ Conroy, *War Comics*, s.12-13

²⁴ Conroy, *War Comics*, s.88

med kun ét ben.²⁵

Efter terrorangrebet den 11. september 2001 mod World Trade Center, tegnede amerikaneren Alex Ross et af de mest ikoniske albumomslag. Omslaget viser New Yorks helte; brandmænd, politibetjente, og almindelige borgere stå stolte, med Superman som iagttager. Superman ytrer et stille "Wow", som tegn på respekt for hverdagens helte.²⁶ Tegningen symboliserer med al tydelig, hvordan superhelte er trådt i baggrunden, for de virkelige personer - de virkelige helte - som kæmper i de moderne konflikter.

Som det generelt gælder for genren af tegneserie som Saccos værker falder ind under, så er der få som har forsket i og skrevet om de moderne krigstegneserier. De to der her skal nævnes er Morten Harper og Mike Conroy. Harper gennemgår tegneserieuniversets forskellige genrer i *Rutenes Hemmelighet*, fra 1998. Han har ikke krigstegneserier som enkeltstående genre, men placerer dem under historiegenren. Harpers øvrige genreinddelinger forklares nærmere i det teoretiske afsnit. Han argumenterer for, at krigstegneseriens forløbere kan findes i blandt andet romerske tekstschildringer på vægge over rigets sejre, og i Bayeux-tapetet fra omkring 1070, der skildrer Vilhelm Erobrerens erobring af England.²⁷ Krigstegneserier er ofte inspireret af, eller omhandler direkte, virkelige konflikter, hvorfor det er naturligt at Harper placerer krigstegneserien under den historiske genre. Eksempler er westerntegneserier som *The Lone Ranger* (1939), der spiller på konflikten mellem cowboys og indianere, riddererier som *Prins Valiant* (1937), der spiller på historiske elementer fra middelalderen, og *Asterix* (1959), der omhandler konflikter mellem gallere og romere.²⁸

Harpers gennemgang af historiske tegneserier med udgangspunkt i krige og konflikter, viser den samme udvikling som allerede har nævnt; fra krigsromantiske temaer med de gode mod de onde, hvor hovedpersonens heroisme fjerner fokus fra krigens virkelig alvor – til moderne, kritiske tegneserier, med fokus på realisme og krigenes gru og rædsel. Harper nævner Jacques Tardis *Skyttegravskrigen*, fra 1993, som en af de væsentligste indenfor de alvorlige krigstegneserier. Tardi skildrer skyttegravsforholdene under Første Verdenskrig på en realistisk og grufuld måde. Krigens konsekvenser bliver illustreret på nært hold, og da Tardi skildrer begge sider af krigen er der hverken gode eller onde sider, men i stedet en realistisk fortælling om krigens ødelæggelser.²⁹

Conroy udgav i 2009 *War Comics: a Graphic History*, en historisk gennemgang af

²⁵ Conroy, *War Comics*, s.174-5

²⁶ Conroy, *War Comics*, s.153

²⁷ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.190

²⁸ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.190

²⁹ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s. 203-4

krigstegneserier. Conroy oplister en ufattelig mængde titler fordelt på syv kapitler, som fokuserer på amerikanske tegneserier, med britiske som sammenligning. Igennem værkets knap 200 sider, gengives krigstegneseriens udvikling i grove træk, men der bliver ikke foretaget dybdegående analyser eller sammenligninger, som kan give værket akademisk karakter. Men som opslagsværk for forskellige større krige og krigstegneseriens historie, er *War Comics* et væsentligt bidrag.

II.c. Historiebrug og dokumentarisme i tegneserieaspekt

Spiegelmands dokumentariske og dystre tegneserie, *Maus*, inspirerede andre til at udforske mediets muligheder. Blandt andre har Sacco rapporteret fra både Palæstina og Bosnien, Ted Rall har gjort det fra Afghanistan i *To Afghanistan and Back*, Joe Kubert fra Sarajevo i *Fax from Sarajevo* og Marjane Satrapi om Iran i *Persepolis*. Endnu tættere på Spiegelmands stil er *Barefoot Gen* af japanske Keiji Nakazawa. Nakazawas mangategneserie fra 1970'erne, der er løst baseret på tegneserieskaberens egne oplevelser som barn under atombombningen af Hiroshima i 1945, blev samlet til en serie graphic novels på engelsk i 1988. Med disse værker er tegneserien blevet et dokumentarisk medium, der troværdigt fortæller om de mange menneskelige omkostninger ved krig, forfølgelse og folkedrab.

Amerikanske Jeff Adams har forsket og skrevet om dokumentarisme og social realisme i graphic novels, og hans bog *Documentary Graphic Novels and Social Realism*, fra 2008, er blandt de eneste værker med fuld fokus på dette felt. Der findes flere akademiske artikler om specifikke tegneserier, især *Maus*, men antallet af større publikationer omkring dokumentariske tegneserier er lavt. Af de, som er valgt til dette speciale, er Adams den eneste der går detaljeret til værks, hvorimod Harper og Conroy kun kort kommer ind på den dokumentariske tegneserie som genre.

Adams forklarer, at den dokumentariske genre er opstået i efterkrigstiden, primært siden slut 1980'erne, og at genren har fokus på katastrofale begivenheder i det 20. århundrede og på hvilke forhold undertrykte og forfulgte mennesker lever under.³⁰ Genren er kommet sideløbende med at tegneserier for voksne er blevet mere mainstream, og hovedparten gør brug af selvbiografiske redskaber, som giver narrativ autenticitet. Temaet bliver udforsket i en bred politisk og historisk kontekst, men der er ingen forventning om at tegneserieskaberens er politisk neutral eller at tegneserien præsenterer en objektiv dokumentation af hændelser. I stedet ser Adams de dokumentariske tegneserier som social realisme, der giver samtidskritiske kommentarer til forhold relateret til hændelserne.³¹ Med Sacco in mente, så kan *Palestine* og *Safe Area Goražde* ses som kritik af den palæstinensiske undertrykkelse, og af omverdenens passivitet under Krigen i Bosnien.

Adams diskuterer flere andre forskeres teorier omkring autenticitet og erindring, især

³⁰ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.11

³¹ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.11+40

med henblik på det dokumentariske øjenvidne. At tegneserieskabere som Sacco har valgt tegneseriemediet til at formidle traumatiske hændelser, forklarer han med, at den mere barnlige fremstilling fungerer som visuel pædagogik, der gør traumatiske og makabre scenarier lettere at absorbere og forstå. Sacco kunne have publiceret fotografier af alt det han har tegnet, men ved at benytte sit hjemmevante medium, formår han ifølge Adams, at facilitere de undertryktes kollektive erindring.³² Med andre ord så kan tegneseriens virkemidler gøre det uspiselige spiseligt.

For andre gør tegneserien det muligt at visualisere erindring. Adams peger på *Barefoot Gen* som et eksempel. Nakazawa kunne modsat Sacco ikke forevige sine oplevelser via et kamera, men har i stedet brugt tegneseriemediet til at visualisere sine erindringer fra bombningen af Hiroshima. Gennem sin visualisering har han både bearbejdet egen erindring og traume, og samtidigt givet en øjenvidneberetning fra et af menneskehedens mest dystre øjeblikke.³³

Når det gælder historiebrug i tegneserier, er fokus hos Harper på fiktive tegneserier. Blandt andet serier, der tager udgangspunkt i en historisk tidsalder som rammefortælling. Det være sig eksempelvis tegneserier om dinosaurer eller fiktive westernserier.³⁴ Harper pointerer, at selvom serierne er fiktive, så gør mange af tegnerne en dyd ud af at gøre scenariet så realistisk som muligt, og de benytter samtidigt historiske fund som udgangspunkt for eksempelvis påklædningsgenstande.³⁵ *Asterix*, en af de mest kendte tegneserier, tager udgangspunkt i den virkelige konflikt mellem gallere og romere, og selvom handlingen er fiktiv, så har seriens traditionsrige vildsvinefester historisk forankring, ligeså vel som flere andre elementer også har.³⁶

Harper behandler også den dokumentariske selvbiografi. Han pointerer, at *Maus* ikke kun omhandler Spiegelmanns families oplevelser under Holocaust, men også omhandler Spiegelmanns egne kvaler med at få formidlet og skabt tegneserien. Det samme gør sig gældende med Saccos værker, hvor Sacco er hovedpersonen. Udnyttelsen af tegneseriemediet som selvbiografi fremgår også tydeligt af McClouds *Tegneserier*. McCloud er det teoretiske værks vejviser, i karikeret form, og gør flere dele af værket til en form for metatekst, hvor den tegnede udgave af McCloud diskuterer med læseren omkring selve værket.³⁷ En unik stil for et værk med teoretisk tilgang, og formentlig kun muligt når temaet er tegneserier.

³² Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.66-67

³³ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.62-72

³⁴ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.193-197

³⁵ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.206-7

³⁶ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s. 213

³⁷ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.227

Conroy giver i *War Comics* utallige eksempler på krigstegneserier som er baseret på historiske hændelser. Frank Millers *300* er en af de største titler, og en klassiker indenfor graphic novels. Men den er måske mere kendt ved et bredt publikum gennem filmatiseringen af samme navn fra 2007. *300* handler om det legendariske slag ved Thermopylæ i år 480 f.kr., hvor 300 spartanere kæmpede imod en enorm overmagt af persere. Hvor Millers graphic novel er en fiktiv genfortælling, så er Eric Shanowers *Age of Bronze*, fra 1998, tegnet og fortalt med en akademisk kildehåndtering. Shanower udnytter et stort kildematerie, fra Homers *Illiaden* til arkæologiske fund fra bronzealderen, for at gengive den Trojanske Krig så korrekt som muligt.³⁸

Igennem *War Comics* fremgår det tydeligt, at nærmest alle slag og perioder i historien har affødt materiale til tegneserieuniverset. Det hele er blevet udnyttet, både til at fortælle gode historier om de gode mod de onde, men også til at skabe nye fiktive figurer og universer. Når man ser dinosaurer kæmpe under D-dag ved man, at kun fantasien sætter grænser for historiebrugen i tegneserier.

II.d. Joe Sacco

Sacco blev født på Malta i 1960. Begge forældre havde oplevet Anden Verdenskrig og deres historier inspirerede Sacco, der fik en enorm interesse i hvordan mennesker overlevede besættelser. Sacco-familien emigrerede imidlertid til Australien da han var barn. I Australien blev han venner med andre børn, hvis forældre var kommet fra europæiske lande og havde oplevet krigen. Vennerne legede krig og læste britiske krigstegneserier, og allerede som 6årig tegnede Sacco sin første tegneserie.³⁹ Som 12årig flyttede familien videre til USA, hvor faderen havde fået job. Her skrev Sacco for skoleavisen både på High School og universitet, og begge steder krydrede han artiklerne med tegninger. På universitetet tog han en journalistuddannelse med forhåbning om at blive udlandskorrespondent.⁴⁰

Efter endt uddannelse kæmpede han med at finde et fast job, og efter flere år med mindre interessante stillinger flyttede den rodløse Sacco tilbage til Malta. Her fik han hurtigt gang i sin journalistkarriere, som blev ført videre til at tegne tegneserier. Han måtte dog flytte tilbage til USA for ikke at miste sit statsborgerskab, men fortsatte med at skabe tegneserier, sideløbende med journalistkarrieren.⁴¹ I slutningen af 1980erne begyndte han at arbejde for Fantagraphics; et magasin omkring tegneseriebranchen. Efter noget tid formåede Sacco tilmed at få sine egne tegneserier udgivet.⁴² Værkerne var politiske og selvbiografiske og med tiden fandt han sin egen stil og fik skabt

³⁸ Conroy, *War Comics*, s.18

³⁹ Monica Marshall, *Joe Sacco* (Rosen Publishing Group, 2005), s.9-11

⁴⁰ Marshall, *Joe Sacco*, s.20-22

⁴¹ Marshall, *Joe Sacco*, s.36-37

⁴² Marshall, *Joe Sacco*, s.41-48

sig et navn i branchen. Men igen blev han rodløs. Han var træt af at skrive om sine egne oplevelser og ville i stedet skrive andres historie. Efter noget tid rundt om i Europa besluttede han sig i 1991 for at tage til Mellemøsten, for at få palæstinenserens vinkel på Israel-Palæstina konflikten.⁴³

Mange har skrevet om Sacco og især værket *Palestine* har fået opmærksomhed fra diverse anmeldere og tegneserieinteresserede. I en biografi fra 2005 af Monica Marshall, beskrives Sacco som en empatisk og passioneret journalist, der har skabt sin egen journalistiske stilart ved at udnytte sine tegneserieevner.⁴⁴

Den amerikansk-palæstinensiske litterære teoretiker Edward Said skrev i forordet til *Palestine*, at værket var et "politisk og æstetisk værk af ekstraordinær originalitet uden lige, i den ofte spredte og håbløst fordrejede debat som har beskæftiget palæstinensere, israelere og deres respektive støtter."⁴⁵ Said argumenterer for at Saccos tegneseriereportage er vigtig, fordi den rå for usødet viser palæstinenserens hverdag som undertrykte, og fortæller deres historie uden at gå igennem magtfulde medier der fordrejer historierne. For Said er det vigtigste ved *Palestine*, at Saccos fremmeste fortælling er historiens ofre, og ikke sejrherrene, de gode mod de onde, eller en kærlighedsfortælling, som han understreger de fleste tegneserier omhandler. I Saccos værker er der ingen vindere.⁴⁶

Adams skriver om *Palestine*, at "kombinationen af brutal politisk realisme med helt nye metoder for visuel dokumentation, repræsenterer et vigtigt øjeblik i udviklingen af graphic novels, som legitimerer mediets fremstillinger af skelsættende begivenheder."⁴⁷ Han skriver yderligere, at *Palestine* kan sammenlignes med *Maus* og den betydning Spiegelmanns værk havde for tegneseriens udvikling og legitimitet.⁴⁸

Adams har helliget et kapitel til *Palestine*, hvor han kommer ind på både topografi, arbejdsmetode, stil, teknik, ikonografi og meget mere. Adams skriver blandt andet, at autenticiteten i Saccos tegninger bliver forringet af, at Sacco først tegner efter han er vendt hjem. Hans erindring er dermed ikke frisk, og Adams stiller spørgsmålstegn ved, om informationen dermed er manipuleret. Han noterer dog, at det samme gør sig gældende med nyhedsreportager, hvor der ligeledes bliver klippet og redigeret.⁴⁹

⁴³ Marshall, *Joe Sacco*, s.51-53

⁴⁴ Marshall, *Joe Sacco*, s.6

⁴⁵ Edward Said, Forord i *Palestine*, af Joe Sacco (Jonathan Cape, 2003) , s.iii, (frit oversat)

⁴⁶ Said, *Palestine*, s.iii-v

⁴⁷ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.121 (frit oversat)

⁴⁸ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.121

⁴⁹ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.152-53

III. Teori og Metode

En vigtig side af opgaven er, at knytte tegneserien og historiefaget sammen. Men det hedder sig, at forskere står på forgængernes skuldre, og som påvist her i opgaven er det yderst spartansk med teori om historie og tegneserier i sammenhæng. Derfor må der søges alternative veje for at bringe de to sammen. For at gøre dette præsenteres her først den valgte teori, som inddeles i tre overordnede afsnit; historie-, tegneserie- og formidlingsteori.

III.a. Historieteori

For at vurdere den journalistiske tegneserie som et historiefortællende redskab, skal nogle historieteoretiske begreber og tanker klarlægges, navnlig: historiebevidsthed, historiebrug, erindring samt kildekritiske principper.

III.a.1. Historiebevidsthed

Historiebevidsthed handler om hvordan og hvad historie bruges til, og har derfor mindre fokus på det skete. Opmærksomheden er i stedet rettet mod, hvordan historie frembringes og den i nutiden levede historie. Den danske historiker Bernard Eric Jensen skriver i *Historie – livsverden og fag*, fra 2003, at "*historiebevidsthed tager afsæt i det forhold, at fortiden er til stede i nutiden som erindring og fortidsfortolkning, og at fremtiden er til stede som et sæt forventninger. Begrebet retter altså opmærksomheden mod det menneskelige eksistensvilkår, at i en levet nutid indgår der altid såvel en erindret fortid som en forventet fremtid.*"⁵⁰ Altså omfatter historiebevidsthed sammenhængen mellem fortidsfortolkning, samtidsforståelse og fremtidsperspektiver, og kan forstås som et kendetegn på den menneskelige bevidsthed, som frembringer den levede historie. Jensen forklarer, at det har stor relevans for forståelsen af både, hvad der skete engang og hvordan der fortælles om fortidige hændelser. Der er derfor tale om en proces, hvor der indgår en erindret fortid og en forventet fremtid.⁵¹

Jensen erklærer sig enig med den tyske historiker Reinhart Koselleck, som i 1979 søgte at klarlægge menneskers historiefrembringende aktivitet gennem begreberne *erfaringsrum* og *forventningshorisont*. Begreberne betegner et sæt grundlæggende betingelser for menneskelig handlen: mennesker gør brug af deres erfaringsrum, forstået som den nærværende fortid, og deres forventningshorisont, forstået som den forestillede fremtid, for at skabe deres historie. Et eksempel på historiebevidsthed, er det universelle '*never again*'-udsagn, hvor verdenssamfundet generelt har en forventning om ikke at gentage uhyrlighederne under Anden verdenskrig. Vores fælles

⁵⁰ Bernard Eric Jensen, *Historie – livsverden og fag*, (Gyldendal, 2003), s.58-59

⁵¹ Jensen, *Historie*, s.59

historiebevidsthed, erfaringsrum, danner baggrund for den forestillede fremtid.

Jensen sætter Kosellecks forestilling op sådan, at der findes perioder og steder, hvor mennesker lever og virker ud fra en forventning om, at morgendagen vil være som gårsdagen. Men der findes også steder og perioder, hvor mennesker lever og virker ud fra en forventning om, at morgendagen vil blive markant anderledes end gårsdagen.⁵² Det handler om, i hvor høj grad menneske- og samfundslivets erfaringsrum danner grundlag for det levede liv.

III.a.2. Historiebrug

Historiebevidstheden kan udnyttes til at skabe historiebrug. Historie er noget som mennesker bruger dagligt. Især inden for sportens verden drages der gentagne paralleller til fortiden. Alle der har set en given slutrunde i praktisk talt enhver sportsgren, har stiftet bekendtskab med fænomenet. Der snakkes om tidligere vindere, store opgør, legender og historiske resultater. I den danske kommentering af Tour De France fortæller Jørgen Leth i timevis om historiske bedrifter på landevejene eller om historiske slag, bygninger og monumenter når feltet af cykelryttere passerer by efter by. Snakkes der dansk landsholds fodbold, går der sjældent længe, førend nogen snakker om den danske triumf ved EM i 1992. Sådan kan man blive ved. På denne måde er historiebevidstheden som personlig og kollektiv identitet med til at skabe en identitetsdannende historiebrug.

Jensen påpeger i *Historie – Livsverden og fag*, at historiebrug ofte er styret af en pragmatisk interesse, hvor fortiden betragtes som et forråds-kammer. Historiebrugen bliver derved en vekselvirkning mellem det fortidige og den nutidige interesse. Gennem historiebrug udnyttes menneskers historiebevidsthed og kollektive erindring, til at skabe fællesskaber gennem besvarelse af spørgsmål som: Hvem er jeg/vi og hvordan er jeg/vi blevet den jeg/vi er?⁵³

En historiebrugsanalyse er således en analyse af, hvordan fortiden er brugt som erfaringsrum, og hvordan dette erfaringsrum er fremstillet. En grundtanke er at historien omgiver os konstant, og vi kan finde den i litteratur, populærvidenskabelige fremstillinger, i undervisning, på museer, i retorik og mange andre steder.

Harper snakker om konstrueret troværdighed, og hvordan historie bruges i tegneserier. Han forklarer, hvordan tegnere af historiske tegneserier ønsker at opnå realisme og troværdighed omkring deres fortælling. Det sker ved at udnytte den historiske virkelighed som en troværdig ramme for fortællingen. Harper har mest fokus på fiktive tegneserier, hvor seriens udgangspunkt er faktiske hændelser og personer, som tegneserieskaberens uddyber udover det en

⁵² Jensen, *Historie*, s.59

⁵³ Jensen, *Historie*, s.67-68

historiker kan finde belæg for.⁵⁴

Et af Harpers kriterier for konstruktionen er, at serien må være i pagt med læserens forestillinger. Tegneserieskaberen kan spekulere i, men ikke bryde med, hvad læseren kan forestille sig der kunne være sket. Han pointerer dog, at selvom tegneserieskaberen ikke kan tage sig for mange friheder, så er mange af den almene læsers historiske forestillinger baseret på anden fiktion, eksempelvis film. Derfor kan fiktionen siges at have skabt sit eget historiske rum, med varierende forankring i fortiden.⁵⁵

III.a.3. Erindring

Sacco gør i *Palestine* og *Safe Area Goražde* stor brug af de berørte personers kollektive erindring, især i førstnævnte er det tydeligt med henholdsvis den israelske og den palæstinensiske erindring som i sagens natur er meget forskellig.

Men hvad er kollektiv erindring? Franskmanden Maurice Halbwachs, var den første til at forme og definere den kollektive erindring i *La Mémoire Collective*, fra 1950. Han beskrev erindring som et kollektivt fænomen, hvor det enkelte individ erindrer, men selve den individuelle erindring kun er foreløbig og uden mening, da individet kun er i stand til at lokalisere og genkalde sin erindring gennem et medlemskab af en social gruppe.⁵⁶ Det uddybes bedst med Halbwachs' egne ord; "*Vores erindring forbliver kollektiv og den fortælles til os af andre, også selvom det drejer sig om begivenheder, som kun vi var en del af, eller som kun vi overværede. Vi er i virkeligheden aldrig alene. Når jeg siger, at individet bruger gruppens erindringer, betyder det ikke, at en eller flere fra gruppen er til stede i brugssituationen. Jeg forbliver under gruppens indflydelse, også når jeg befinder mig langt væk fra den. Det er nok, at jeg er opmærksom på, hvad der gør mig i stand til at nå til gruppens synspunkt, synke ned i dens miljø og tid og føle mig som værende i dens midte.*"⁵⁷

Konstruktionen af kollektiv erindring er socialt betinget, og det giver altså ifølge Halbwachs ikke mening at tale om en egentlig individuel erindring.⁵⁸ Individer indgår i et *erindringsfællesskab*, en gruppe der deler samme kollektive erindring. Dette erindringsfællesskab er fælles om at tilpasse en kollektiv erindring, hvor der vælges, hvad der skal huskes og hvad der skal glemmes.⁵⁹ Halbwachs argumenterer for, at selvom erindringens objekt er fra en erindret fortid, så er

⁵⁴ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.204

⁵⁵ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.204

⁵⁶ Anette Warring, "Erindring og historiebrug: Introduktion til et forskningsfelt", *TEMP – tidsskrift for historie*, nr.2 (2011), s.14

⁵⁷ Anette Warring, "Kollektiv erindring - et brugbart begreb?", i *Erindringens og glemslens politik*, red. Bernard Eric Jensen (Roskilde Universitetsforlag, 1996), s.210

⁵⁸ Warring, *Kollektiv Erindring*, s.210

⁵⁹ Warring, *Erindring og Historiebrug*, s.17

selve erindringen frembragt i nutiden med nutidige formål. Erindringen tjener derfor som identitetsskabende og legitimerende funktion i den erindrendes nutid.⁶⁰

De kollektive erindrings gennemslagskraft forbinder han med erindringsfællesskabernes sociale magt, i den forstand, at det vi mindes er mindre bestemt af den oprindelige oplevelse end af, hvordan det passer med vores nutidige opfattelser. De nutidige opfattelser værende skabt af de sociale kræfter, der har indvirkning på os. Halbwachs' syn på erindring bliver derfor karakteriseret af danske Anette Warring som socialkonstruktivistisk, og hans forståelse af erindring som ikke-fikserede, objektive fænomener, skal forstås som repræsentationer eller konstruktioner af realiteter.⁶¹

Den kollektive erindring af erindringsfællesskaber som vi føler vi hører til kan opfattes som del af vores personlige erindring. Vi omfortolker altså vores egen erindring ud fra den kollektive, for at tilpasse og justere og dermed indpasse os. Et simpelt eksempel kan være nutidige jøder, der føler, at Holocaust er en del af deres identitet, på trods af, at de er født mange årtier efter hændelserne.⁶² Halbwachs ser erindringen som en central forudsætning for social orientering i nutiden, og således erindringen som konstruktion af sociale tilhørsforhold.

Han pointerer, at for at noget skal kunne fæstne sig i erindringen, skal det præsenteres i form af eksempelvis en person, en begivenhed eller et monument. Disse kalder han for erindringssteder. Med Warrings ord definerer han erindringssteder som *"et objektiviseret fænomen, enten i form af et objekt af materiel karakter eller en institution, som er givet et symbolsk indhold gennem en eller flere gruppers tolkning, og hvis funktion er at opretholde gruppen eller gruppernes kollektive erindring."*⁶³ Det var især geografiske lokationer, han fokuserede på, da de er stabile, tidløse og er faste holdepunkter for individer.

Erindringsstedsbegrebet er siden blevet udvidet af Halbwachs' landsmand, Pierre Nora, i *Entre Mémoire et Histoire*, udgivet 1984. Ifølge ham, er erindringssteder det der legemliggør den kollektive erindring. Han eksemplificerer dette ved at bruge en national kollektiv erindring. En kollektiv dansk erindring indeholder udover flag, monumenter og personer, også historiske begivenheder, mindedage, folkeviser og meget mere. Begreber, der ikke nødvendigvis er af fysisk eller geografisk karakter, men derimod hovedsagligt er defineret ved deres evne til at fungere symbolsk. Nora argumenterer for, at tidsmæssige og topografiske erindringssteder vokser frem primært på tider og steder, hvor der er et erkendt brud med fortiden. Fælles for erindringsstederne

⁶⁰ Warring, *Erindring og Historiebrug*, s.14

⁶¹ Warring, *Kollektiv Erindring*, s.211

⁶² Warring, *Kollektiv Erindring*, s.220

⁶³ Warring, *Kollektiv Erindring*, s.218

er, at de fremkalder et sæt værdier, som tilsammen former erindringsfællesskabet og forener fællesskabets medlemmer i et forsvar af disse værdier. Med andre ord, fungerer erindringsstederne som symbol på erindringsfællesskaberne.⁶⁴

III.a.4. Kildekritiske principper

Kildekritik er ifølge den danske historiker Bent Egaa Kristensens definition; "*betegnelsen for en undersøgelse af, hvor forfatteren til en tekst har den viden fra, han meddeler, fulgt op af en undersøgelse af, om hans meddelelse er troværdig.*"⁶⁵ Han pointerer dog, at vurderingen af enkelte kilders kildeværdi afhænger af, hvad historikeren ønsker at vide noget om, idet historikeren må have en forestilling om den virkelighed der sluttes til, for at drage slutninger.⁶⁶ Dette kaldes også det funktionelle kildebegreb, hvor det er historikerens spørgsmål, der definerer, hvordan kilderne kan anvendes, og til dels også, hvilke kilder der er relevante.⁶⁷ I sammenhæng med denne opgave, kan det tolkes således at historikeren – eller journalisten i Saccos tilfælde – træffer valg som historiker i forhold til det han spørger om. På samme måde, træffer jeg som historiker valg omkring brugen af hans værker som kilder. Jeg benytter dem ikke som kilde til selve konflikterne, men til Saccos beretnings- og fremstillingsform.

Et af de væsentligste principper Egaa Kristensen beskriver i *Historisk Metode*, er den historiske erkendelse. Erkendelse af fortiden foregår ved, at man ud fra kilderne drager slutninger til virkeligheden. At drage slutninger til virkeligheden er ifølge Egaa Kristensen; "*omdrejningspunktet i historisk metode, da vi i det hele taget kun kan erkende fortiden ved at drage slutninger fra kilderne.*"⁶⁸ Han skelner mellem to sluttemåder: slutning fra beretning og slutning fra frembringelse. Slutning fra beretning bygger på det, teksten meddeler og implicerer en troværdighedsvurdering. Det gør slutning fra frembringelse ikke. Slutning fra beretning bygger på det der påstås af kilden, erkendelsen af den fortidige virkelighed bliver derfor bestemt af, hvordan forfatteren har fremstillet den. Han kan muligvis have haft interesse i at fremstille på en bestemt måde, og derfor er det nødvendigt med en troværdighedsvurdering af det meddelte.⁶⁹

Slutning fra frembringelse bygger på det forhold, at forfatteren har meddelt noget. Det vil sige, at man slutter tilbage fra teksten til den handling, det var at frembringe den. Egaa Kristensen skriver, at man i modsætning til slutning fra beretning, ved slutning fra frembringelse kan

⁶⁴ Warring, *Kollektiv Erindring*, s.223-224

⁶⁵ Bent Egaa Kristensen, *Historisk Metode* (Hans Reitzel Forlag, 2007), s.25

⁶⁶ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.27

⁶⁷ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.53

⁶⁸ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.56

⁶⁹ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.57

være sikker på, at den frembringende handling har fundet sted, da frembringelsen foreligger. Han eksemplificerer det ved fremvisning af en købskontrakt, da det er en mere sikker dokumentation for ejendomsretten end en påstand om ejerskab.⁷⁰ Slutning til virkeligheden forudsætter dog en forestilling om den virkelighed, vi slutter til. Derfor ligger det vi slutter, ikke nødvendigvis på forhånd i kilderne. Ofte drages der slutninger på grundlag af forhåndsviden.⁷¹ Alt dette konkretiseres i følgende citat fra Egaa Kristensen;

*"Bestemmelsen af kildens ophavssituation, som er helt afgørende for kildeidentifikationen og fortolkningen af, hvad kilden meddeler, forudsætter en forestilling, en hypotese fra historikerens side om en sammenhæng kilden udspringer af, ligesom de slutninger, historikeren drager fra kilderne, forudsætter en hypotese om, hvad det er for en virkelighed, der slutes til."*⁷²

III.b. Tegneserieteori

Tegneserieteori er karakteriseret ved i udpræget grad at eksistere imellem andre forskningstraditioner, som et felt der primært benytter redskaber fra andre moderne kulturstudier. Tegneserieteori må derfor forstås i teoribegrebets bredeste forstand, som en samlebetegnelse for tværvideenskabelig teoretisk beskæftigelse med tegneserier. Men som det her i opgaven er blevet påvist, så eksisterer der forskningshistorie indenfor tegneseriefeltet, og tegneserieteorien kan bidrage til at nuancere forståelsen af blandt andet moderne fortælleformer. Her i opgaven eksemplificeret ved Saccos dokumentariske tegneserier.

Den følgende tegneserieteori er udvalgt, med det sigte at give en klar forståelse for, hvad en tegneserie er og hvordan den virker.

III.b.1. Kriterier for den historiske tegneserie

Harper har inddelt tegneseriemediet i forskellige genrer. En af dem er den historiske tegneserie. Han opstiller tre kriterier for genren:⁷³ Handlingen skal foregå i fortiden – fjern eller nær, hændelserne skal knyttes til tilgængelige og pålidelige historiske kilder, og tegneserien skal holde sig indenfor et realistisk verdensbillede uden at bryde med naturens love.

Harper pointerer, at selvom genren skal holde sig indenfor et realistisk verdensbillede, så kan der godt bruges eksempelvis mytologiske figurer, så længe de kan knyttes direkte til faktiske forestillinger i samtiden. Mangler tilknytningen vil tegneserien i stedet høre til eventyreren, idet

⁷⁰ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.57

⁷¹ Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.62

⁷² Egaa Kristensen, *Historisk Metode*, s.53

⁷³ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.189

den gode historie har skubbet den faktiske historie til side.⁷⁴ Han har yderligere opdelt den historiske tegneserie efter fremstillingsform i dokumentarisme og fiktion. Som underopdeling kan tegneserierne opdeles efter historisk epoke og hvor stort det historiske udsnit er. Udsnittet kan enten være totalt eller partikulært. Et totalt udsnit omhandler en fuld historisk udvikling, imens et partikulært udsnit skildrer en bestemt hændelse eller person.⁷⁵ Er fokus på en bestemt hændelse kalder Harper tegneserien for et dokudrama, mens han kalder det en biografi hvis fokus er på en bestemt person.⁷⁶ Sidstnævnte skal der ikke kommes nærmere ind på, da kriterierne ikke gør sig gældende for hverken *Palestine* eller *Safe Area Goražde*.

Dokudramaet skal ikke kun formidle fakta, men også appellere til og engagere læseren. Dramaturgien er mindst lige så vigtig som det historiske indhold. Virkeligheden, det historiske materiale, er komplekst, og tegneseriehistorikeren må forenkle i sin fremstilling. Personernes motivation må synliggøres, konflikterne komme frem gennem deres adfærd og forholdet mellem dem. Hændelser må derfor opstilles i logiske handlingstråde som knyttes sammen, så hændelserne trods det vigtige kildemateriale bliver vedkommende for læseren.⁷⁷

En anden af Harpers genrer er den selvbiografiske genre. Hovedkriteriet for genren er, at dens indhold er baseret på noget som er faktisk, altså en historisk kilde, og den skal ligeledes holde sig indenfor det alment accepterede verdensbillede. Han pointerer, at når man selv er den historiske kilde, så kompliceres forholdet til den historievidenskabelige historie, problemet opstår i takt med at man er sit eget øjenvidne og skildringerne bliver et udtryk for sandhedens subjektivitet.⁷⁸

En undergenre til selvbiografien, som er relevant i forhold til dette speciale, er metaserien. Metaserien beskrives som *serier om at lave serier*, hvor tegneren skildrer sig selv. Hændelserne i den selvbiografiske metaserie skal omhandle faktiske hændelser. Selve hændelserne er objektive realiteter, mens forståelsen af dem er subjektive.⁷⁹ Metaserier omhandler ofte særlige erindringer. Et eksempel er *Barefoot Gen*, tegneserien om atombomberne i Japan. I serien går tegneren tilbage til en afgrænset hændelse, som har været central for dennes udvikling som person. Hændelserne tilhører det historiske rum, og serierne er øjenvidneskildringer af kendte begivenheder. Dermed kan selvbiografien ses som en personlig historieformidling.⁸⁰

⁷⁴ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.189

⁷⁵ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.188-189

⁷⁶ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.193

⁷⁷ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.193-194

⁷⁸ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.221

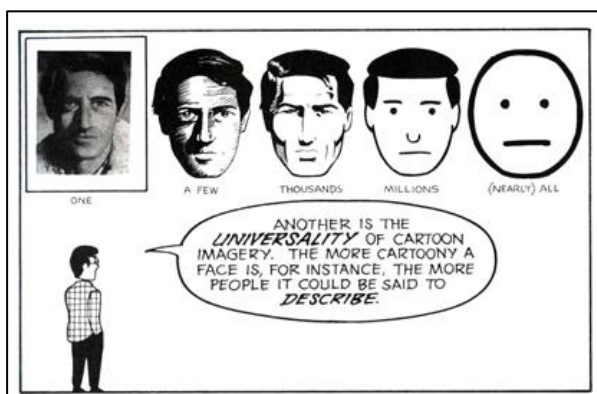
⁷⁹ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.222

⁸⁰ Harper, *Rutenes Hemmelighet*, s.225-228

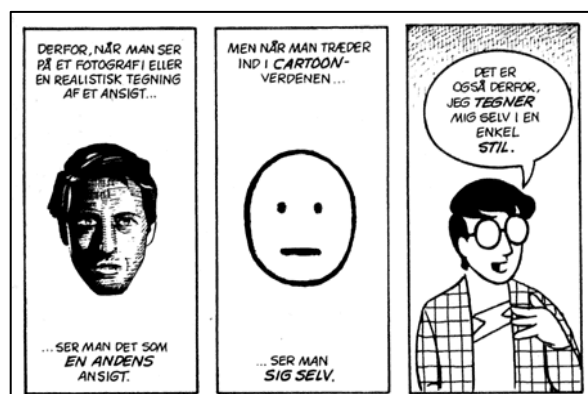
III.b.2. Tegneseriens virkemidler

Efter at have set på de tegneseriegenrer der har betydning for dette speciale, kaster vi nu blikket på tegneseriens virkemidler. For at kunne analysere en tegneserie, er man nødt til at være bekendt med de faglige begreber. Dette afsnit skal derfor ses som en teoretisk forklaring af formalia bag en tegneserie. I afsnit I.c. blev det fastslået at en tegneserie er *'sidedillede billedlige og andre udtryk i planlagte sekvenser, anvendt til at viderebringe informationer og/eller give læseren en æstetisk oplevelse.'* Definitionen er McClouds, og det er ligeledes hans begrebsforklaringer som danner baggrund for afsnittet.

Tegneserier er opbygget af ikoner. Et ikon er ifølge McCloud synonym for ethvert billedudtryk, der repræsenterer en person, et sted, en ting eller et begreb. Et ikon kan gengive ideologier, nationer, stereotyper og meget mere. Ikoner varierer i graden af abstraktion, og i tegneserieuniverset kan det eksemplificeres ved forskelligheden i ansigter. Nogle tegneserier har realistisk tegnede ansigter, mens andre er mere abstrakte. En cirkel med to prikker og en streg, bedre kendt som et smiley, er det simpleste ikon for et ansigt.⁸¹ McCloud forklarer, at jo mere simpelt et ansigt er tegnet, jo mere almengyldigt bliver det. Derved kan ansigtet beskrive endnu flere personer og dermed også øge identifikationen, se figur 1. Han uddyber dette ved at forklare, hvordan tegneseriens brug af ikoner er et tomrum som udfyldes af vores bevidsthed og identitet. Vi bliver selv en del af fortællingen. Se figur 2.



Figur 1: Tegneserier, s.31



Figur 2: Tegneserier, s.36

⁸¹ McCloud, *Tegneserier*, s.28-29

McCloud understreger, at en enkel stil ikke behøver betyde en enkel fortælling. Spiegelmans *Maus*, figur 3⁸², understreger dette. Spiegelman benytter en meget enkel tegnestil, men hans personlige fortælling om Holocaust er langt fra en enkel fortælling.



Figur 3: *Maus*, s.108

Ikoner kræver læserens deltagelse for at fungere. Læseren skal forstå ikonet og selv skabe dets betydning. Det er dog intet problem, i det den visuelle ikonografi bliver mere og mere udbredt som universel meddelelsesform.⁸³ En hurtig tanke over til smileys indenfor chatsprog bekræfter dette.

Closure er et andet begreb, der har stor betydning i tegneserier. Begrebet navngiver det fænomen, at man observerer dele, men opfatter helheden. Kigger man ud af vinduet og kan se en trækrone, så antager man at resten af træet også er til stede, selvom vi ikke kan se det. McCloud benytter borte-borte-tit legen som eksempel på erfaringen om, at selvom vi ikke kan se, høre, lugte, smage eller røre noget, så kan det godt være der. Gennem legen lærer barnet nemlig, at selvom synet af mor kommer og går, så bliver mor.⁸⁴ *Closure* er indenfor tegneseriemediet leverandør af forandring, tid og bevægelse. Hvert billede i en tegneserie kaldes for en *ramme*. Mellem rammerne er der et tomrum. Tomrummet kaldes for *rendestenen*. Man ser ikke hvad der sker i rendestenen, men erfaringen siger, at der må være noget. McCloud forklarer at; "*tegneserierammer bryder med både tid og rum, og efterlader en hakkende, stacciatto rytme af løsrevne øjeblikke. Men closure tillader os at forbinde disse øjeblikke og rent mentalt danne en fortløbende, ubrudt virkelighed.*"⁸⁵ Han argumenter for, at *closure* er essentiel i en tegneserie, idet definitionen af tegneserier taler om sammensætninger af enkeltelementer, hvilket *closure* netop er. *Closure* er der, hvor læseren bliver en delagtiggjort medskaber.

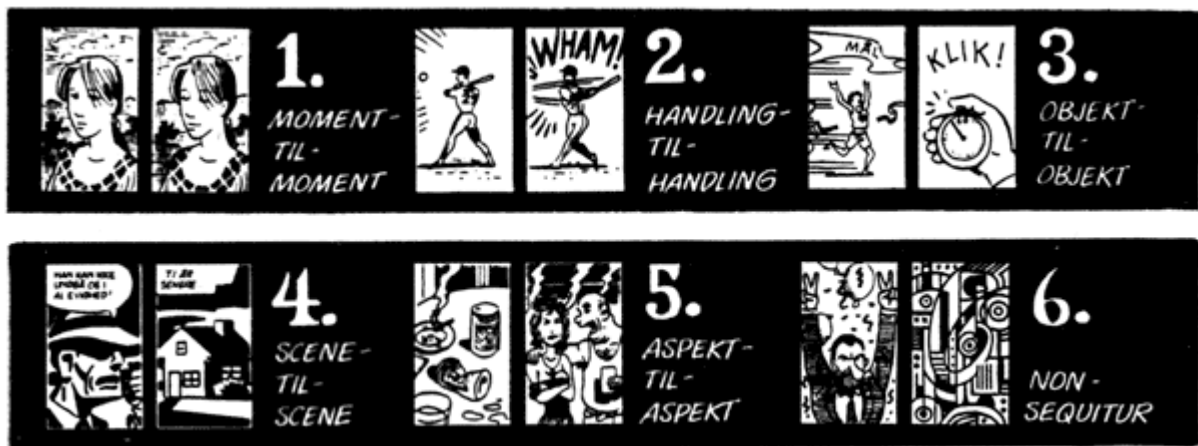
⁸² Art Spiegelman, *Maus – A Survivor's Tale*, (Pantheon Books, 1986), s.108

⁸³ McCloud, *Tegneserier*, s.58-59

⁸⁴ McCloud, *Tegneserier*, s.62

⁸⁵ McCloud, *Tegneserier*, s.67

Læserens fantasi bestemmer hvad der sker imellem rammerne, men tegneserieskaberne har seks forskellige *ramme-til-ramme* skift at vælge imellem, jævnfør figur 4;



Figur 4: Tegneserier, s.74

Der skal ikke her gives en dybere forklaring på de enkelte grupper, da titlerne er beskrivende. Dog skal det forklares, at den sidste gruppe, non-sequitur, er kendetegnet ved ikke at have nogen logisk sammenhæng rammerne imellem. McCloud pointerer, at der er en overvejende dominans af grupperne 2,3 og 4 i almindelige tegneserier. Det forklarer han med, at disse grupper viser ting, der sker på en kortfattet og effektiv måde. I gruppe 1 er handlingen langsom og kræver adskillige rammer, mens der i gruppe 5 ikke er en egentligt fortløbende handling. Gruppe 6 påpeger han, er sjældent benyttet grundet dens abstraktionsniveau.⁸⁶

Ethvert billede, eller panel, i en tegneserie kaldes for en ramme. Rammen i sig selv, anser McCloud for tegneseriens vigtigste ikon. Rammen har ingen absolut betydning i sig selv, men den fungerer som hovedindikator for, at tid og rum adskilles. Varigheden af denne tid og dimensionerne af dette rum defineres mere af rammens indhold, end af selve rammen. Men rammens form varierer betragteligt. Formen påvirker læseoplevelsen, idet tid og rum i tegneserieuniverset er et og samme. Det antal rammer der skal til for at bringe os ét sekund frem i tid i en sekvens, bringer os måske ti år frem i en anden sekvens. McCloud argumenterer for, at rammens form påvirker oplevelsen af tid. En bredere ramme kan give fornemmelsen af længere tid.⁸⁷ Rammens kant er i denne sammenhæng et virkemiddel som læseren sjældent opfatter, at tegneren har benyttet sig af. Har rammen ingen kant, opstår der en følelse af tidsløshed. Dette er et væsentligt virkemiddel, når vi senere skal se på Saccos tegneserier.

⁸⁶ McCloud, *Tegneserier*, s.76-77

⁸⁷ McCloud, *Tegneserier*, s.99-100

Et af tegneseriemediets store problemer er at vise bevægelse, idet mediet er statisk. Et af virkemidlerne for at gøre dette, er *bevægelseslinier*. Streger efter en bold i luften, viser at den er i bevægelse, uskarpe skyggeeffekter ud fra en cyklist viser at han er i fremdrift.⁸⁸ Andre muligheder kan være en *split-ramme*, hvor en eller flere figurer i bevægelse placeres foran en sammenhængende baggrund. Et andet problem for mediet, kan være visningen af lugt eller følelse. Løsningen herpå er visuelle metaforer. En skraldespand med et par bølgede streger, måske endda en flue eller to, visualiserer stank. Andre symboler er med til at skildre det usynlige, tænk blot på hjerter der symboliserer kærlighed og forelskelse, eller små bobler over hovedet på en mand der ikke står helt rank, som symboliserer fuldskab.⁸⁹

Det sidste element, vi her vil komme ind på, er lyd. Tegneseriemediet benytter sig af talebobler og lydord, for at skabe illusionen af lyd. Taleboblen er måske det mest udbredte ikon for tegneserien, men få er klar over de store variationer boblernes former kan have. Skrifttyper, form og størrelse, er blot nogle af de ting der kan udnyttes i en taleboble. Men fælles for alle talebobler, og lydord, er forsøget på at understrege den tegnede handling med lyd.⁹⁰

For at opsummere, så udnytter tegneseriemediet ikonets muligheder til at opnå læseridentifikation, og med closure forbindes det synlige med det usynlige, som trækker læseren ind, som medskaber af fortællingen. Alle elementer i tegneserien, fra rendestenen til rammen, fra talebobler til lydord og symboler, er virkemidler som tegneserieskaberne kan udnytte.

III.c. Formidlingsteori

Dette afsnit vil fokusere på den journalistiske og formidlingsmæssige vinkel for, at se på tegneserien som dokumentarisk værk. Afsnittet vil komme ind på forskellige begreber, herunder autenticitet, realisme og dokumentarisme. Dernæst præsenteres forskellige journalistroller og fortælletyper.

III.c.1. Realisme, dokumentarisme og autenticitet

Adams har undersøgt hvordan tegneserier fungerer som værktøj til at dokumentere sociale hændelser i sin bog *Documentary Graphic Novels and Social Realism* fra 2008. Værket er tidligere nævnt i opgaven, men vil her blive benyttet til at belyse den dokumentariske tilgang. Adams har set på tegneserier, der har tematiseret kritisk social realisme, og både tekstuel og visuelt belyser sociale og politiske hændelser, med hovedfokus på fordrevne og undertrykte mennesker. *Palestine* er blandt de undersøgte værker, sammen med blandt andre *Barefoot Gen* og *Maus*.⁹¹

⁸⁸ McCloud, *Tegneserier*, s.112-113

⁸⁹ McCloud, *Tegneserier*, s.128-129

⁹⁰ McCloud, *Tegneserier*, s.134

⁹¹ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.9-10

Adams forklarer, at realismen i den dokumentariske tegneserie kommer til udtryk gennem dokumentering af sociale forhold. Men spørgsmålet er om og hvordan det tegnede medie kan anses som et realistisk medie. Han konkluderer, at stort set samtlige af genrens udgivelser omhandler ekstreme situationer med uro og konflikt. *Barefoot Gen* omhandler atombomberne i Japan, *Maus* omhandler Holocaust, *Palestine* omhandler Israel-Palæstina konflikten.⁹² Den dokumentariske tegneserie kan ses som eksempel på realisme i form af de samfund den omhandler, og samtidigt er en kritik af.⁹³

Autenticiteten skal ifølge Adams opnås gennem direkte berøring med emnet. Emnet er ofte politisk ukorrekt, men noget som forfatteren har direkte bekendtskab med. Ofte gengiver det realistiske værk dagligdagsscenarier, arbejdsliv, fattigdom og død. Gennem realismen skaber forfatteren en kritik af samfundet, eksempelvis ved at kritisere kapitalismen, klasseforskelle eller politisk aktivitet.⁹⁴ Adams understreger, at et element i realismen er fraværet af heroisme, og hyldesten af det middelmådige⁹⁵

Ser vi nærmere på autenticitetsbegrebet, så er autenticiteten et af de centrale problemer når det gælder troværdigheden af en genfortælling, især fra traumatiske og kriseprægede situationer. Adams ser på to punkter når han analyserer autenticitetsindholdet. *Overensstemmelse* og *Tilblivelse*, hvor overensstemmelsen i forbindelse med dokumentariske tegneserier er selve tegningen. Tegningen er bevis på overensstemmelse, forstået på den måde, at tegningen står som bevis for *sådan så det ud*. Han forklarer dog, at det tegnede billede også er bevis på tilblivelsen, *sådan blev det til*.⁹⁶ Han forklarer dog at autenticitetsbegrebet er problematisk når det omhandler tegneserier. For en tegning er en gengivelse af et billede, af en erindring, og selvom den kan fungere som dokumentarisk materiale, bærer tegningen præg af blandt andet tegnerens stil. I *Barefoot Gen* er tegningerne til en vis grad autentiske, da de er i overensstemmelse med det hændte og fremviser Nakazawas erindring. Men samtidigt er flere af tegningerne præget af hans senere tilegnede viden, blandt andet viden om sideløbende historier, hvor den autobiografiske figur ikke er til stede. Adams anser det som et analytisk problem, at tegneserien kan skifte så frit mellem fiktion og dokumentarisme.⁹⁷

Vender vi tilbage til dokumentarismen, så er den og fiktion familiære begreber. Dokumentaren må ofte benytte fiktionens narrative strukturer, for at blive forståelig. *Barefoot Gen*

⁹² Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.25

⁹³ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.31

⁹⁴ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.32-34

⁹⁵ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.36

⁹⁶ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.60

⁹⁷ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.61

er et eksempel herpå. Historien bygger på den autobiografiske figur *Keiji*, men er krydret med scener hvor Keiji ikke er direkte involveret. Elementer, der bygger på Nakazawas øvrige viden omkring begivenhederne. Skellet mellem fiktion og dokumentarisme udviskes derfor. Adams benytter filmteoretiker Bill Nichols opdeling af dokumentarformer, for at analysere dette skel. Nichols arbejder med seks fremstillingsformer; den forklarende, den refleksive, den deltagende, den performative, den poetiske og den objektive. Adams anser dog kun de fire første for, at passe til tegneseriemediet.⁹⁸

Den forklarende form argumenterer direkte til læseren, og illustrationerne fungerer ofte i en støttende rolle til et givent argument eller perspektiv. Kendetegnet ved nyhedsprogrammer, hvor indslaget understøtter reporterens speak.⁹⁹

Den performative form er ofte subjektiv og fremfører enkeltpersoners meninger. Formen omhandler ofte minoriteter og udstødte socialgrupper. Formen giver forfatteren frie tøjler til at danne et personligt budskab. Et kendt eksempel på denne form er Michael Moores dokumentarer.¹⁰⁰

Den deltagende form er kendetegnet ved at instruktøren, forfatteren, selv er en deltager i dokumentaren. Instruktøren deltager aktivt i fortællingen, og et omdrejningspunkt er spillet mellem instruktør og øvrige medvirkende. Han bruger ofte interviews til at sammenflette flere forklaringer til en samlet historie, der dermed bliver den virkelighed han ønsker at fremstille. Saccos værker er tydelige eksempler på formen.¹⁰¹

Den refleksive form drejer sig om processen i det, der sker i fremstillingen, og omhandler problematikken i at repræsentere den historiske verden. Det handler i lige så høj grad om hvordan virkeligheden repræsenteres, som hvad der repræsenteres. Fortælleren præsenterer læseren for konstruerede billeder i stedet for et udsnit af virkeligheden, hvilket læseren skal reflektere over. *Maus* er et eksempel på denne form.¹⁰²

III.c.2. Fortælletyper og journalistroller

I tegneseriemediet er journalisten også tegneserieskaber og forfatter. Saccos rolle i *Palestine* og *Safe Area Goražde* er både forfatter, tegner og hovedperson. Men i takt med at hans værker er dokumentariske, adskiller hans rolle sig fra den almindelige tegneserieskaber.

Christiansen og Magnussen har lavet en tegneserieanalytisk oversigt, hvoraf nogle

⁹⁸ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.56

⁹⁹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana University Press, 2001), s.105-7

¹⁰⁰ Nichols, *Introduction to Documentary*, s.131-34

¹⁰¹ Nichols, *Introduction to Documentary*, s.116-22

¹⁰² Nichols, *Introduction to Documentary*, s.125-28

enkelte punkter gør sig brugbare i denne forbindelse. De har blandt andet set på tegneseriens særlige fortælle-mæssige forhold. Christiansen og Magnussen snakker om, at billedet af en skaber er vigtig i fortolkningen af tegneserier, eksempelvis er Walt Disney for mange stadig den implicitte forfatter til Disneys tegnefilm, selvom han har været død i flere årtier.¹⁰³ Relationen mellem kunstner og tegning er et vigtigt element i forståelsen af tegneseriens kommunikation. Tegneseriebilleder er altid en form for signatur fra forfatteren, altså et personligt præg. Christiansen og Magnussen argumenterer for, at tegneserieskaberens brug af rammer og streger skaber en direkte reference til ham som skaber. De pointerer, at læseren på forhånd har accepteret et stærkt fortællepræg, hvilket hænger sammen med at tegneseriens fortællinger ofte bærer præg af fantasi og leg.¹⁰⁴ De skriver yderligere, at "dette er et æstetisk træk som har betydning for eksempel i forhold til analysen af mediets virkelighedsskildringer,"¹⁰⁵ og benytter *Palestine* som eksempel på, at læseren har en opfattelse af, at skildringen aldrig kan være objektiv, men må være filtreret gennem en instans.

Christiansen og Magnussen ser fortælleren som den styrende implicitte instans bag fortællingen, der i kraft af historiens iscenesættelse tilbyder læseren en måde at tilegne sig historien med hensyn til blandt andet synsvinkel. De mener dog også, at fortælleren kan være eksplicit enten som heterodiegetisk eller homodiegetisk.¹⁰⁶ Den heterodiegetiske fortæller er en del af historierummet, hvorfra han observerer eller præsenterer begivenhederne. Den homodiegetiske fortæller er derimod placeret midt i begivenhederne. Den eksplicitte fortæller optræder ofte som en personifikation af forfatter-jeg'et. Christiansen og Magnussen understreger, at de eksplicitte fortællere er underlagt den implicitte fortæller, og skaber således ikke fortællingen, men rapporterer kun som vidne eller deltager. Med *Maus* som eksempel, så er faderen, der beretter sin historie, en eksplicit fortæller, som er underlagt den implicitte fortællers prægning af blandt andet synspunkter. Den implicitte fortæller i *Maus* er forfatteren Art Spiegelman.¹⁰⁷

En journalist skal være objektiv. Sådan er den klassiske tolkning, men objektivitet er et omdiskuteret begreb indenfor den journalistiske verden. Solveig Schmidt, lektor på Danmarks Medie- og Journalisthøjskole og forfatter bag "*Journalistikkens Grundtrin*" fra 2011, forklarer at uenigheden bag objektivitet går på om journalister overhovedet skal og kan være objektive. Objektiv betyder at være upartisk, saglig og undgå indblanding af subjektive synspunkter. Men tidligere var det slet ikke et tema indenfor journalistikken, eftersom journalister var ansat på partiaviser, der på ingen måde

¹⁰³ Hans-Christian Christiansen og Anne Magnussen, "Tegneserieanalyse", i *Analyse af billedmedier*, red. Gitte Rose (Samfundslitteratur, 2009), s.219

¹⁰⁴ Christiansen og Magnussen, *Tegneserieanalyse*, s.220

¹⁰⁵ Christiansen og Magnussen, *Tegneserieanalyse*, s.220

¹⁰⁶ Christiansen og Magnussen, *Tegneserieanalyse*, s.220-221

¹⁰⁷ Christiansen og Magnussen, *Tegneserieanalyse*, s.221

forholdte sig objektive. Begrebet blev først interessant da partipressen døde ud og aviserne søgte at favne alle partifarver gennem blandt andet objektivitet. Schmidt forklarer dog, at mange argumenterer for, at objektivitet fører til overfladiskhed og til dårlig kildebrug, som kun er med til at besvære læserens indtryk af sandheden. At en journalist ikke må tilkendegive egen holdning, kan desuden forbigås ved brug af en ligesindet kilde.¹⁰⁸

I 1980'erne og 90'erne var kravet til journalister at de var personligt engagerede, men samtidigt objektive, hvilket Schmidt vurderer til at være et noget nær umuligt krav. Hun argumenterer for, at objektivitet ikke er noget man kan være, da ingen er født upartiske. Alle påvirkes af kultur, oplevelser og holdninger. Men journalisten kan erkende sin bagage, og arbejde systematisk for at opnå en tilstræbt objektivitet. Schmidt mener i stedet, at man bør benytte begrebet fairness. Fairness forstået i den forstand, at folk skal behandles ordentligt og deres udtalelser skal gengives som det oprindeligt var ment i den rette sammenhæng. Fairness, påpeger Schmidt, er sandfærdighed. Men i bund og grund er journalistens opgave, at opnå den bedst opnåelige version af sandheden og at gå til sagen ud fra en neutral holdning. En journalist kan ikke være objektiv, men ved at forsøge, opnås fairness.¹⁰⁹

Ifølge Schmidt skal journalister leve op til endnu et krav; kravet om kun at videregive sande oplysninger til læserne. Sandhedsbegrebet er dog lige så omstridt som objektivitetsbegrebet, men når journalister taler om, at noget er sandt, så er det en påstand eller en antagelse, som vurderes til at være i overensstemmelse med virkeligheden som journalisten har oplevet den, eller en tilnærmelse så tæt på sandheden, som de bedste tilgængelige kilder muliggør. Men ingen sandhed er absolut, og journalistens vurdering af sandheden tager ofte højde for aktualitet og forenkling, velvidende at det øger risikoen for fejlinformation.¹¹⁰

Lektor i journalistik ved Roskilde Universitetscenter Kirsten Mogensen udgav i 2000 bogen *"Arven"* om journalistikkens traditioner, normer og begreber, baseret på et kvart århundredes erfaring i branchen. Mogensen definerer heri fem journalistiske arketyper, som vil blive opsummeret med de vigtigste kriterier for siden at sammenholdes med journalistens rolle i tegneserier. De fem typer er; Jægeren, Graveren, Novellisten, Eventyreren og Jongløren.

Jægeren er kendetegnet ved altid at være hurtig på aftrækkeren, når han finder en nyhed. Han er nyhedsformidler og har til opgave at sørge for, at væsentlig information bliver tilgængelig hurtigst mulig. Jægeren findes primært indenfor nyhedsudsendelser i radio og tv, og indenfor netjournalistik. Hans mange artikler giver borgeren en mulighed for, at fungere som

¹⁰⁸ Solveig Schmidt, *Journalistikkens Grundtrin*, (Forlaget Ajour, 2011), s.56-57

¹⁰⁹ Schmidt, *Journalistikkens Grundtrin*, s.57-58

¹¹⁰ Schmidt, *Journalistikkens Grundtrin*, s.60-63

ansvarlig borger med overordnet viden om seneste nyt.¹¹¹

Graveren undersøger og afdækker og står derfor for den undersøgende journalistik. Han undersøger, dokumenterer og offentliggør uretfærdigheder og sætter ofte spørgsmål ved den offentlige politik, ved brugen af cases. Woodward og Bernsteins afsløring i forbindelse med Watergateskandalen er et eksempel på typen. Graveren fungerer på sin vis som samfundets vagthund, i sin afsløring af noget der bryder normer og regler.¹¹²

Novellisten formidler menneskelige værdier igennem reportage. Han fortæller hvad der sker i samfundet, og sammensætter dermed samfundets historie. Gennem dokumentarismen formår han at portrættere hvad magthaverne gør, hvordan krigen foregår, og hvordan hverdagens liv skildres, blandt andet gennem øjenvitner. Historierne formidler han gennem nyhedsreportagen, for at skabe små brudstykker af livet. Novellisten arbejder med litterære journalistiske former, der ofte beskyldes for at være utroværdige, da de bygger på private oplevelser eller følelser. Men hovedformålet er at skabe identifikation, så læseren kan leve sig ind i andre menneskers livsforhold og problemer.¹¹³

Eventyreren opsøger det ukendte, gerne det ekstreme. Hans journalistik er ikke styret af dagsordner, men af hans egen nysgerrighed. Eventyreren tager eksempelvis til Østeuropa for at finde noget udefinerbart såsom folkesjæl, og finder på vejen de forskellige historier han skriver. Et eksempel på eventyrertypen er Jyllands-Postens projekt "*500 dage verden rundt*", hvor samme bil kom hele verden rundt, med forskellige af avisens journalister bag rattet. Alle journalisterne lavede spontane interviews og skrev dagligt artikler om oplevelserne. Eventyreren skal som type drage ud i verden for at finde og berette om det usædvanlige og det anderledes. Læseren skal igennem artiklerne have stimuleret både tanke og kreativitet.¹¹⁴

Jongløren skaber debat, ofte gennem interview. Jongløren varetager rollen som mediernes debatleder, en vigtig rolle i et demokratisk samfund. Han skal sætte borgernes meninger i spil og skabe et forum for diskussion. Jongløren har en stor opgave i at gøre sig klart, hvilke modsatrettede interesser der er tale om. Jonglørtypen skal forsøge at få erhvervslivet og politikere til at fortælle sandheden, gennem stærke interviewteknikker, blandt andet ved i stor grad at styre interviewet.¹¹⁵

¹¹¹ Kirsten Mogensen, *Arven* (Roskilde Universitetsforlag, 2000), s.22-29

¹¹² Mogensen, *Arven*, s.48-53

¹¹³ Mogensen, *Arven*, s.67-80

¹¹⁴ Mogensen, *Arven*, s.91-105

¹¹⁵ Mogensen, *Arven*, s.106-116

III.d. Metodiske overvejelser

Specialets problemformulering vil blive grebet an med en traditionel kildekritisk tilgang. En tilgang, der vil minde om en litteraturanalyse, eller analyser af historieromaner og dokumentariske værker. Emnet falder indenfor både en historiefaglig og en journalistisk vinkel, hvorfor der også vil benyttes elementer fra begge faggrupperes teoretiske værktøjskasse. I specialets undersøgelse af tegneserien som dokumentarisk og journalistisk medie anvendes Saccos to værker; *Palestine* og *Safe Area Goražde*. De er ikke hverken traditionelle historiske eller journalistiske fremstillinger, hvilket kan være en faldgrube i opgaven. At tegneseriemediet er et forholdsvis uudforsket forskningsfelt, giver på sin vis større frihed i arbejdsmetode, men idet *Palestine* og *Safe Area Goražde* tilhører en subgenre der er endnu mere ubelyst, så er der ikke klare forudindtagede rammer for den analytiske tilgang.

Specialet vil som nævnt se på tegneserien som både dokumentarisk og journalistisk medie, men også foretage en vurdering af det tegneseriejournalistiske medie som historiefortællende redskab, med fokus på genrens udfordringer og muligheder inden for historiebrug. For at gøre dette, vil der blive set på forhold som; kan værkerne leve op til det klassiske journalistiske ideal om objektiv gengivelse af kendsgerninger? Hvor meget skinner Saccos egen holdning igennem? Hvilke grafiske og formidlingsmæssige virkemidler gøres der brug af og hvordan styrker eller forringer de den historiske fremstilling som autentisk og troværdig kilde?

For at besvare disse og nærliggende spørgsmål, er der fremført teoretiske redskaber og tanker, som eksempelvis historiebrug, erindring og fortælle typer. Ved at benytte disse i en analyse af de to værker, opnås en besvarelse der fremviser en analytisk vurdering af den dokumentariske tegneseriegenre som historiefortællende redskab, og med kildekritiske briller, en vurdering af genrens troværdighed.

Det skal her pointeres, at Saccos værker ikke bliver benyttet som kilder til de konflikter de tematiserer, men derimod som kilder til genrens og i særdeleshed Saccos fremstillingsform og troværdighed. Konflikterne vil dog blive belyst i redegørelsen for, at gøre den historiske kontekst mere forståelig for læseren.

IV. Redegørelse

Fokus i dette hovedafsnit vil være på de to udvalgte tegneseriejournalistiske værker: *Palestine* og *Safe Area Goražde*. For begge gælder den samme fremgangsmåde; værket placeres i en historisk kontekst for at forklare den omhandlende konflikt, dernæst opsummeres handlingen.

En fuldkommen redegørelse for konflikterne er udenfor opgavens omfang, og derfor må det understreges at de førstkommende afsnit skal ses som en kort gennemgang af den historiske kontekst. Det er nødvendigt at give en baggrundshistorie for konflikterne, for på den måde at placere Saccos ophold og værker i en historisk kontekst, samt forklare hvilke scenarier han reporterer fra.

IV.a. Palestine

Sacco rejste til Palæstina i 1991-92 under den palæstinensiske opstand, som varede 1987-1993.¹¹⁶ Opstanden fik navnet *den første Intifada*, arabisk for oprør. Han tilbragte to måneder i de besatte områder, hvorefter han skrev og tegnede *Palestine* over ni numre. De blev i 2001 samlet i ét værk.

IV.a.1. Historisk kontekst

Palæstina var en del af Osmannerriget indtil 1918. Området var præget af usikkerhed, fattigdom og undertrykkelse og var inddelt mere i byer og stammer, end i en egentlig nationalstat.¹¹⁷ Størstedelen af borgerne var muslimske eller kristne arabere, med et undertrykt jødisk mindretal. I slutningen af det 19. århundrede blev jødernes vilkår dog forbedrede og flere europæiske jøder emigrerede til Palæstina. Den voksende antisemitisme i Europa omkring og efter århundredeskiftet, gjorde sit til en stadigt stigende emigration af jøder til området, samtidigt med fremkomsten af Zionismen. Ved den første zionistiske verdenskongres, afholdt i 1897, blev det politiske program formuleret med formålet, at oprette et hjemland for det jødiske folk i Palæstina. Zionisterne så Palæstina som 'et land uden folk, for et folk uden land' og som Det Hellige Land, Gud havde lovet Abraham til hans efterkommere.¹¹⁸

I perioden frem til Første Verdenskrig var der stor jødisk tilflytning og ved krigens udbrud anslås antallet af jøder at være 60.000, ud af den samlede befolkning på 722.000.¹¹⁹ På dette tidspunkt var der minimal modstand fra den arabiske befolkning, dels grundet manglende sammenhold og dels fordi de jødiske tilflyttere medførte arbejdsmuligheder.¹²⁰

Områderne der siden kendes som Jordan, Israel og Palæstina blev efter verdenskrigen

¹¹⁶ Intifadaens sluttidspunkt er her fastsat til at være Oslo-aftalen i september 1993.

¹¹⁷ Ian J. Bickerton og Carla L. Klausner, *A History of the Arab-Israeli Conflict* (Pearson, 5. udgave, 2007), s.16-18

¹¹⁸ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.22-24

¹¹⁹ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.25-27

¹²⁰ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.29

underlagt britisk kontrol under Folkeforbundet. I 1920 blev området inddelt i syv distrikter, hvoraf det ene var Palæstina. I 1922 gav Folkeforbundet tilsagn til zionisterne om, at det jødiske folk havde en historisk forbindelse til Palæstina, og at de havde ret til at konstituere området som hjemland. Det på trods af at 85-90 procent af befolkningen var arabere. Tilsagnet førte til flere voldelige oprør i de efterfølgende årtier.¹²¹

Efter Anden Verdenskrigs afslutning anså mange vestlige lande Palæstina som løsning på, hvor Holocaust-overleverne skulle placeres og hvor jøderne kunne leve uden at blive forfulgt.¹²² I 1948 vedtog FN at anerkende en israelsk stat, med en delingsplan der opdelte Palæstina i en jødisk og en arabisk del. Jøderne, som kun udgjorde en tredjedel af befolkningen og ejede mindre end 10 procent af jorden, skulle have omkring 56 procent af det palæstinensiske område, mens palæstinenserne skulle have det resterende. Palæstinenserne afslog forslaget og blev bakket op af de arabiske nabolande. Området blev efterfølgende invaderet af flere arabiske lande, men da krigen sluttede året efter var mellem 650.000 og 750.000 palæstinensere blevet flygtninge, og Israel havde sat sig på 78 procent af Palæstina.¹²³ De følgende årtier bød på flere kampe som kulminerede i 1967 med Seksdageskrigen, hvor Israel igen kom styrket ud. Israel havde nu herredømmet over hele det oprindelige Palæstina, og havde underlagt sig en befolkning på 1,3 millioner palæstinensere. En halv million var drevet på flugt.¹²⁴

Egypten og Syrien angreb Israel igen i 1973, men endnu engang trak israelerne sig sejrrikt fra kampene. Israelerne havde i de mange krige erobret områder fra flere omkringliggende lande, som i de efterfølgende år indgik fredsftaler med Israel, i bytte for tabt territorium.¹²⁵ De arabiske landes nederlag blev afslutning på nabolandenes militære hjælp til palæstinenserne. Perioden herfra op til den første Intifada var præget af uroligheder og fredsforhandlinger.

Frustrationen over mere end tyve års besættelse, dårlige levevilkår, høj arbejdsløshed og generel undertrykkelse kulminerede i december 1987, da 11 palæstinensere blev påkørt hvoraf fire dræbt af en israelsk lastbilchauffør. Episoden antændte en voldsom palæstinensisk opstand, hvor volden eskalerede hurtigt, og israelerne svarede hårdt igen. Opstanden, den første Intifada fortsatte og i løbet af det første år menes 300 palæstinensere dræbt og mere end 11.000 sårede.¹²⁶ Det var under denne Intifada at Sacco i vinteren 1991-92 tog til Palæstina.

¹²¹ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.40-42

¹²² Neil Caplan, *The Israeli-Palestine Conflict: Contested Histories*, (John Wiley & Sons, 2010), s.103-105

¹²³ Caplan, *The Israeli-Palestine Conflict*, s.113

¹²⁴ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.147

¹²⁵ Bickerton og Klausner, *Arab-Israeli Conflict*, s.168-171 samt kap. 8

¹²⁶ Caplan, *The Israeli-Palestine Conflict*, s.198

IV.a.2. Handling

Palestine er en 285-siders dokumentarisk tegneserie. Værket er selvbiografisk og følger Saccos oplevelser i Mellemøsten i 1991-92, under den første Intifada. *Palestine* fremstiller et bredt spekter af forskellige narrativer med fokus på palæstinenserens dagligdag og forhold til det jødiske overherredømme. Sacco rejser i værket rundt i primært Israel og Palæstina for, at få den palæstinensiske side af konflikten og undertrykkelsen. I starten af *Palestine*, fortæller han om, hvordan de amerikanske medier er pro Israel og at han ikke tror på at virkeligheden er som medierne portrætterer den.¹²⁷ Derfor tager han af sted med det formål, at skabe en tegneserie baseret på palæstinenserens liv under israelsk styre.

Fortællingen er meget selvbiografisk styret. Læseren deler Saccos tanker og følger hans ihærdige søgen efter gode historier. Vi hører om hans samtaler under taxature, hans overvejelser i forhold til tegneserien, hans kvaler og frygt når det israelske militær er til stede, og meget andet. Men værket fortæller også den historiske fortælling om Israel-Palæstina konflikten, baggrunden for dens opståen, og om de politiske fredsaspekter. En tredje side af *Palestine* er måske den mest essentielle; fortællingerne fra de mange interviews Sacco foretager. Utallige palæstinensere, både mænd og kvinder, fortæller brudstykker af deres oplevelser. Sacco udspørger dem både om konflikten, de dårlige forhold, kvinderettigheder, fængselsophold, tortur og afhøring, samt hverdagens bestræbelser og fremtidsdrømme. Kort sagt, kan indholdet i *Palestine* inddeles i tre temaer: det biografisk dokumenterende (hans egne oplevelser), det historiske (konflikten og dens baggrund) og det journalistiske (interviews af primært palæstinensere).

Palestine er svær at gengive i kort omfang, da den kan kategoriseres som ukronologisk og med mange narrativer. Det der binder den sammen er, udover temaet, Saccos selvbiografiske narrativ. At den ikke er videre kronologisk, men mere tematisk opdelt, er ikke så underligt. Værket udkom først som ni numre og blev først i den heri opgaven benyttede udgave, samlet til ét værk. Men Saccos primære ønske, at vise brudstykker af den palæstinensiske hverdag som et modspil til de vestlige mediers fokus på Israel, lykkes til fulde. De mange fortællinger fra de utallige palæstinensere som han interviewer igennem værket, giver en bred tematisk fortælling om palæstinenserens liv som undertrykte, samtidigt med at selve konflikten bliver opridset på en letforståelig facon. Under analysen vil mere konkrete dele af værket blive fremhævet og illustreret.

¹²⁷ Joe Sacco, *Palestine* (Jonathan Cape, 2001), s.6

IV.b. Safe Area Goražde

I 1995 og 1996 rejste Sacco flere gange til den muslimske enklave Goražde, som var indesluttet af de serbiske styrker under Krigen i Bosnien, 1992-95. Som den eneste af FNs såkaldte sikre zoner i Østbosnien undgik enklaven erobring og etnisk udrensning. FN udpegede seks sikre zoner: områder hvor FN-styrker skulle beskytte de bosniske borgere fra overgreb og sørge for nødhjælp. Af sikkerhedsmæssige årsager trak FN-styrkerne sig dog tilbage flere gange, hvilket blandt andet tillod den veldokumenterede massakre i Srebrenica.¹²⁸ Sacco valgte at samle sine reportager fra rejserne til en 230-siders tegneseriebog, som udkom i år 2000.

IV.b.1. Historisk kontekst

Siden Anden Verdenskrig havde Josip Broz Tito været ved magten i Jugoslavien. Et Jugoslavien inddelt i seks republikker; Bosnien-Hercegovina, Kroatien, Makedonien, Montenegro, Slovenien og Serbien, samt to provinser, Vojvodina og Kosovo, alle med hver sit landsstyre.¹²⁹ Men da Tito døde i 1980, efter flere års økonomisk og politisk krise, skabte det uroligheder og store konflikter brød ud, især antændt af en voksende nationalisme. I de enkelte republikker var der stor forskel i etnicitet, eksempelvis var mere end ti procent af den kroatisk befolkning serbere. Det skabte stridigheder i spørgsmålet om ét samlet Jugoslavien.¹³⁰ Hvad der startede som politiske stridigheder imellem de enkelte styrer, udviklede sig fra slut 80erne til etniske uroligheder.¹³¹

Den serbiske præsident Slobodan Milošević ønskede en ændring af det jugoslaviske valgsystem således, at antal stemmer afspejlede antal borgere i de forskellige republikker. Det ville styrke serberne, som var den største etnicitet. Det førte til yderligere stridigheder og større ønsker blandt især Kroatien og Slovenien for, at blive selvstændige nationer. Både Slovenien og Kroatien erklærede sin uafhængighed 25. juni 1991. Modstand og oprør blandt republikkens mange minoriteter sprang ud. Milošević indsatte den jugoslaviske hær, hvorefter krig brød ud begge steder. Krigen i Slovenien sluttede kort tid efter, uden de store blodsudgydelser. Milošević ønskede et serbisk Jugoslavien, et Storserbien, og havde ingen større interesse i at fastholde det serberfattige Slovenien i fællesskabet, som derfor blev en selvstændig nation. I mellemtiden blev Makedonien ligeledes anerkendt som nation uden modstand fra den serbiskstyrede jugoslaviske hær. Krigen i Kroatien sluttede i 1992 med store tab på kroatisk side, både i antal dræbte men også territorielt. Kroatien blev erklæret selvstændig nation, men havde mistet en tredjedel af sit område.¹³²

¹²⁸ John R. Lampe, *Yugoslavia as History: Twice There was a Country*, (Cambridge, 2. udgave, 2000), s.378

¹²⁹ Lampe, *Yugoslavia as History*, s.235

¹³⁰ Mark Pittaway, *Eastern Europe 1939-2000*, (Arnold, 2004), s.204

¹³¹ Lampe, *Yugoslavia as History*, s.332

¹³² Pittaway, *Eastern Europe*, s.205-207

Det tilbageværende serbiskstyrede Jugoslavien bestod nu af Serbien, Montenegro, Vojvodina og Kosovo. Dertil kom Bosnien-Herzegovina, som var en sammenblanding af flere etniciteter; blandt andet 44 procent muslimske bosniere, 31 procent serbere og 17 procent kroater. Regioner med serbisk flertal ønskede at være en del af Milošević's Storerbien, og begyndte at opruste under ledelse af Radovan Karadžić. Da Det Europæiske Fællesskab i april 1992 anerkendte Bosnien-Hercegovina som en uafhængig stat, svarede de bosniske serbere igen ved at lancere en massiv offensiv. Under lederskab af Karadžić og Ratko Mladić påbegyndte serberne en etnisk udrensning, som varede indtil fredsftalen i Dayton, Ohio, i 1995. De muslimske bosniere kæmpede imod og flere regioner oplevede tilmed trevejskrige, idet Kroatien deltog i områder med store mængder kroatisk borgere.¹³³ Dødstallene for Krigen i Bosnien anslås at ligge omkring 200.000, hvoraf muslimske bosniere tæller halvdelen, serbere 30-35 procent, og kroater resten. Hertil var 40-60 procent af førkrigsbefolkningen på 4,4 million blevet fordrevet, og over én million var flygtet helt fra republikken.¹³⁴

Goražde er placeret i det østlige Bosnien, tæt ved grænsen til både Serbien og Montenegro. Goražde var en af FNs erklærede sikre zoner og den eneste som undgik erobring. Byen havde i lange perioder kun en smal korridor til Sarajevo og blev i flere omgange omringet helt af serbiske styrker, hvorved den var isoleret fra resten af Bosnien. Derfor led borgerne under massive bombardementer og sult, uden hjælp udefra og med konstant frygt for at ende som de to øvrige østlige enklaver, Srebrenica og Žepa, hvor frygtelige historier om folkedrab og tilsvarende uhyrligheder, viste sig at være sande.

IV.b.2. Handling

I 1995-96 rejste Sacco flere gange til Goražde. Gennem den knap 230-sider lange dokumentariske tegneserie *Safe Area Goražde* opleves belejringen af området, som i tre et halvt år var på kanten af udslettelse. Værket er en beretning om, hvordan folk undgår at blive vanvittige i en situation, hvor morgendagen er ukendt, og samtidigt en fortælling om et folk der har set døden i øjnene, men begynder at turde håbe på en fremtid med fred og overlevelse.

Da Sacco ankom til Goražde i slutningen af 1995, tre et halvt år inde i krigen, lå befolkningstallet på omkring 57.000 med 70% muslimere og 26% serbere.¹³⁵ Fredsforhandlingerne i Dayton var på dette tidspunkt undervejs, og værket omhandler forventningen omkring udsigten til fred, imens det udforsker indbyggernes oplevelser under krigen, samt årsagerne til den. Sacco tegner

¹³³ Pittaway, *Eastern Europa*, s.207-209

¹³⁴ Lampe, *Yugoslavia as History*, s.373

¹³⁵ Joe Sacco, *Safe Area Goražde* (Fantagraphics, 2000), s.1+s.20

og fortæller blandt andet om FN korridoren fra Sarajevo, den eneste rute mellem det omringede Goražde og resten af Bosnien. Hvordan korridoren symboliserede håb og opgivelse, alt efter om den var åben eller ej. Han undersøger hvordan befolkningen gik fra at være en etnisk blanding, der levede som venner og naboer, til fjender der på brutal vis dræbte hinanden. Årsagerne til krigen er et andet tema, med tidligere tiders etniske udrensninger, blandt andet under Anden Verdenskrig, og den efterfølgende hævntørst som mulig forklaring. Sacco benytter sine øjenvidner til at forklare hvordan krigen forløb fra uro og propaganda til krig og massedrab.

I stil med *Palestine* dokumenterer *Safe Area Goražde* også hverdagslivet hos et undertrykt folk. Kampen om overlevelse, både imod fjenden, men også imod fattigdom, sult, isolation og kedsomhed er temaer, der er med til at gøre værket til en tungsindig fortælling. Men samtidigt er forhåbningen om fred med til at give en stemning om bedre tider, og Sacco belyser også besværet med at komme tilbage til en normal tilværelse, efter flere års krig.

Handlingen er dystert og værket er svært at komme igennem i én læsning, grundet den triste og alvorlige stemning. Beretninger om drab, massegrave, skamferede lig, døde familiemedlemmer, nedbrændte huse og umenneskelige handlinger medvirker til en tung stemning, der står i stor kontrast til den klassiske tegneserie med humor og helte. Sacco fortæller den hårde og brutale skæbne der ramte de mange muslimske bosniere under krigen, og viser med al tydelighed, hvordan tegneseriemediet kan andet end at fortælle fiktion.

Ligesom *Palestine*, er *Safe Area Goražde* en tresidet fortælling, hvor Sacco både fortæller den historiske kontekst for krigen, sine egne oplevelser i krigens sidste måneder og de overlevendes traumatiske erindringer. Med tegneserien sættes fokus på en enklave og en gruppe mennesker, hvis historie er mindre fortalt. Her er det ikke hovedstaden Sarajevo, eller folkedrabet i Srebrenica der er i fokus, men i stedet de overlevende og deres øjenvidneberetninger.

V. Analyse

Analysedelen vil indeles i tre hovedafsnit; *Palestine, Safe Area Gorazde* og et sammenfattende afsnit. De to første vil yderligere indeles i underafsnit, for at adskille analysen af det enkelte værk som henholdsvis dokumentarisk journalistisk medie og historiefortællende redskab. Underafsnittene er de samme for de to værker for og begge afsnit afsluttes ligeledes med delkonklusioner, for at give en opsummering af de væsentligste pointer og skabe overgang til det sidste hovedafsnit.

V.a. Palestine

I det følgende analyseres *Palestine* med brug af den tidligere benævnte teori.

V.a.1. Som dokumentarisk og journalistisk medie

I dette underafsnit vil analysen fokusere på *Palestine* som et dokumentarisk og journalistisk værk. Afsnittet indeles i følgende punkter: grafiske virkemidler, fortællerrolle samt dokumentarisme. Illustrationerne er valgt ud fra ønsket om, at tydeliggøre pointer samt for at give læseren et bredere kendskab til det omhandlede værks visuelle fremstillingsform.

V.a.1.a. Grafiske virkemidler

For at iscenesætte analysen ser vi først på de grafiske virkemidler. Med det menes især Saccos tegnestil, ikonbrug og særlige kendetegn. Hvordan bruger han rammeskift og rammens form til at visualisere de forskellige narrativer, og er der noget særligt kendetegnende ved hans fremstilling af især de palæstinensiske borgere?

Den klassiske tegneserieform har lukkede rammer, hvor panelet eller sekvensen, er omkranset af en klar ramme. Ofte er disse lukkede paneler lige store og kommer i en klar rækkefølge. Tænk blot på avisstriber eller Anders And bladet. I *Palestine* er stilen dog anderledes. Sacco varierer i stor stil imellem åbne og lukkede rammer, og nogle paneler er markant større end andre. Dertil kommer, at panelerne ikke altid er rektangulære. Enkelte sider i værket har desuden overhovedet ingen rammer, og består kun af ét enkelt panel.

De mange omskiftelige former og variationen mellem åbne og lukkede rammer afspejler ofte situationen der bliver fremstillet. Er situationen Sacco befinder sig i kaotisk, så medvirker ujævne rammer til følelsen heraf. På samme måde illustrerer han eksempelvis sin nervøsitet, ved at tegne panelerne ukontrolleret i et stort virvar, se figur 5 for illustration herpå.



Figur 5: *Palestine*, s.258



Figur 6: *Palestine*, s.61

I andre tilfælde bruges rammerne til at adskille nutid og fortid, eksemplificeret ved figur 6, hvor de åbne rammer viser Saccos oplevelser og de lukkede rammer viser den genfortalte fortid. Enkelte gange vender han tilbage til den klassiske fremstillingsform, blandt andet i forbindelse med gengivelser af afhøringer og torturscener med den effekt, at fremstillingen tages mere alvorligt, se figur 7. En anden forskel ved disse scener er brugen af sorte rammer. Rammerne og rendestens mørke medvirker til at skabe en følelsesmæssig påvirkning af panelernes illustration, og en understregning af isolation og fangenskab. Brugen af sorte rammer og rendesten benytter han dog kun to gange i *Palestine*, først i forbindelse med sårede børn, og senere under en ti-sider lang afhøring og torturscene, hvoraf figur 7 er et uddrag.¹³⁶ Mere dybdegående om dette i V.b.1.a.



Figur 7: *Palestine*, s.108

¹³⁶ Sacco, *Palestine*, s.33 samt s.102-113

Inden afhøringsscenen slippes helt skal ikke-brugen af vold nævnes. Med scenen som eksempel, er det værd at bemærke at Sacco ikke viser deciderede voldsscener. Han viser sårede, optøjer, konflikter og våben. Men vi ser ikke selve volden, blodet og sårene i detaljer. Vi ser den ikke, men kan gennem *closure* selv danne os billedet. På den måde udnyttes tegneseriemediets format, sådan at volden gøres forståelig og acceptabel. Vi kender det fra de klassiske tegneserier, eksempelvis Tom & Jerry, hvor ingen kommer rigtigt til skade. Manglen på blod og tydelige skader, gør at vi kan distancere os fra voldens alvor. Som læser kan vi derfor ignorere det faktum, at det er virkelige mennesker der kommer til skade. Ser vi nærmere på Saccos brug af tekst, så varierer han også her. Nogle gange benyttes tekstbokse til at forklare i en klassisk fortællerrolle, andre gange blandes tænkebobler med talebobler, og i enkelte tilfælde overskygger teksten illustrationerne. Sidstnævnte sker primært i forbindelse med historiske gengivelser af begivenheder tilknyttet konflikten.¹³⁷ Tekstboblerne benyttes ofte som et grafisk virkemiddel der påvirker stemningen. Er situationen kaotisk, eller nærmere panisk, så benytter Sacco mange tæt placerede tænkebobler for at understrege, at der sker meget på kort tid. Læseren bliver dermed trukket med ind i fortællingens tempo og opnår en følelse af action og panik.¹³⁸

Et grafisk virkemiddel som ikke er så iøjnefaldende er rendestenen. Sacco benytter den som nævnt i forbindelse med dystre temaer, men i *Palestines* andensidste kapitel bruger han den på endnu en måde. Rendestenen er her ikke længere den klassiske hvide farve, men er konstant mørk. Det er den for at skabe en underbevidst forståelse af, at han er ved at have nået sin grænse. Han er desillusioneret og træt. Træt af både vejret, de triste skæbner og fortællinger, og af den trivielle hverdag som palæstinenserne gennemlever. Men rendestenen har imidlertid en dobbeltbetydning, idet den også er et symbol på netop det trivielle hverdagsliv som det palæstinensiske folk er tvunget til at leve. I kapitlet får Sacco hjælp af palæstinenserens Sameh til at finde kilder og som tolk. Sameh er en god, men også desillusioneret mand, der ikke kan finde arbejde trods god uddannelse. En mand der kæmper for sit land, men ikke kan se nogen optimisme i fremtiden.¹³⁹ I værkets sidste kapitel ændres rendestenen igen til hvid. Sacco er kommet til Israel, den trykkede stemning er væk og han mærker igen velstand og tro på livet.¹⁴⁰

Det sidste grafiske virkemiddel der skal analyseres, er ikonbrug med det formål at skabe identifikation. Under teoriafsnittet blev det forklaret, hvordan ikoniserede ansigter skaber øget identifikation. Et realistisk tegnet ansigt kan få identificere sig med, mens et mere simpelt smiley-

¹³⁷ Sacco, *Palestine*, s.42

¹³⁸ Sacco, *Palestine*, s.117

¹³⁹ Sacco, *Palestine*, s.248

¹⁴⁰ Sacco, *Palestine*, s.260

lignende ansigt er lettere at identificere sig med. I *Palestine* er Sacco selv hovedperson. I næste afsnit besvares hvilken rolle han har som fortæller, men som grafisk virkemiddel er det værd at bemærke, at han har tegnet sig selv i en mere simpel stil end de øvrige karakterer. Se figur 8. Han er letgenkendelig, med stor mund, stor næse og tydelige briller. Ved at tegne sig selv simpelt skaber han øget identifikation. Læseren skal kunne relatere til ham som fortæller, hvilket hans nervøst anlagte person også medvirker til. Den måske væsentligste forskel på jeg-fortælleren og de øvrige karakterer i *Palestine* er, at Saccos øjne ikke er synlige. Hans briller er i stedet uigennemtsigtige, hvilket er endnu en understregning af, at fortælleren visuelt adskilles fra de øvrige figurer.



Figur 8: *Palestine*, s.19

Værket igennem præsenteres et stort antal forskellige personer og navne. Efter endt læsning, er det svært at skelne de mange palæstinensiske historier og karakterer fra hinanden, til dels fordi man får så stort et antal brudstykker af historier, men til dels også fordi de i Saccos univers er tegnet meget ens. Dette kan skyldes at Saccos egen hukommelse har medvirket til en sammensmeltning af ansigter, men det er mere nærliggende at palæstinenserne er tegnet så ens, for at afspejle både verdenssamfundets mangel på identifikation, og den manglende personlighed i medierne, som Sacco selv kritiserer i starten af værket. Hans pointe er, at de vestlige medier personliggør de israelske ofre, for at den vestlige befolkning skal identificere sig, samtidigt med at alle palæstinensere sættes i fælles bås som terrorister.¹⁴¹

V.a.1.b. Fortællerrolle

Som læser af *Palestine* er man indforstået med, at skildringen er filtreret gennem Saccos eget filter. Bogen følger hans narrativ, og de indbyggede narrativer om forskellige palæstinensere er alle skildret gennem hans opfattelse af hændelserne. Sacco er derfor den styrende instans bag fortællingen, og det er ham der har valgt og fravalgt de mange brudstykker af skæbner, som værket præsenterer. Med Christiansen og Magnussens termer, så er Sacco den implicite fortæller, mens de mange karakterer der fortæller sine oplevelser er de eksplicite ditto. Som eksplicite fortællere skaber de

¹⁴¹ Sacco, *Palestine*, s.6-8

ikke fortællingen, men optræder kun som vidner eller deltagere, i takt med at de er underlagt den implicite fortællers prægning af beretningen.

Med udgangspunkt i Schmidt blev det beskrevet i afsnit III.c.2, hvordan objektivitet er en utopi, men at journalister kan erkende sin bagage og arbejde systematisk for at opnå en form for tilstræbt objektivitet. Sacco er klar over dette. I indledningen til *"Journalism"* fra 2012, beskriver han sin tilgang til tegneserieværkerne. Sacco forklarer, hvordan han stræber efter at tegne virkeligheden som han har opfattet den, men at han er klar over, at *"drawings reflects the vision of the individual cartoonist."*¹⁴² Denne selvindsigt viser han også i *Palestine*, hvor han forklarer, at han som amerikaner har en forudindtaget holdning præget af mediernes billede af konflikten. En holdning der gjorde, at han anså alle palæstinensere for terrorister.¹⁴³ En stereotyp, som han dog hurtigt kommer væk fra i løbet af værket, men som også fører til flere kritiske tanker og spørgsmål i forbindelse med hans interviews.

Fairness er Schmidts begreb for at en journalist forsøger at opnå en sandfærdig og objektiv version af historien. Men kan Sacco tilskrives begrebet? Ser vi igen på hans indledende ord i *Journalism*, så gør han det klart, at han ved, at han ikke kan gå til en historie uden en forudindtaget holdning. Det mener han ikke nogen journalist kan, men så længe han er opmærksom på problemet, kan historien sagtens være objektiv. Han gør det derudover klart, at han ved at bruge tegneseriemediet ikke har behøvet at skrive sig selv ud af historien, som en journalist traditionelt set ville gøre. Det giver ham mulighed for, at vise hans menneskelige interaktioner og samtidigt gøre fortællingen mere interessant. Derudover skriver han, at: *"By admitting that I am present at the scene, I mean to signal to the reader that journalism is a process with seams and imperfections practiced by a human being."*¹⁴⁴

Palestine fokuserer på palæstinenserne og derfor er den også præget af palæstinensiske beretninger. Derved får værket en tone af medhold for palæstinenserne, og virker som en kritik af både verdenssamfundet og især den israelske undertrykkelse af palæstinenserne. I det afsluttende kapitel indser jeg-fortælleren, at han kun har hørt den palæstinensiske side. Han havde en idé om, at han kendte den israelske side i forvejen, men indser at den israelske side som han har set under sit ophold, kun er israelerne set gennem palæstinensiske øjne.¹⁴⁵ Af samme grund kan Sacco ikke lobhudles for at give en objektiv version af undertrykkelsen, men som han selv

¹⁴² Joe Sacco, *Journalism* (Jonathan Cape, 2012), intro s.X

¹⁴³ Sacco, *Palestine*, s.6-8

¹⁴⁴ Sacco, *Journalism*, intro s.XI-XII

¹⁴⁵ Sacco, *Palestine*, s.256

pointerer så var det ikke formålet med *Palestine*.¹⁴⁶ Formålet var, at øge den gennemsnitlige amerikaners bevidsthed om, at der er en anden side til konflikten end den israelske. At sætte ansigt på palæstinenserne, og vise dem som andet end terrorister.¹⁴⁷ Vise dem som ofre, og dermed give de undertrykte en stemme, for at afbalancere de magtfuldes mediekontrol.¹⁴⁸

Værkets afsluttende sider viser en ung palæstinensisk dreng som bliver afhørt af en gruppe israelske soldater. Drengen står ydmyget i regnen, mens soldaterne står i læ, og Sacco stiller spørgsmålet om drengen tænker, at en dag er verden bedre, at han og soldaterne kan mødes som naboer, eller om han tænker at han en dag vil hævne sig. Drengen kan her ses som symbol på det palæstinensiske folk. Efterfølgende forklarer Sacco, at han under sit ophold har lært hvad der kan ske med de, der tror de har alt magten, men stiller slutteligt det dystre spørgsmål: "*What becomes of someone when he believes himself to have none?*"¹⁴⁹ Med spørgsmålet viser Sacco, at han på sin vis forstår palæstinenserens reaktion og deres desperate kamp som undertrykte. Men samtidigt understreger det værkets rolle som samfundskritisk. Som en kritik af behandlingen af palæstinenserne og af verdenssamfundets håndtering af konflikten.

Ser vi på hvilken form for journalisttype Sacco er, så har han dele af alle de fem typer nævnt i teori afsnittet. Men det er tydeligt, at novellisten er den type som han bedst kan defineres som. Det kan ses dels ved, at han benytter en dokumentarisk tilgang, dels fordi han formidler brudstykker af hverdagsliv gennem øjenvidner. Dertil kommer, at han benytter formidlingsformer, der er baseret på private oplevelser og som let kan anses for utroværdige. Hvad mere er, så er et af hans hovedformål at skabe identifikation, så læseren kan leve sig ind i andre menneskers levevilkår. Alle disse karakteristika hører novellisten til, og er i overensstemmelse med tegneseriemediets nære slægtsforhold til litterære fremstillingsformer.

Jeg-fortællerens rolle i *Palestine* er ikke blot at være den røde tråd som binder historierne sammen. Jeg-fortælleren har flere betydninger. Først og fremmest er han journalisten der forsøger at iagttage og belyse konflikten. Vi ser blandt andet, hvordan han snakker med både palæstinensere og israelere, samt andre nationaliteter, for at danne et bredt billede af holdninger. Denne rolle er den primære, og den som er mest tydelig for læseren. Men jeg-fortælleren fungerer også som *comic relief*. Fortællingens temaer er triste og dystre, hvorfor Sacco til tider gør brug af jeg-fortælleren for at få indført noget humoristisk og ironisk distance som afbræk fra de tunge temaer. Et gentagende humoristisk element er palæstinenserens servering af te. Jeg-fortælleren bliver konstant

¹⁴⁶ Sacco, *Palestine*, s.256

¹⁴⁷ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.158

¹⁴⁸ Sacco, *Journalism*, intro s.XII

¹⁴⁹ Sacco, *Palestine*, s.283

tilbudt te, som han har meget svært ved at fordøje. Vi ser derfor flere gange hvordan han kæmper med at tage imod og drikke teen, og andre gange er der en subtil bemærkning i stil med "guess what" og en pil mod glasset.¹⁵⁰ Humoren letter stemningen, og fungerer således som følelsesmæssig afspænding, samtidigt med at teen fungerer som symbol på den trivielle palæstinensiske hverdag.

Et tydeligt eksempel på humorens funktion som følelsesmæssig afspænding, findes tidligt i værket, hvor jeg-fortælleren bliver trukket ind på et hospital for at se sårede palæstinensere. Ironisk skriver han, hvordan vejen bliver banet for den "japanske embedsmand", med henvisning til hvordan flere i Mellemøsten tror at han er japaner, grundet hans udseende.¹⁵¹ Det er en subtil joke, der ikke fylder noget i det store billede, men som alligevel medvirker til at lette stemningen. Et mere tydeligt humoristisk indslag, kommer i form af en helsides joke, placeret midt imellem to længere afsnit om afhøring og tortur. Joken, som må siges at være sort humor, viser i sin punchline en agent fra den israelske efterretningstjeneste, der tæver et æsel til at sige at den er en kanin.¹⁵² Joken har ingen tilknytning til resten af fortællingen, og jeg-fortælleren er heller ikke en del af den. Den står for sig selv, og bliver ikke nævnt yderligere. Men dens formål er tydelig. Midt imellem nogle tunge emner, dukker den op og skaber smil på læben, så læseren kan fordøje den alvorlige stemning.

Men jeg-fortælleren fungerer også som symbol på vesten og til dels verdenssamfundet. Eksempelvis gør Sacco en del ud af at tegne sig selv, hvor han drikker eller spiser palæstinenserne mad. I sig selv har det ingen større betydning, men det kan ses som metafor for hvordan resten af verden, og især vesten, gerne tager imod goder uden større hensyntagen til undertrykkelsen. Eksempelvis afbildes jeg-fortælleren flere gange med stor appetit, hvor han tager for sig af retterne, mens andre gæster knap rører maden.¹⁵³ Palæstinenserne er gæstfri og giver ham mad, drikke og logi, hvilket han gladelig tager imod. Han sætter dog grænsen da han bliver tilbudt rent undertøj. Det bliver for personligt, og han vælger at distancere sig for at holde en vis afstand.¹⁵⁴ Der er ligeledes en form for symbolik i, at hver gang han bliver adspurgt om hjælp til at komme ud af Palæstina, eller om hvad resten af verden vil gøre for at hjælpe palæstinenserne, så slår han det hen, bliver nervøs, eller taler udenom. På den måde fungerer jeg-fortælleren som et billede på verdenssamfundets besvær med at tage stilling og give konkrete løsningsforslag.

Når alt kommer til alt, så er Saccos formål at lave en tegneserie som viser palæstinenserne hverdag. Det understreges også af de mange metaøjeblikke, hvor han direkte

¹⁵⁰ Sacco, *Palestine*, s.73

¹⁵¹ Sacco, *Palestine*, s.31

¹⁵² Sacco, *Palestine*, s.96

¹⁵³ Sacco, *Palestine*, eksempelvis s.164 og 174

¹⁵⁴ Sacco, *Palestine*, s.189

omtaler arbejdet med at lave tegneserien. Blandt andet opsøger han vold og dårlighed for at få godt materiale, eksempelvis tager han til Ramallah, hvor han har hørt, at der vil ske sammenstød og fordi "a comic needs some bangbang."¹⁵⁵ Symboliseret gennem virkemidler som svedperler og gentagende tænkebobler der siger "it's good for the comic", bliver jeg-fortælleren dog angst og flygter fra stedet.¹⁵⁶ Andetsteds beskriver han, hvordan han har opnået målet med rejsen, idet han virkelig får en autentisk oplevelse af, hvad det vil sige at leve i en flygtningelejr i Gaza.¹⁵⁷

V.a.1.c. Dokumentarisme

Et realistisk værk gengiver dagligdagsscenarier, arbejdsliv, fattigdom og død. *Palestine* synes at understrege dette til fulde. Alle elementerne gengives af Sacco, og hovedfokus er, helt i stil med Adams' teori, undertrykte mennesker. Jeg skrev tidligere, at Saccos værker er eksempler på den dokumentariske form der af Nichols kaldes for 'den deltagende form'. Formen er kendetegnet ved at forfatteren deltager aktivt i fortællingen, og at omdrejningspunktet er samspillet mellem forfatter og øvrige medvirkende. Han bruger ofte interviews til at sammenflette flere forklaringer til en samlet historie, der dermed bliver den virkelighed han ønsker at fremstille. I *Palestine* ser vi netop dette. Jeg-fortælleren følger forskellige palæstinensere, og enkelte israelere, for at få brudstykker af historier, der sammenflettes til en samlet fortælling. Formen virker derfor som skræddersyet til Saccos fortælleform, men han benytter også elementer der kan passe på Nichols' andre dokumentarformer.

Eksempelvis forklarer han flere gange politiske og historiske aspekter af konflikten, hvor han benytter illustrationer til at understøtte fortællingen.¹⁵⁸ Karakteristika der passer på den forklarende dokumentarform. Formen argumenterer direkte til læseren, og fungerer i *Palestine* som en forklarende ledsager. De to øvrige former, den performative og den reflektive optræder kun i mindre grad i værket, hvorfor der ikke skal dvæles yderligere ved dem.

Adams forklarer, hvordan realismen i den dokumentarisk tegneserie kommer til udtryk gennem dokumentering af sociale forhold, der er med til at kritisere samfundet.¹⁵⁹ Samfundskritikken i *Palestine* er allerede berørt, men eksemplerne herpå er utallige. Uvidende amerikanske turister der tager billeder af konflikt og soldater¹⁶⁰, som var det underholdende attraktioner, står som kritik af, hvordan mange i vesten har svært ved at tage de mange konflikter i især Mellempøsten alvorlige.

¹⁵⁵ Sacco, *Palestine*, s.118

¹⁵⁶ Sacco, *Palestine*, s.121

¹⁵⁷ Sacco, *Palestine*, s.208

¹⁵⁸ Sacco, *Palestine*, s.42

¹⁵⁹ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.31

¹⁶⁰ Sacco, *Palestine*, s.16

Virkelige mennesker kommer til skade, men det til trods anser nogen området for rejsemål.

Vi får præsenteret virkelige citater fra israelske politikere om, at der ikke findes et samlet palæstinensisk folk. Men som Sacco pointerer, så findes folket, og de er flygtninge som ikke har et sted at vende tilbage til. Han beskriver, hvordan mange journalister er kommet og gået, politikere snakker og snakker, men palæstinenserne fortsætter med at leve i flygtningelejre. Intet er ændret for dem, og Sacco sætter dermed fokus på det nye problem, som konflikten har medført. Hvad gør man nu? Svaret kommer ikke, og det i sig selv er en stiltiende kritik af verdenssamfundets håndtering af problemet.¹⁶¹

I sin belysning af det trivielle palæstinensiske hverdagsliv kommer jeg-fortælleren vidt omkring. Fra israelske unge der er imod deres egen stats behandling af palæstinenserne, over kvinderettigheder, svære arbejds- og produktionsvilkår, uddannelsesforhold og videre til fængselsfortællinger. Sacco forsøger at dække alle aspekter af livet under en undertrykkelse. Men spørger vi om *Palestine* udviser stor grad af autenticitet, må svaret være tvetydigt. De mange vinkler giver et bredt udsnit af livet som undertrykt, og som læser tror man på de historier man bliver fremlagt. Men autenticitetsbegrebet er problematisk når det omhandler tegneserier. For en tegning er en gengivelse af et billede, af en erindring, og selvom den ifølge Adams kan fungere som dokumentarisk materiale, bærer tegningen præg af blandt andet tegnerens stil. Vi må huske, at de illustrationer vi bliver præsenteret for i *Palestine*, alle er tegnet af Sacco. Når en palæstinenser eksempelvis fortæller om sin afhøring, så er den tegning vi ser ikke udelukkende baseret på vidneudsagnet, men også på Saccos fortolkning af samme.

Nok er tegningerne autentiske, og i stor grad i overensstemmelse med det hændte, men de må unægtelig også bære præg af forfatterens senere tilegnede viden. Sacco selv har fortalt, at han først har tegnet efter sin hjemkomst, og at han til tider har benyttet andre kilder for at tegne bygninger og lignende.¹⁶² Dermed får tegningerne et præg af fiktion, ligeledes påvirket af tegnestilen. Men som Adams forklarer, så benytter dokumentaren ofte fiktionens strukturer, og ved at benytte tegneseriemediet udviskes skelet mellem fiktion og fakta.

¹⁶¹ Sacco, *Palestine*, s.42

¹⁶² Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.126-127

V.a.2. Som historiefortællende redskab

I dette underafsnit vil analysen fokusere på *Palestine* som et historiefortællende værk. Afsnittet inddeles i punkterne historiebrug og kildehåndtering.

V.a.2.a. Historiebrug

Palestine omhandler Israel-Palæstina konflikten, som i mange henseender er en historisk konflikt. Det kommer også flere steder til udtryk, omend det ikke er et centralt tema. Historiebevidstheden i og omkring konflikten er stor. Fortiden er konstant til stede i især palæstinenserne hverdag og, helt i stil med Bernard Eric Jensen, kan historiebevidstheden siges at rette opmærksomheden mod det menneskelige eksistensvilkår; at i en levet nutid indgår der altid såvel en erindret fortid som en forventet fremtid. Sacco formår værket igennem at gøre opmærksom på dette. Mange af hans interviews omhandler tidligere hændelser, eksempelvis den israelske uafhængighedskrig i 1948.¹⁶³

Men der indgår også mange aspekter af en forventet fremtid. Jeg-fortælleren spørger ofte om fremtidsplaner og forventninger. Selvom nogle af palæstinenserne har drømme, så er der en forventning om, at det netop kun er drømme, og ikke realistiske målsætninger. På samme måde, har palæstinenserne ikke forhåbninger om at få hjælp fra omverdenen, da de har en kollektiv følelse af at være efterladt og glemt. Den erindrede fortid minder dem om, at hjælpen aldrig har været tilstrækkelig, og at vesten ikke har turdet gå imod Israel. Derfor bliver deres forventede fremtid, en forventning om fortsat isolation og undertrykkelse.

At historiebevidstheden har betydning for, hvordan der fortælles om fortidige hændelser, kan anses som årsag til, at der ikke forekommer succeshistorier om palæstinensisk modstand. Palæstinenserne har et erindringsfællesskab omkring at være ofre, og derfor bliver deres kollektive erindring afspejlet deraf. Et kuriøst eksempel herpå, er den fællesskabsfølelse som palæstinenserne har omkring fængselsophold. Har man været afhørt og fængslet, øges ens sociale status, hvorimod det er pinligt ikke at have været fængslet. På samme måde bliver identitetskort et symbol på social status. Kortet har forskellig farve, alt efter om israelerne anser kortholderen for farlig.¹⁶⁴ Som Sacco forklarer det, har så mange været indespærret, at han bliver overrasket når mænd fortæller at de *ikke* har været det. Så spørgsmålet er ikke *hvorfor* de havde været fængslet, men *hvorfor* de *ikke* havde været det.¹⁶⁵ Forventningshorisonten for palæstinenserne pointeres tydeligt i følgende citat fra en nyligt løsladt: "*I don't care if they arrest me. I don't want to be in prison*

¹⁶³ Sacco, *Palestine*, s.224-25

¹⁶⁴ Sacco, *Palestine*, s.43

¹⁶⁵ Sacco, *Palestine*, s.81

*again, but this is our life. What can we do except continue the struggle?*¹⁶⁶ Forklaret med Jensens brug af Kosellecks termer, så er grundlaget for palæstinenserne liv i høj grad dannet på en forventning om at morgendagen bliver som gårsdagen, med få muligheder for at skabe en markant ændring i tilværelsen.

At fortiden har betydning, understreges også af flere af de israelske aktioner, Sacco portrætterer. Blandt andet fjernes tidligere palæstinensisk bebyggelse helt, så der ikke er fysiske levn fra tiden før israelerne overtog området.¹⁶⁷ Også uddannelsesmæssigt har israelerne lagt låg på den kollektive palæstinensiske erindring, ved at bandlyse historie og geografiundervisning, som nævner Palæstina.¹⁶⁸ Andre gange, hvor Sacco eller de interviewede benytter historiebrug er eksempelvis i forbindelse med kvindernes rettigheder, hvor de palæstinensiske feminister bruger andre mellemøstlige revolutioner og konflikter som pejlemærke i deres kamp,¹⁶⁹ i forbindelse med Jerusalems kulturelle betydning for begge religioner,¹⁷⁰ og i forbindelse med at opklare konfliktens begyndelse. Sidstnævnte belyser Sacco blandt andet ved, at lade ældre palæstinensere fortælle om tiden før 1948, hvor jøder og arabere levede sammen som naboer og venner.¹⁷¹

Når Sacco fortæller baggrunden for og historien bag konflikten er det ofte de mest tekstfyldte dele af *Palestine*. Årsagen hertil er, at Sacco har benyttet historiske værker for, at finde frem til forhistorien og beskrive den mest korrekt. Ved at skrive tekst frem for at tegne handling, undgår han også, at den historiske kontekst fylder for meget. Enkelte gange fylder teksten markant mere end illustrationerne, men andre gange benyttes illustrationerne som indledning til baggrundsinfo. Blandt andet går han en tur rundt i en flygtningelejr med en gruppe palæstinensere. Undervejs på turen kommer de forbi forskellige steder, der har betydning for palæstinensere i takt med, at stedet eksempelvis var oprindelsessted for et oprør.¹⁷²

Men hvis historie er Sacco med til at erindre, hans egen eller palæstinenserne, og er han bevidst om det.. Værket kan ses som en kilde til det palæstinensiske liv som et undertrykt folk, men samtidigt er værket også med til at erindre den kollektive palæstinensiske historie. At han er bevidst om dette understreges i utallige interviews, hvor han forklarer, at han taler palæstinenserne sag, da deres side ikke har fået nok mediemæssig opmærksomhed.¹⁷³ Men i forbindelse med hans

¹⁶⁶ Sacco, *Palestine*, s.92

¹⁶⁷ Sacco, *Palestine*, s.15

¹⁶⁸ Sacco, *Palestine*, s.48

¹⁶⁹ Sacco, *Palestine*, s.136

¹⁷⁰ Sacco, *Palestine*, s.38

¹⁷¹ Sacco, *Palestine*, s.165

¹⁷² Sacco, *Palestine*, s.191

¹⁷³ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.158

formidling af palæstinenserne kollektive erindring, kommer hans egen erindring i spil, da formidlingen sker igennem hans filtre.

V.a.2.b. Kildehåndtering

Sacco er ikke historiker, men journalist. Derfor kan der ikke stilles samme kildekritiske krav til ham, som man kan stille til en historiker. Men i det følgende skal der alligevel ses nærmere på hans kildehåndtering, for, med en analytisk tilgang, at vurdere hvilke kildekritiske spørgsmål han har stillet i forbindelse med *Palestine*.

Sacco har valgt en dokumentarisk og reporterende fortælleform, hvor vi ikke kun får hans tolkning af den interviewedes ord, men i stedet følger hele processen. Han forklarer, at det er et bevidst valg; *"Since I am a character in my own work, I give myself journalistic permission to show my interactions with those I meet. Much can be learned about people from these person exchanges, which most mainstream newspaper reporters excise from their articles."*¹⁷⁴

Han uddyber udsagnet med, at de historier journalister kan fortælle omkring et middagsbord, ofte er mere interessante end dem de får trykt. Journalisten er altid til stede, og det ved de portrætterede personer, hvilket påvirker deres opførsel. Derfor anser Sacco det som mest troværdigt, at han gør det klart for læseren, at han er en del af det fortalte.¹⁷⁵

At vi følger hele processen og er opmærksom på journalistens tilstedeværelse, giver samtidigt Sacco noget kildekritisk frihed. Han reporterer, og behøver derfor ikke tage markant stilling til kildernes troværdighed. For ham er missionen, at fortælle hvad de siger og viderebringe deres historier for at skabe en interessant tegneserie. Men ved at vi får hans egne tanker og kommentarer i forbindelse med jeg-fortælleren, så får vi samtidigt en opfattelse af, at det netop er hvad de siger, og ikke nødvendigvis det der hændte. Da jeg-fortælleren besøger hospitalet i Nablus fortæller han, hvordan de sårede bliver ikklædt det velkendte palæstinensiske tørklæde, inden han tager billeder af dem.¹⁷⁶ Havde *Palestine* været illustreret med fotografier, frem for tegninger, så ville samtlige billeder fra hospitalet vise patriotiske palæstinensere. Men ved at Sacco benytter tegneserieformatet i en dokumentarisk form, bliver vi bevidste om denne opstilling.

Andetsteds, hvor jeg-fortælleren er opmærksom på, at hans kilder ikke er helt troværdige fordi de er opstillede, er i et interview med en ung mand, der er blevet handicappet efter at være blevet såret. Den unge mand er stolt, og fortæller at han som handicappet bliver respekteret og hylidet af sine venner. Men jeg-fortælleren får ikke lov at snakke med ham alene, hvortil han

¹⁷⁴ Sacco, *Journalism*, intro s.XI

¹⁷⁵ Sacco, *Journalism*, intro s.XI

¹⁷⁶ Sacco, *Palestine*, s.32-34

efterfølgende siger: "I'm sure they respect him, but with all those people listening in, what else could he say?"¹⁷⁷ Hvilket viser, at Sacco er klar over at den unge mand ikke har haft mulighed for at være ærlig, idet han kollektivt skal fremstilles som en helt.

Også andre gange i *Palestine* hører vi jeg-fortælleren stille spørgsmål ved de historier, han får fortalt. En japansk fotograf han i perioder følges med, får fremvist en baby med et abnormt stort hoved, angiveligt grundet tåregas under graviditeten. Jeg-fortælleren har ikke selv set det, men forklarer læseren at han er skeptisk, fordi han som journalist skal være en tvivler.¹⁷⁸

Sacco er desuden klar over, at han ved alle interviews mister noget af kildens oprindelige udtalelse, i takt med at tolken oversætter. På et tidspunkt filosoferer han over at tolken ikke blot har oplevet mange af hændelserne selv, men han hører dem igen når kilderne fortæller, og skal tilmed gengive historien på engelsk for jeg-fortælleren.¹⁷⁹ Sacco nævner kun dette kort, men det kan ses som en hentydning til, at han er klar over at der formentligt går noget tabt i oversættelsen. At tolken har oplevet mange af de dårligdomme han skal gengive, kan medføre at han eksempelvis frasorterer noget han selv anser som trivielt eller traumatisk.

Sacco benytter et stort antal forskellige kilder til at fortælle sin historie. Oftest lader han omstændighederne eller guiden vælge hvilke kilder han skal benytte. Blandt andet fortæller han guiden Sameh, hvilke typer han gerne vil snakke med, hvorefter Sameh sørger for resten. Men af de mange som Sacco har snakket med, har han været nødsaget til at fravælge og sortere. Igen er det noget han gør klart for læseren, blandt andet i forbindelse med fortællinger fra fængslet Ansar III. Her har han udvalgt tre mænds historier, og argumenterer for sine valg som de mest typiske og kendetegnende fængselsberetninger.¹⁸⁰ Under disse beretninger opsummerer han også det mest trivielle ved fortællingerne i en samlet tekstblok. Som læser er det dog kun en fordel, idet de interessante dele af beretningerne står stærkere frem.

At Sacco ønsker at lade det undertrykte folk få taletid, viser han også ved at droppe den officielle FN medietur. Det er her han første gang træffer og vælger at følge Sameh, da han er overbevist om, at han får en mere sandfærdig historie ved at få historien fra *hestens egen mund*, frem for at følge en planlagt tur, som formentlig er sammensat for at stille FNs humanitære organisation i bedst muligt lys.¹⁸¹ Sacco har en mission om at lade palæstinenserne fortælle deres historie, og derfor er han heller ikke særligt kildekritisk, dog til tider skeptisk.

¹⁷⁷ Sacco, *Palestine*, s.205

¹⁷⁸ Sacco, *Palestine*, s.77

¹⁷⁹ Sacco, *Palestine*, s.219

¹⁸⁰ Sacco, *Palestine*, s.82

¹⁸¹ Sacco, *Palestine*, s.218

V.a.3. Delkonklusion

Inden analysen vil skifte fokus til *Safe Area Gorazde*, opsamles her de væsentligste analysepunkter vedrørende *Palestine*.

Grafisk set er der stor variation i Saccos tegnestil når det gælder rammer, opsætning, tale- og tekstbobler. Variationen medvirker både til at skabe og underbygge en stemning, til at styre læsetempoet samt til at adskille nutid og fortid. Dertil giver brugen af en ikoniseret jeg-fortæller øget identifikation, samtidigt med at fremstillingen af palæstinenserne som et ens udseende folk kan tolkes som en samfundskritisk kommentar.

Jeg-fortælleren giver Sacco mulighed for at være den styrende instans, som implicit fortæller. Kilderne indtager dermed rollen som eksplicite fortællere. At han skriver sig selv ind i teksten øger interaktionen og gør fortællingen mere interessant og sammenhængende, og viser desuden den journalistiske proces i forbindelse med værkets tilblivelse. Den til mestendels deltagende dokumentariske form er ligeledes med til at skabe stemnings- og følelsesmæssig afspænding i form af humor og ironi.

Sacco har en agenda der er samfundskritisk, men har selvindsigt i henhold til objektivitet og troværdighed, da han er velvidende om at han har en forudindtaget holdning. Men da han typemæssigt primært er novellist, der, grundet sin agenda, har til formål at vise livsvilkårene for de undertrykte palæstinensere i dokumentarisk form, så formår han også at lade realismen komme til udtryk. Det gør han gennem dokumentering af sociale forhold der kritiserer samfundet, og ved at dokumentere det palæstinensiske liv i al sin trivialitet og fortvivelse.

Sacco fremviser hele den journalistiske og dokumentariske proces i forbindelse med sine interviews, hvilket øger troværdigheden. Men selvom han flere gange pointerer skepsis overfor sine kilder, så er han gennemgående ikke særlig kildekritisk. Dog gør han sit for at øge autenticiteten, ved at forsøge at få et bredt udsnit af beretninger, som dokumenterer palæstinenserne hverdag, og ved at gå direkte til kilderne, frem for at følge mediernes gængse fremgangsmåde.

I *Palestine* er der stor historiebevidsthed, hvor fortiden altid er nærværende. Tematisk er fokus på den erindrede fortid, men også på den forventede fremtid. Palæstinenserne dystre og opgivende forventningshorisont er evigt tilstedeværende, som en dyne over befolkningens hverdag og anskuelse af fremtiden. Som værk fortæller *Palestine* dermed den kollektive palæstinensiske erindring.

V.b. Safe Area Goražde

I det følgende vil analysen fokusere på *Safe Area Goražde*, med samme tematiske inddeling som i analysen af *Palestine*. Der vil uundgåeligt komme gentagelser, da de to værker naturligvis har en nærliggende tegnestil og tematisk vinkel. Derfor vil der også blive lagt mere vægt på forskelle frem for ligheder, de to værker imellem. For at adskille værket fra selve byen vil *Safe Area Goražde* i resten af underafsnittene blot kaldes *Safe Area*.

V.b.1. Som dokumentarisk og journalistisk medie

I dette underafsnit vil analysen fokusere på *Safe Area* som et dokumentarisk og journalistisk værk. Afsnittet inddeles i følgende punkter: grafiske virkemidler, fortællerrolle samt dokumentarisme.

V.b.1.a. Grafiske virkemidler

Tegnestilen i *Safe Area* er af gode grunde meget nær stilen i *Palestine*. Fremstillingen veksler mellem Saccos egne oplevelser i krigens slutning, hvilket er tydeliggjort ved brugen af hvid baggrund og åbne rammer, og vidneres beretninger, angivet ved sort baggrund og lukkede rammer. Skiftet i fortæller er tydeligt, og man er ikke i tvivl om, hvornår det ikke længere er Sacco der er jeg-fortæller, men de forskellige øjenvidner. Figur 9 og 10 viser den tydelige forskel imellem de to grafiske teknikker.



Figur 9: *Safe Area Goražde*, s.10



Figur 10: *Safe Area Goražde*, s.110

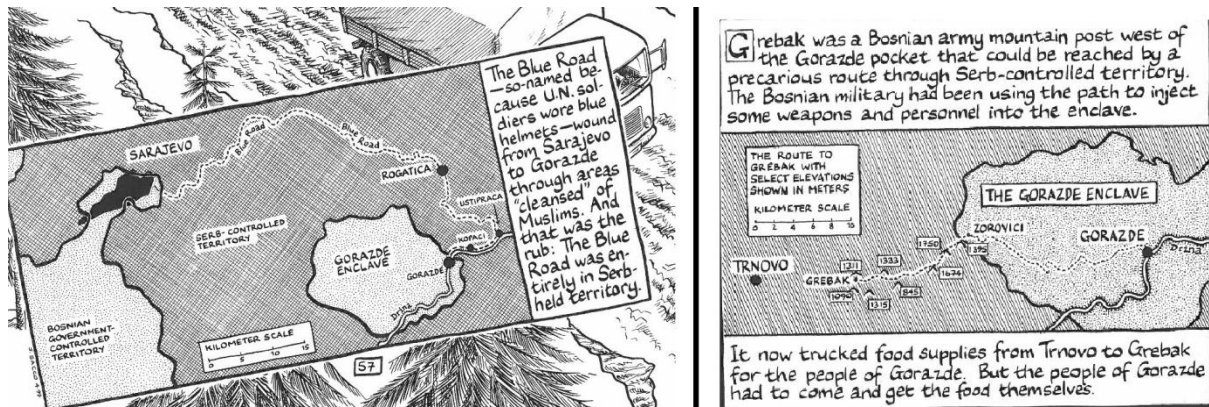
Skellet er markant, med udnyttelsen af skiftevis hvid og sort baggrund, men også ved at Sacco benytter klassiske firkantede og ensartede paneler ved øjenvidnernes fortællinger, se figur 10. De kantede og tydelige rammer for panelerne giver en følelse af fragmenterede øjebliksbilleder og det lukkede rammebrug er en evig påmindelse om, at Goražde var isoleret og omringet. Fortællingen er mindre flydende og mere tung og ubehagelig at følge. Når han beretter fra historiens nutid, hvor han selv er fortæller, se figur 9, benytter han mere livlige og forskellige former til panelerne. Temaerne er mere optimistiske og fortællingen mere flydende og letlæselig. De indskudte beretninger kommer derfor til at adskille sig fra Saccos biografiske fortælling, og de kommer dermed også til at stå for vidnernes egen regning.

Som i *Palestine*, er der også her en tredje fortælle-vinkel. Sacco træder ind som overordnet fortæller når han beskriver den historiske kontekst for krigen, tidligere tiders konflikter, og hvordan FN og især USA reagerede politisk på konflikten. Både den historiske kontekst, men også det bredere politiske billede bliver fremstillet med sort baggrund, hvilket er med til at understrege Saccos kritiske holdning, dette uddybes senere. Den historiske kontekst omhandler hvordan serbere, kroater og muslimske bosniere tidligere havde levet side om side, men også hvordan Jugoslavien faldt fra hinanden efter Titos død. At Sacco har valgt en sort baggrund for den historiske del kan også være forårsaget af, at han lader kilderne fortælle deres historie sideløbende med, at han i en fortællende rolle beretter om det overordnede historiske billede.¹⁸² Det samme gør sig gældende når han beskriver den politiske tøven fra FN og USA. Disse mere faktuelle og dokumenterende informationer kommer hovedsageligt som indskudte tekstbokse med ledsagede billeder af blandt andre præsident Bill Clinton, og fungerer understøttende for øjenvidnernes beretninger. Dermed fastholdes læseflowet samtidigt med, at øjenvidneberetningerne sættes i en mere bred kontekst.¹⁸³

Safe Area omhandler et område i Østbosnien som de færreste læsere er bekendte med, derfor gør Sacco i flere omgange brug af kort som grafisk virkemiddel. Han benytter blandt andet kort til at vise opdelingen af Jugoslavien, til at vise hvor de benævnte byer ligger og til at vise den snævre korridor til resten af Bosnien, samt den barske rute der skulle overkommes for at skaffe mad. Figur 11 viser de to sidstnævnte kort, med korridoren til venstre og madruten til højre.

¹⁸² Sacco, *Safe Area Goražde*, s.18-23

¹⁸³ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.185



Figur 11: *Safe Area Goražde*, s.57 og s.135

Muslimerne fra Goražde led af sult, men havde i perioder mulighed for at skaffe mad fra en militærpost mere end 20 km væk. For at nå dertil, måtte de gå i nattens mulm og mørke gennem snefyldt bjerglandskab i bidende kulde. Mange døde på turen, enten af sult, kulde eller på grund af landminer og bagholdsangreb. Netop beretningerne om madruten og den medfølgende kamp for overlevelse, er de eneste paneler uden tekst. At Sacco har valgt at udelade tekst fra flere af disse paneler understreger og symboliserer den udmattelse som de muslimske mænd måtte gennemgå.¹⁸⁴

Laver vi endnu en sammenligning med *Palestine*, så er der en markant forskel i afspejlingen af øjenvidnefortællerne. I *Palestine* er der et stort antal kilder, som er tegnet meget ens. I *Safe Area* er situationen anderledes. Her er der et mindre antal personer som beretter, og disse personer er tegnet mere forskelligt og dermed bliver deres historier mere personlige. Sacco har formentlig taget ved lære af sine tidligere værker, for det fungerer langt bedre i *Safe Area*, at vi lærer færre personer at kende, men følger dem mere. Karakterer som Edin og Riki er gennemgående i værket, og især Edin står for det meste af forhistorien og de mest detaljerede øjenvidneberetninger.

Et andet punkt hvor *Safe Area* er anderledes fra *Palestine*, er mængden af vold. Som tidligere skrevet, så gør Sacco brug af ikke-vold i *Palestine*, men i *Safe Area* er volden tydelig og direkte tegnet. Figur 10 viser en af de mange henrettelsesscener, hvor Sacco ikke skjuler hverken voldsgerning eller blodet. Utallige andre gange i værket ser vi både børn og voksne blive skudt. Vi ser massegrave, ødelagte bygninger, afmærkninger fra granatnedslag, og både sårede og døde er en fast bestanddel af den illustrative fremstilling. Brugen af vold er værket igennem med til at skabe stemningen af brutal krig og etnisk udrensning, som understregning af *Safe Areas* dystre tema.

¹⁸⁴ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.140

V.b.1.b. Fortællerrolle

I *Safe Area* er jeg-fortælleren mindre fremtrædende end i *Palestine*. I et interview i 2001 med det danske tegneseriemagasin *Rackham*, forklarede Sacco, at det ikke er interessant blot at vise folk som ofre, men at man bliver nødt til at skildre dem som hele mennesker, for at gøre historierne vedkommende.¹⁸⁵ Han har derfor valgt at lade de forskellige øjenvidner komme mere til orde og har nedtonet sin egen tilstedeværelse. Sacco forklarer forskellen mellem fortællerrollen i de to værker således; *"I Palestine forsøgte jeg at give et overblik og hovedpersonen er derfor mig selv, jeg er det bindeled, den fællesnævner, der skaber samling på det hele for læseren. I bogen om Goražde er det de andre menneskers historier, der fortælles – det handler om forskellige mennesker i en bestemt situation og der er for så vidt ikke brug for mig."*¹⁸⁶

Men samtidigt er han klar over værdien i at have sig selv som jeg-fortæller, og derfor er den selvbiografiske jeg-fortæller også en del af *Safe Area*. Sacco forklarer, at han ikke ville udelade sig selv, idet jeg-fortælleren gør læseren opmærksom på, at fortællingen er *hans* fortælling, *hans* fortolkning, og dermed historien set gennem *hans* øjne. Han forklarer ligeledes, at borgerne i Goražde reagerede på hans tilstedeværelse, da han var udefrakommende og deres ventil til omverdenen. Noget han ønskede at vise gennem fremstillingen.¹⁸⁷

Sacco viser dermed, at han er velvidende om sin rolle som styrende instans, som implicit fortæller. Dette understreger han også i førnævnte interview, hvor han siger, at fortællingen sker gennem hans filtre: *"Der skal ikke foregives noget. Jeg har mine fordomme og meninger og jeg forsøger til en vis grad at vise dem. Jeg vil gerne have at læseren ved, at det jeg fortæller filtreres gennem en udefrakommendes øjne."*¹⁸⁸

I *Safe Area* er jeg-fortælleren primært til stede i nutids-fortællingerne, hvor han oplever tiden lige inden fredsftalten kommer på plads. Nutids-fortællingerne kan ses som afbæk fra de mange dystre fortids-fortællinger med krig og død, og dermed er den selvbiografiske jeg-fortæller også et bindeled mellem de mange øjenvidneberetninger. Når han er til stede, er det i tiden med håb om fred, og en forventning for fremtiden. Når han ikke er til stede, er vi i tilbageblik tilbage i kampen om overlevelse, hvor der intet håb er.

Men jeg-fortælleren står til tider også som kontrast til de bosniske muslimers isolerede og fastlåste liv. Sacco forklarer flere gange i værket, at han er klar over, at han har mulighed for at forlade enklaven, mens muslimerne er fanget. På samme vis fungerer han som postbud, hvor

¹⁸⁵ Matthias Wivel & T. Thorhauge, "Den anfægtede. Et interview med Joe Sacco", *Rackham* nr. 3, (2001), s.52

¹⁸⁶ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.56

¹⁸⁷ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.56

¹⁸⁸ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.54

han leverer breve og pakker fra omverdenen,¹⁸⁹ og som leverandør af eksempelvis sportsnyheder og nye film.¹⁹⁰ Jeg-fortælleren bliver derfor adskilt fra de øvrige fortællere. Sacco klargør denne forskel flere gange i *Safe Area*, hvilket understreger og tydeliggør bosniernes offerrolle. Selvom de ikke længere er under angreb, er de stadig fanget i et isoleret og fattigt samfund.

Safe Area er fortællingen om krigen i Bosnien set fra de bosniske borgere side. Det er man som læser aldrig i tvivl om. For Sacco er det et bevidst valg. For ham er det vigtigere, at læseren ikke er i tvivl om journalisten eller forfatterens position.¹⁹¹ Læseren er klar over, at Sacco er på den bosniske side. Han fortæller, hvordan han bliver venner med borgerne og hvordan han bliver personligt engageret i deres kvaler.¹⁹² Det personlige engagement afspejles ikke blot i fortællerrollen, men også i fremstillingen. Hvor humor indtog en markant rolle i *Palestine*, er den i *Safe Area* mindre iøjnefaldende. Den energiske og humoristiske Riki giver noget liv og underholdning, men i takt med at Sacco har nedtonet tilstedeværelsen af sin jeg-fortæller, er antallet af indskudte sjove og sarkastiske bemærkninger til sammenligning betydeligt mindre. Der forekommer dog alligevel enkelte tilfælde af ironi og humor, blandt andet når den gennemgående karakter Edin ironisk kalder sine elever for dumme,¹⁹³ eller da en ældre mand tager ét kig på jeg-fortælleren og mister alt håb om, at det amerikanske militær kan hjælpe, fordi jeg-fortælleren er "*short and wearing glasses.*"¹⁹⁴

I *Safe Area* er Sacco som journalisttype til dels novelist, men også til dels graver. Gennem undersøgende journalistik undersøger, dokumenterer og offentliggør han uretfærdigheder og sætter spørgsmål ved den offentlige politik, gennem brugen af cases. Det kan ses ved, at han bruger sine øjenvidner til at fortælle en historie, der står i strid med udtalelser fra flere verdensledere, og især fra flere ledende personer fra FN. Som det påvises i næste afsnit, så kan værket ses som en tydelig kritik af verdenssamfundets tøven og manglende reaktion. Sacco er selv mere direkte til at forklare formålet med værket, som værende et talerør for folkene i Goražde. Som han skriver i *Safe Area*; "*Many towns got pased in the Balkan wars of the early and mid 90's. Dubrovnik and Sarajevo endured their maulings in the living rooms of all those with a TV set. But Gorazde had been cut off from the cameras. Its suffering was the sole property of those who had experienced it.*"¹⁹⁵

¹⁸⁹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.62

¹⁹⁰ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.75

¹⁹¹ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.54

¹⁹² Sacco, *Safe Area Goražde*, s.103

¹⁹³ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.94

¹⁹⁴ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.190

¹⁹⁵ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.126

V.b.1.c. Dokumentarisme

I *Safe Area* har Sacco taget udgangspunkt i et sted som var nær udslettelse, men blev reddet i kraft af sin befolknings stædige udholdenhed. En udholdenhed som han har dokumenteret i fængslende form. Igennem tegneseriemediet har han ikke lagt fingre imellem i sin visualisering af lemlæstede kroppe og krigens rædsler. Med sin sort/hvide tegnestil har han skabt en dyster tegneserie, der på alle måder opfylder den dokumentariske genres kriterier.

Realismen er tydelig gennem skildringer af både militære angreb, kamp for overlevelse, frygt og uvidenhed omkring familiemedlemmer, og til sidst fredens komme. Men mest bemærkelsesværdigt er fremstillingen af krigsforbrydelser med massehenrettelser af både mænd, kvinder og børn. Afsnittene besidder måske ikke den samme visuelle autenticitet, som de selvbiografiske afsnit, men gennem øjenvidneberetningerne visualiseres det han får fortalt. Ved at udnytte tegneseriemediet visualiseres de traumatiske beretninger med stor indlevelse og med så mange detaljer, at realismen står skarpt. Som læser tror man på øjenvidnerne, og man føler, at man får et markant indblik i disse menneskers skæbnesvangre fortid. Sacco dokumenterer befolkningen i og omkring Gorazdes oplevelser under krigen, og værket står som en samling af øjenvidneskildringer.

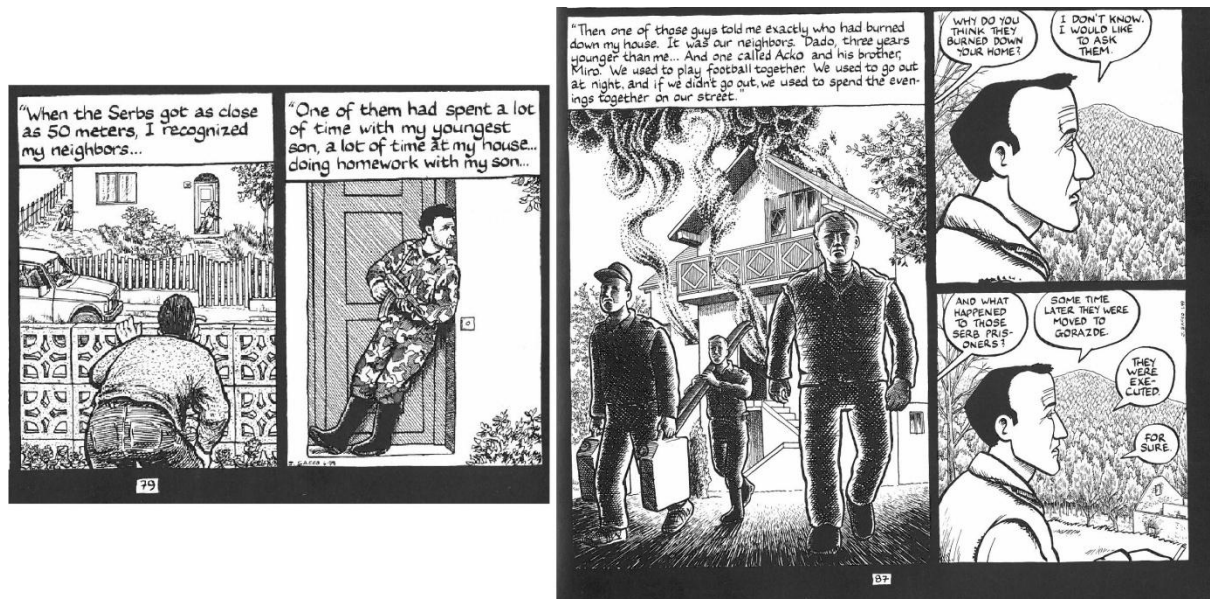
Men *Safe Area* dokumenterer ikke blot krigens forfærdelige tab af menneskeliv, men også hvordan en isoleret befolkning formår at stå sammen og kæmpe for overlevelse. Hverdagslivet under besættelse med dets tilhørende fattigdom, sult, død og den evigt overhængende frygt for fremtiden er allestedsnærværende. Ikke alle steder er Sacco direkte med disse elementer, blandt andet fortæller han kun én gang om, hvordan borgerne konstant må hugge brænde for at holde varmen. Men han lader det vise i baggrunden utallige gange, hvorfor man som læser indirekte bliver bevidst om det.¹⁹⁶ Hverdagens trivialitet fortælles også gennem befolkningens konstante ønske om at få nyt udefra. Det være sig enten information eller produkter. Som Sacco forklarer det, mangler borgerne stimuli efter flere års indelukkethed.¹⁹⁷

Safe Area fortæller historien om naboer og venner, der på kort tid gik fra at leve sammen til at slå hinanden ihjel. Temaet er gennemgående, og viser hvordan de bosniske muslimer ikke var forberedt på hvad der ville ske, og i sin naivitet havde undervurderet serbernes propagandamaskine som opildnede patriotiske hævnønsker.¹⁹⁸ Figur 12 viser to eksempler på dette.

¹⁹⁶ Sacco, *Safe Area Gorazde*, s.148

¹⁹⁷ Sacco, *Safe Area Gorazde*, s.73

¹⁹⁸ Sacco, *Safe Area Gorazde*, s.37+s.41



Figur 12: *Safe Area Goražde*, s.79 og s.87

Sacco ligger ikke fingrene imellem i sin fremstilling, eksempelvis viser han både døde børn,¹⁹⁹ udbrændte, skamferede og torturerede lig,²⁰⁰ henrettelser²⁰¹, massegrave,²⁰² og voldtægt af gravide.²⁰³ Dokumentariske tegneserier omhandler ifølge Adams altid ekstreme situationer, og *Safe Area* er ingen undtagelse.

Et punkt ved *Safe Area* der ikke er i overensstemmelse med Adams' kriterier for dokumentariske tegneserier, er kriteriet om fravær af heroisme. I *Safe Area* er der utallige borgere som ofrer livet for familie og venner. Der er læger, som arbejder i døgndrift for at redde liv, og der er kirurger der sætter livet på spil for at nå til Goražde.²⁰⁴ En af hovedpersonerne i værket, Edin, fremstilles flere gange som en helgen. Sacco har efterfølgende fastholdt et venskab med Edin²⁰⁵, og hans positive holdning skinner stærkt igennem. Vi hører ikke om de negative sider, men får i stedet beretninger om, hvordan Edin eksempelvis er blandt de få, der forsvarede byen militært og hvordan han via den livsfarlige madroute skaffede mad til familien. Sacco har en tydelig stillingtagen som er bosnisk, men tilføjer dog fortællinger om enkelte serbere, der hjalp bosniske bekendte. Blandt andet undslipper en ældre mand henrettelse, da en serber hjælper ham med at komme væk.²⁰⁶

¹⁹⁹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.81

²⁰⁰ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.93

²⁰¹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.110

²⁰² Sacco, *Safe Area Goražde*, s.203

²⁰³ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.117

²⁰⁴ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.124

²⁰⁵ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.55

²⁰⁶ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.113-114

De enkelte positive fortællinger om serbere er med til at give dem en menneskelig side, og derved undgår Sacco også at stigmatisere serberne som helhed. At ikke alle serbere var blandt krigsforbrydere, er bosnierne også klar over. Det ses ved, at de konsekvent kalder forbryderne for tjetnikkere. Tjetnikkerne var en serbisk milits, der under Anden Verdenskrig samarbejdede med tyskerne og begik flere etniske drab.²⁰⁷

Med *Safe Area* har Sacco begået et kritisk værk. Kritisk overfor ikke blot de serbiske krigsforbrydere, men også overfor medierne, FN og de øvrige verdenslande, statueret ved USA. Kritikken af medierne går på, hvordan opmærksomheden er på politiske forhandlinger og på hovedstaden Sarajevo. Kritikken understreger han dels ved ironisk at annoncere, hvordan Goražde fik 15 minutters opmærksomhed inden den var glemt igen,²⁰⁸ dels ved at illustrere hvordan borgerne længe frygtede at byen ville blive byttet væk i fredsforhandlingerne.²⁰⁹ Kritikken af FN og især USAs udenrigspolitik er gennemgående. Kritikken ses ved den ironiske måde Sacco fortæller, at der blev tøvet og skiftet mening utallige gange. Hvordan Clinton skiftede mening alt efter, hvordan det passede med andre agendaer. Hvordan FNs ønske om at forblive neutrale, resulterede i at serberne fik forholdsvist frit spil samt hvordan vidneudsagn fra FNs egne observatører i Bosnien ikke stemte overens med de officielle udmeldelser.²¹⁰

Sacco er meget direkte i sin kritik af FNs øverstkommanderende i Bosnien, general Michael Rose og gør grin med flere af hans udtalelser, blandt andet at FNs observatører var af lav standard, til trods for at han selv havde udpeget dem.²¹¹ Endnu et element i Saccos kritik ses i forbindelse med fredsaftalen i Dayton. Her fortæller han læseren, hvordan serberne fik lov at beholde de områder, hvor de havde begået etnisk udrensning, og at de serbiske og amerikanske uddelegerede var påvirkede af alkohol under forhandlingerne.²¹²

Ser vi på Nichols' dokumentariske former, så er *Safe Area* meget lig *Palestine*. Her er også tale om både den forklarende og den deltagende form. Sacco benytter interviews som cases til at fortælle krigens samlede historie, og enklavens ditto. Dermed fortæller han også den virkelighed han ønsker at fremstille. Samspillet mellem jeg-fortælleren og øjenvidnerne er vigtig, men dog ikke i samme omfang som i *Palestine*. Som nævnt et par gange, så er kilderne mere vigtige end fortælleren. Men formen er også forklarende, når Sacco benytter kort til at illustrere og understøtte

²⁰⁷ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.21

²⁰⁸ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.6

²⁰⁹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.208

²¹⁰ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.165

²¹¹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.187

²¹² Sacco, *Safe Area Goražde*, s.212

øjenvidneberetningerne, og ligeledes sætter fortællingerne i en bred historisk kontekst. Dertil er der en snert af den performative form, da der fremgår et personligt budskab fra forfatterens side.

V.b.2. Som historiefortællende redskab

I dette underafsnit vil analysen fokusere på *Safe Area Goražde* som et historiefortællende værk. Afsnittet inddeles i punkterne historiebrug og kildehåndtering.

V.b.2.a. Historiebrug

Krigen i Bosnien og dens baggrund er svær at finde rundt i. Derfor har Sacco fundet materiale til den historiske kontekst i akademiske historiske værker.²¹³ I *Safe Area* får vi forklaret de etniske uroligheder Anden Verdenskrig og frem til 1990ernes Jugoslavien. Det historiske baggrundsmateriale har han blandet med individuelle fortællinger, hvilket er med til at skabe en todelt fortælling, hvor borgernes oplevelser bliver sidestillet med de mere overordnede hændelser.

Sacco selv forklarer at; *"Goražde er det vigtige i historien, så i starten fortæller jeg grundlæggende om hvad der har ledt til konfliktens udbrud, hvorefter jeg lader baggrundsmaterialet være og koncentrerer mig om Goražde. Men det blev nødvendigt at inddrage det mere overordnede, fordi Goražde rent faktisk på visse tidspunkter blev vigtig i forhold til, hvad der skete i krigen."*²¹⁴

Han argumenterer yderligere for inddragelsen af internationale politiske diskussioner: *"Du ser hvorledes de forskellige politikeres beslutninger får stor betydning for de mennesker, du har lært at kende. Det viser hvorledes de overordnede begivenheder og beslutninger påvirker folk på det lokale, individuelle plan. På den ene side ser du Clinton, der siger: 'Vi bør ikke bombe, bla, bla, bla...', på den anden side ser du Edin og de andre stå og kigge op mod himlen – 'Hvornår gør de noget?'"*²¹⁵

Sacco viser derved, at han er velvidende om historiens betydning. Det samme er hans øjenvidner, hvoraf flere fortæller bedsteforældrenes erindringer fra blandt andet Anden Verdenskrig.²¹⁶ Men som det også var tilfældet i *Palestine*, så fremstår flere af kildernes erindrede fortid glorificeret. Gentagne gange hører vi, hvordan de husker tilbage på en tid hvor bosniske muslimer levede idyllisk side om side med serbere.²¹⁷ Men tidligt i værket fortæller bosnieren Edin dog, at hans bedsteforældre prøvede at fortælle ham om fortiden, for at advare ham, uden han dog forstod det.²¹⁸

Med historieteoretiske termer så er der en kollektiv erindring omkring etnisk uro, men

²¹³ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.57

²¹⁴ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.57

²¹⁵ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.57

²¹⁶ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.23

²¹⁷ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.77

²¹⁸ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.23

også halvtreds års fredelig sameksistens. For den ældre generation gjorde erfaringsrummet, at de var klar over en latent trussel. Men efter krigen som *Safe Area* omhandler, har de bosniske muslimer en ændret forventningshorisont. Sacco spørger flere af de interviewede, om de kan bo sammen med serberne igen. Den generelle holdning blandt de fremstillede svar er, at de aldrig kan stole på serberne igen, men også at der er forståelse for, at ikke alle serbere er onde. Blandt andet nævnes de serbere der blev i byen, som ikke var en del af krigsforbrydelserne. Der er en forventet fremtid, hvor bosniere og serbere må leve adskilt, i en anspændt situation.²¹⁹ For nogle af de adspurgte er der en forventning om et bedre liv i fremtiden, med uddannelse og et liv væk fra krig. Men for andre er livsmødet væk, og der er besvær med at komme i gang med livet igen.²²⁰

I sammenligning med *Palestine*, hvor fortiden konstant er til stede og spiller en stor rolle, så er fortiden i *Safe Area* katalysator for krigen, men spiller ikke på samme måde en konstant rolle. Serbernes propaganda er baseret på deres kollektive erindring og fører til had og siden krigen, men for de bosniske muslimer får vi ikke samme følelse af kollektivitet. De står sammen som by og som de ofre de er. De forsvarer sig og forsøger at overleve. Men det bliver ikke koblet sammen med en kollektiv erindring, udover det kollektive fællesskab i, at være fra samme område og i samme situation. Vi ser også, hvordan der flere gange bliver refereret til andre flygtninge i byen ved deres bynavn. Derved adskiller de indfødte Goražde-borgere sig fra flygtningene fra nabobyerne, eksempelvis Foča, Višegrad og Srebrenica.²²¹

Safe Area kan på lige fod med *Palestine* ses som kilde til livet som undertrykt. Med værket hjælper Sacco med at fremstille Goražde og dens indbyggeres historie og vidnesbyrd. Gennem sin fremstilling gør han dem til menneskelige ofre, frem for tal i en statistik. Han formidler de bosniske muslimeres traumatiske oplevelser under krigen, deres kamp for overlevelse og deres fremtidsforventninger. Værket fortæller den historiske baggrund og kontekst, og selvom Sacco måske ikke gør udtalt brug af historie, så er hans fremstilling historiefortælling i sig selv, som Goraždes kollektive erindring.

V.b.2.b. Kildehåndtering

I kildehåndteringsafsnittet angående *Palestine* blev det fastslået, at Sacco som journalist har flere kildekritiske friheder end en historiker, og at han hellere lader sine kilder komme til orde, end stille sig kritisk overfor dem. Men alligevel var der tilfælde, hvor han tvivlede på kildernes troværdighed.

Det samme er tilfældet i *Safe Area*. Her handler det for Sacco primært om at lade

²¹⁹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.160-161

²²⁰ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.226-227

²²¹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.135

øjenvidnerne fortælle deres beretninger, men alligevel viser han i værkets indledning, hvordan han afviser en mand, der tilbyder sin viden som hjælp. Manden påstår at han har set alt, og havde via sine drømme indset at han ikke kunne blive ramt af fjenden. Sacco vælger ikke at følge op på hans forespørgsel.²²²

Som udefrakommende får han masser af opmærksomhed, og har ikke svært ved at finde kilder. Isolationen har gjort hverdagen triviell, og det gør ham kun endnu mere spændende.²²³ Det har givet ham en fordelagtig mulighed for, at udvælge de rette øjenvidner som kilder. Men hvor kildekritisk han har været, er svært at vurdere. I selve værket hører vi kun om den førnævnte situation, hvor han fravælger. Men i værkets efterord gør Sacco sig dog kildekritiske overvejelser omkring brugen af kemisk våbenførelse. Han skriver, at han interviewede to mænd, som fortalte om brugen af gas omkring Srebrenica. Men han spurgte ikke videre ind til det, da han på det tidspunkt ikke var overbevist om troværdigheden i deres udsagn. Han skriver videre, at det var en fejl, da det siden er blevet dokumenteret, at sådanne angreb fandt sted.²²⁴ I *Safe Area* er de to mænds udsagn derfor inkluderet, men altså ikke med dybere spørgsmål til følge.²²⁵ Situationen viser, at Sacco gør sig kildekritiske overvejelser omkring kildernes udsagn. Det kunne i samme ombæring derfor være interessant at vide, hvilke andre observationer han har fravalgt eller været usikre på. Men da *Safe Area* står som øjenvidnernes fortælling, får vi ikke meget af jeg-fortællerens overvejelser at vide.

En anden ting, der kan påvirke troværdigheden af kildeudsagnene er det faktum, at borgerne ønskede at være på god fod med Sacco, idet han kunne bringe post og pakker ind og ud af området. Det er nærliggende at forestille sig, at nogle af øjenvidnerne har givet Sacco historier, de forventede han gerne ville have, for at indynde sig hos ham. Det er dog kun spekulation, og det er formentligt noget han har været klar over i kildeudvælgelsen. Enkelte gange ser vi dog, at jeg-fortælleren stiller kilderne kritiske spørgsmål. Eksempelvis fortæller Edin, hvordan serbere fra nabolaget har brændt huse ned og brændt bosniere til døde, hvortil jeg-fortælleren spørger, hvordan Edin kan være sikker på, at de skyldige er hans naboer. Edin svarer overbevisende med, at han har fundet en notesbog som serberne havde efterladt, hvori navnene på de serbiske tropper stod. Navne som han genkendte.²²⁶

Endnu en ting, der er værd at have in mente, som Sacco kun strejfer let, er at øjenvidnerne kan være traumatiserede. De har alle oplevet krig, mange har set venner og familie dø

²²² Sacco, *Safe Area Goražde*, s.ii

²²³ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.75

²²⁴ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.229

²²⁵ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.200

²²⁶ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.91

foran dem, nogle har set brændte lig og mange andre ting. Sacco nævner kun dette kort, første gang han nævner den altid underholdende Riki. Riki er det humoristiske indspark i *Safe Area*, men han er ofte udstationeret på fronten. Han fortæller dog kun en enkelt gang om sine oplevelser derfra, hvor Sacco forstår, at der ikke skal spørges dybere ind. Riki fortæller, at han har set forfærdelige ting, at fjenden har tungt artilleri og kampvogne, mens de selv intet har. Han slutter med at fortælle; "*I saw many people killed. Parts of people. Horrible things,*" inden han igen bryder ud i sang og positive tanker.²²⁷ Som sagt, så kommer Sacco ikke nærmere ind på overvejelser vedrørende kildernes traumatiserede erindringer. Men det gør kun fortællingen mere dystert at forestille sig, at de værste oplevelser ikke er blevet fortalt.

Enkelte serbiske borgere blev boende i Goražde. Sacco har i *Safe Area* benyttet enkelte af disse til at fortælle deres historie. Disse serbere var ikke nationalistiske, og ønskede derfor at holde sig ude af krigen. Men flere af de muslimske bosniere så sig vrede på dem, ikke så meget de normale indbyggere, men mere de udefrakommende flygtninge.²²⁸ Det førte til chikane og i enkelte tilfælde angreb og drab på serberne. De serbere som Sacco har fået i tale udtaler sig om chikane, men aldrig om hverken vold eller drab. Edins onkel forklarer hvorfor; "*Some serbs were murdered and harassed (...) The serbs from town probably won't talk about it. Who can they trust? They don't know what's going to happen next.*"²²⁹ Her har vi altså et tilfælde, hvor Saccos kilder formentlig ikke tør udtale sig af frygt for represalier. Det giver et troværdighedsproblem i forhold til serbernes udtalelser, men de udgør kun nogle enkelte sider i værket, hvilket kan være årsag til, at Sacco ikke gør mere ud af at undersøge emnet.

Det sidste punkt omkring kildehåndtering omhandler den tid, det tog Sacco at lave *Safe Area*. Vi ved at hans sidste besøg i Goražde foregik i januar 1996,²³⁰ og at værket udkom første gang i juni 2000. Knap fire et halvt år tog det dermed fra det sidste besøg til udgivelsen af værket. Den store tidsperiode skyldes ifølge Sacco selv, at det tager lang tid at tegne en tegneserie, især når der skal en stor mængde baggrundsmateriale og detaljer med.²³¹ I hans værker er der dog altid en datomærkning nederst på siden, som henviser til, hvornår han har tegnet pågældende. Følger man den kan man se, at de første sider er tegnet i juni 1996 og de sidste i marts 2000. Som nævnt tidligere i specialet, benyttede Sacco sig ikke af fotografier, men udelukkende noter og hukommelse. Det kan derfor sætte spørgsmålstegn ved fremstillingens autenticitet og troværdighed, at der er gået

²²⁷ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.26

²²⁸ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.156

²²⁹ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.158

²³⁰ Sacco, *Safe Area Goražde*, s.222

²³¹ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.58

flere år før han tegnede forskellige episoder.

Dertil fortæller han i interviews, at han var nødt til at rekonstruere elementer ud fra eksempelvis internetsøgninger og anden senere tilegnet viden: *”Der var mange ting, jeg blev nødt til at rekonstruere på egen hånd – jeg ved f.eks. ikke hvordan hospitalet i Foča ser ud,”*²³² hvortil han har uddybet, at det samme gør sig gældende for broen fremvist i figur 10; *”Jeg havde ikke set den, men jeg havde et fotografi af den. Jeg var på internettet for at få billeder af alle mulige ting. Så vidt det var muligt, prøvede jeg at gøre det hele så præcist som muligt.”*²³³

Det er klart, at der ryger noget autenticitet ved, at han tegner ting han ikke har set. Men det er værd at huske, at tegneseriemediet netop giver noget frihed. Samtidigt er man som læser klar over, at de givende situationer er flashbacks fra øjenvidnerne og at Sacco som forfatter ikke selv har været i den konkrete situation. Det taler også til Saccos fordel, at han stræber efter at være så præcis som mulig, og derfor gør sin research. Eksempelvis fortæller han, at han i forbindelse med tegningerne af Edins venners lig²³⁴, der blev gravet op efter seks måneder, ikke blot adspurgte Edin om udseendet på ligene, men ligeledes rådspurgte sig hos en ligekspert.²³⁵

V.b.3. Delkonklusion

Her følger en kort opsummering af analysepunkterne vedrørende *Safe Area Gorazde*.

Safe Area minder på mange måder om *Palestine* når det gælder den grafiske fremstilling. Tegnestilen er den samme, med detaljerede illustrationer i sort/hvid. Værket er tredelt i sin opbygning, og veksler mellem afsnit der behandler Saccos egne oplevelser, afsnit der præsenterer baggrundsinformation og afsnit der genfortæller øjenvidnernes beretninger fra krigen. De to sidstnævnte typer afsnit fremstilles med sort baggrund og mere klassiske panelinddelinger med lukkede rammer, mens Saccos egne oplevelser fremstilles med hvid baggrund og mere åbne og livlige rammer. På den måde bruges baggrund og ramme til at adskille mellem den mørke fortid og den lysere håbefulde fremtidsforventning, samt til at sætte læseren i den rette stemning.

Antallet af kilder der fortæller, er noget mindre end i *Palestine*, men da man som læser kommer endnu tættere på flere af dem, så er det Edin, Riki og de andre der giver fortællingens menneskelige ansigt. Det modsatte kan siges om flere af de mørke afsnit, hvor der er flere øjenvidner der beretter om krigens grusomheder. Beretningerne er intet mindre end hårrejsende, og hvor *Palestine* spillede på ikke-brug af vold, gør *Safe Area* snarere det modsatte. Sacco er eksplicit i fremstillingen af serbernes voldshandlinger, og lægger ikke fingrene imellem når læseren

²³² Wivel & Thorhauge, ”Den anfægtede”, s.55

²³³ Wivel & Thorhauge, ”Den anfægtede”, s.55

²³⁴ Sacco, *Safe Area Gorazde*, s.92-93

²³⁵ Wivel & Thorhauge, ”Den anfægtede”, s.55

præsenteres for henrettelser og militære angreb.

Jeg-fortælleren er i *Safe Area* også mindre fremtrædende, hvilket netop giver mulighed for, at gøre kilderne mere menneskelige og karaktererne dybere. Da jeg-fortælleren er mindre synlig er der også mindre humor. De lyse afsnit, hvor jeg-fortælleren snakker med borgerne om fremtidsforhåbninger og fredsmuligheder, fungerer som stemnings- og følelsesmæssig afspænding i kontrast til de mørke afsnit.

Sacco udnytter tegneseriemediet til at visualisere de traumatiske øjenvidneberetninger med stor indlevelse, og med så mange detaljer, at realismen står skarpt. Han dokumenterer befolkningen i og omkring Goraždes oplevelser under krigen, og værket kan ses som en samling af øjenvidneskildringer. Han tilstræber ikke at repræsentere begge sider af sagen, men skildrer næsten udelukkende de bosniske muslimers oplevelser og bekymringer. Sacco fastholder dog en smule objektivitet, idet hans meningstilkendegivelse snarere ligger i udvælgelsen af materialet, end i præsentationen af det.

Som det også var tilfældet i *Palestine*, udviser Sacco en samfundskritisk holdning. Kritikken af det vestlige samfund, især FN og USA, formuleres ikke direkte, men er snarere implicit i fremstillingen. Med vanlig ironisk tone, fornemmer man et stænk af parodi i flere af afsnittene om blandt andre den amerikanske præsident. Dog er der enkelte afsnit der er klart mere direkte i sin kritik, her tænkes hovedsageligt på kritikken af FNs øverstkommanderende.

I sammenligning med *Palestine*, hvor fortiden konstant er til stede og spiller en stor rolle, så er fortiden i *Safe Area* nok katalysator for krigen, men spiller ikke på samme måde en konstant rolle. Med værket fremstiller Sacco Goraždes kollektive historie og vidnesbyrd. Han formidler de bosniske muslimers oplevelser under krigen, deres kamp for overlevelse og deres fremtidsforventninger og gør dem derved til menneskelige ofre, frem for tal i en statistik. Sacco gør måske ikke udtalt brug af historie, men han fortæller den historiske baggrund og kontekst for krigen, og fremstillingen kan ses som historiefortælling i sig selv, som Goraždes kollektive erindring.

Da *Safe Area* står som øjenvidnernes fortælling, får vi ikke mange kildekritiske overvejelser at vide. Men gennem værkets efterord og Saccos udtalelser i interviews, står det klart, at han har gjort sig visse overvejelser med henblik på at skabe et troværdigt værk. Værket har grundet mediets langsomme arbejdsgang taget mere end fire år at skabe, hvorfor autenticiteten kan betvivles. Dog har den lange arbejdstid givet Sacco mulighed for at gøre grundig research, hvilket har øget detaljeringsgraden, både af bygninger og baggrundsmateriale.

V.c. Sammenfattende analyse

Dette afsnit vil se på tegneseriemediet som henholdsvis et dokumentarisk og journalistisk medie, og som historiefortællende redskab. Med udgangspunkt i den foregående analyse foretages også en vurdering af mediets styrker og svagheder i et journalistisk kontra historiefortællende perspektiv.

V.c.1. Tegneseriemediet som dokumentarisk og journalistisk medie

Det tegneseriedokumentariske medie blander den sekventielle tegneserie med det journalistiske medie. Det kan argumenteres, at mediet minder meget om fotojournalistikken, da begge former udnytter en visuel fremstillingsform og akkompagnerer det visuelle med et narrativt element. Men tegneseriemediet afhænger langt mere af dette, og nærmer sig derfor mere klassisk journalistik.

Ved at bedrive journalistik i tegneserieform formår Sacco at skabe stemninger og give læseren visuelt indtryk af det område og de personer fortællingen omhandler. Det visuelle element er en ekstra dimension i sammenligning med klassisk journalistik, som gør det lettere for læseren at visualisere de mange beretninger, og elementet gør samtidigt de mere makabre informationer lettere modtagelige.

Saccos pseudo-selvbiografiske værker giver både visuelle og skriftlige øjenvidneberetninger fra nogle af det 20. århundredes værste konfliktzoner. *Palestine* dokumenterer det palæstinensiske folks trivielle hverdagsliv som undertrykt og *Safe Area Goražde* fortæller de bosniske muslimeres dystre oplevelser under krigen i Bosnien. Sacco forklarer, at hans fremstillingsstil udspringer af hans journalistiske baggrund, og kalder sine projekter for journalistisk.²³⁶ Han indretter sig da heller ikke efter det ortodokse tegneserienarrativ hvor det gode bekæmper det onde. Både *Palestine* og *Safe Area Goražde* emmer af afmagt og opgivelse, hvor de onde er klart overlegne. Det journalistiske aspekt spiller ind. Sacco samler beretninger og fortæller beretternes historie, og selvom han vælger side så fortæller han ikke en lykkelig succeshistorie, men forsøger at vise den objektive sandhed. Objektiv, men altid opmærksom på at læseren skal vide, at han har en bestemt vinkel. Dette formår han ved at inddrage en tegneserieversion af sig selv, som symboliserer skildringens subjektive karakter. I *Palestine* forklarer han tilmed årsagen til værkets tilblivelse, som et ønske om at vise den side af konflikten, som de vestlige medier negligerer.

Ved at benytte tegneseriemediet får Sacco også mulighed for, at lade læseren følge hele den journalistiske proces. Fra idé over kildesøgning til interview og færdigt produkt. Der er noget metajournalistisk over hans måde at dokumentere egen arbejdsgang. Fra forhistorien med årsagen til både konflikt og forfatterens interesse, over kildesøgning, interviews med de udvalgte,

²³⁶ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.156

tolkens arbejde, og frem til efterhistorien hvor fortællingen sættes i perspektiv. Som læser er man med hele vejen.

De heri opgaven benyttede værker er dokumentariske værker, som begge er samfundskritiske. Sacco kritiserer omverdenens behandling af Israel-Palæstina konflikten og den markante tøven i forbindelse med de bosniske enklaver og såkaldte sikre zoner under krigen i Bosnien. Men værkerne kritiserer også medierne. I *Palestine* kritiseres de vestlige mediers ensidige fremstilling af konflikten, mens Sacco i *Safe Area* kritiserer mediernes manglende opmærksomhed på Goraždes. Han kunne have valgt at fremstille sin viden og de mange beretninger i skriftlig form, eller som tv-dokumentar, men ved at benytte tegneseriemediet distancerer værkerne sig fra den mere institutionelle forventning om kontrol og manipulation, hvilket for nogle vil øge realismen og troværdigheden.

Tegneseriemediets fremstillingsform giver ligeledes mulighed for at benytte grafiske virkemidler såsom rammebrug, rendesten, tankebobler og closure, der giver de ellers meget realistiske værker et fiktivt præg. Tegneseriejournalisten kan tegne kroppe og bygninger efter behov, benytte farvelægning til at skabe stemning og udnytte andre kneb for at understøtte sin fortælling. Størstedelen af disse virkemidler er læserne ubevidste om, og derfor er skellet mellem fakta og fiktion gennemsigtigt.

Det gennemsigtige skel mellem fakta og fiktion gør, at tegneseriejournalisten har lettere ved at skabe et visuelt billede af eksempelvis en henrettelse, som læseren vil være modtagelig overfor. *Safe Area Goražde* er en barsk fortælling at læse som tegneserie, men forestiller man sig de samme uhyggelige illustrationer som rene fotografier, bliver det kun endnu sværere at fordøje. Tegneseriemediet gør det lettere overkommeligt, men fortsat virkeligt og livagtigt. Forestiller man sig samme illustrationer beskrevet gennem ren tekst, opstår der igen problemer med visualiseringen. Argumentet er derfor, at tegneseriemediets blanding af tekst og illustration øger formidlingsniveauet af svært beskrevne elementer såsom massegrave og henrettelser.

V.c.2. Tegneseriemediet som historiefortællende redskab

Ved at formidle historie gennem et populærmedie som tegneserien kan formidlingen gøres lettere forståelig og mere interessant. Det er en præmis som meget af argumentationen i dette speciale fører hen til. Tegneserieskaberens som formidler historiske fortællinger kan på visse punkter sammenlignes med en historiker, men hans indfaldsvinkel er mindre faglig. Blandt andet gør tegneserieskaberens brug af det billedlige fortællerelement. De tegnede billeder er, omend autentiske og i stor grad præget af realisme, skabt af tegneserieskaberens og dermed en dramaturgisk bearbejdning af historien.

Dramaturgien bliver mindst lige så vigtig som det historiske indhold, idet formidlingsformen fordrer til ikke kun at formidle fakta, men også at appellere til og engagere læseren. Virkeligheden – det historiske materiale – er komplekst, og historikere er derfor ofte nødt til at forenkle deres fremstilling. Det samme gør sig gældende i tegneseriemediet. De fremtrædende personers motivation må synliggøres og konflikterne må formidles på forståelig vis gennem adfærd og udsagn. Hændelser må ordnes i logiske handlingstråde som knyttes sammen, så hændelserne bliver vedkommende for læseren.

Ved at benytte tegneseriemediet til at skildre især samtidshistorie, kan tegneserieskaberne illustrere *hvordan* noget skete, frem for blot at beskrive *hvad* der skete. Med *Palestine* og *Safe Area Goražde* visualiserer Sacco konflikter gennem øjenvideberetninger, og viser *hvordan* det så ud. Sandheden står centralt i historievidenskaben og det kan argumenteres at omgangen med fakta er mindre striks i tegneseriemediet. Men den mere frie og fleksible tilgang er samtidigt mediets styrke. Tegneseriemediet giver en anden og mere lettilgængelig læseroplevelse end en fagbog, som mange vil opleve som mere underholdende. Kombinationen af billede og tekst giver samtidigt den dokumentariske tegneserie sit særpræg.

Saccos værker kan anses som bidrag til erindringen af de fremstillede konflikter. De er med til at forme læserens opfattelse, hvilket kan skubbe ved den almindelige referenceramme for konflikterne. Han fortæller de undertryktes kollektive erindring ved at fremstille deres fælles erfaringsrum, deres forståelse for den nærværende fortid, deres forventningshorisont og deres forestillede fremtid. Historiebrugen i de to værker er en vekselvirkning mellem det fortidige, det samtidige og det fremtidige. Historievidenskaben siger noget om, at vi som mennesker og samfund er historieskabte, historiebevidste og historiefrembringende. Sacco bruger i samme stil fortiden, til at fortælle om et samtidigt problem og om de tilhørende fremtidsforventninger. Tegneseriemediet bliver derved udnyttet til at vise vekselvirkningen mellem fortid, samtid og fremtid.

Værkerne er skrevet og tegnet som samtidshistorie, men her femten-tyve år senere kan de anses som samlinger af førstehåndsberetninger. *Palestine* og *Safe Area Goražde* er måske ikke de bedste historiske kilder i klassisk historievidenskabelig forstand, da de er subjektive, men de kan anses som kilder til Saccos arbejde og selvbiografiske oplevelser, og som samlinger af øjenvideberetninger. Samtidigt fungerer Sacco selv som et øjenvide, hvilket giver værkerne endnu en kildemæssig dimension.

I henhold til historikerens arbejdstilgang gør tegneserieskaberne sig mange af de samme overvejelser. Sacco har eksempelvis benyttet et hav af forskellige kilder, historiske fagbøger og andet materiale til at fremstille hændelser så realistisk og korrekt som muligt. Som belyst

tidligere, så har han også gjort sig kildekritiske overvejelser, dog ikke i samme udstrækning som en historiker ville gøre. Sacco er ikke ene om dette. Spiegelman tegnede i *Maus* sin fars fortælling fra Holocaust. For at sikre sig at fremstillingen var troværdig, og at faderens fortælling var autentisk, adspurgte han et utal af andre Holocaustoverlevende for at verificere sin kildes beretning. Dertil læste han biografier, erindringer og andet materiale fra de lejre han beskriver i værket.²³⁷ Alt sammen for at dokumentere den traumatiske erindring på bedst mulig måde. *Maus* er den mest berømte dokumentarisk tegneserie og den viser på bedste vis, hvordan genren kan blande fiktion og fakta til at dokumentere en historisk hændelse med lige dele troværdighed og autenticitet.

V.c.3. Journalistisk kontra historiefortællende

I både *Palestine* og *Safe Area Goražde* lader Sacco en marginaliseret og undertrykt gruppe komme til orde. Via sin dokumentation giver han dem et talerør og dermed mulighed for at erindre. Som journalist giver han dem mulighed for at komme til orde, som historiker giver han dem mulighed for at erindre. Men hvad har den journalistiske og den historiske tilgang tilfælles, og hvad adskiller dem? Tegneseriemediet giver begge tilgange større frihed. De to tilgange ligger tæt op ad hinanden, og vi ser da også mange historiske udgivelser, som spiller på dette. Eksempelvis Tom Buk-Swienty udnytter styrkerne fra de to fagligheder i sine værker om 1864. Den journalistiske tilgang bidrager til at give den historiske fortælling en mere letlæselig form. Den blander fakta med fiktionselementer for derved at skabe en flydende fortælling. På samme måde som Sacco udfylder sine værker med elementer der måske ikke er fiktion, men nærmer sig.

Nok er Sacco journalist og ikke historiker, men i sine værker kommer han som journalist og skriver et stykke historie. Hans værker fungerer som erindringsfortælling og som øjenvidneberetninger, der belyser en del af historien. Som journalist kommer han med ønsket om at fortælle læserne om de undertryktes levevilkår, men med sin til tider manglende objektivitetstilstræbning har han også et ærinde med værkerne. Dette ærinde er læseren dog klar over, og det giver Sacco frihed til at fremstille den fortælling som han ønsker. Det kan diskuteres om tilgangen kan være gavnlig for den fortællende historiker. Om historikeren kan lære noget af Saccos tilgang og overvejelser omkring egen objektivitet, uden at det vil skade troværdigheden. Dertil kommer også den selvbiografiske fremstillingsform.

Det er klart, at hvis en historiker skal visualisere hvad kilder fra eksempelvis 1600-tallet fortæller, så vil det indebære en stor mængde fiktion. Visualiseringen vil være nødsaget til at bygge på historikerens egen tolkning af kilden, på samme vis som Saccos visualisering af øjenvidnernes

²³⁷ Adams, *Documentary Graphic Novels*, s.64

beretninger er baseret på hans tolkning. Ved at benytte levende kilder har Sacco dog den fordel, at kunne spørge kilderne om detaljer. Det vil ikke være muligt for en historiker, når det omhandler såkaldt døde kilder. Her vil det være nødvendigt selv at udfylde nogle af tomrummene, det være sig bygninger eller personers udseende, eller andre ting. Vil troværdigheden herved mindskes? Det vil øjensynligt afhænge af beskueren. Den klassiske historiker vil formentligt være kildekritisk og kunne påpege autenticitetsproblemer, men modsat vil brugen af tegneseriemediet kunne gøre flere befolkningsgrupper interesseret i at læse et historisk værk. Og er historikerens fremmeste opgave ikke at formidle historien i folkeoplysningens ånd?

Tegneseriemediet er dog også forbundet med svagheder. Som journalistisk medie er det problematisk at det tager utroligt lang tid at skabe en tegneserie. Sacco forklarer således at; *"hvis du vil fortælle det hele på den rigtige måde og vil have at det skal være realistisk (...) hvis du vil fortælle det på den måde, jeg gør det, hvor så meget baggrund og så mange detaljer som muligt skal med, så tager det lang, lang tid at gøre. Så i forhold til direkte, dag-til-dag journalistik, tror jeg ikke at tegneserier fungerer særlig godt."*²³⁸ Han forklarer dog ligeledes, at det fungerer, hvis man ønsker at sætte tingene i perspektiv ved at skabe noget evigtgyldigt – *en universel historie der vil være relevant om hundrede år*. Men for Sacco er mediets største svaghed, den måde tegneserier betragtes på. Mange anser mediet som underlegent og ikke akademisk. Derfor er tegneserieskaberne konstant nødsaget til at retfærdiggøre sit arbejde, overfor de der ikke normalt læser tegneserier. Det kan ligeledes medføre besvær ved at finde kilder, idet mediet ikke er lige så anerkendt.

En anden svaghed som mediet lider under er dets rumlige begrænsninger. Det er stort set umuligt at dække det samme materiale visuelt i en tegneserie, som i en skriftlig fremstilling, på lige mange sider. Derfor er tegneseriejournalisten nødsaget til at formidle på mindre plads. Det kan dog på samme tid være en styrke for mediet, idet det relevante er mere iøjnefaldende.

Netop visualiseringen er mediets største styrke. Tegneserieformen giver mulighed for at skabe stemning og følelser ved, at give læseren en fornemmelse af at være til stede i fortællingen. Det kan argumenteres, at mediets svagheder samtidigt er dets styrker. For mediets manglende anerkendelse giver samtidigt tegneseriejournalisten større mulighed for at komme tættere på sine kilder. Folk vil ofte agere anderledes, når en journalist eller fotograf kommer viftende med et kamera. Men når journalisten, som Sacco, kommer kun med papir og pen, eller helt uden journalistiske værktøjer, så må det formodes at tilgangen er en anden.

²³⁸ Wivel & Thorhauge, "Den anfægtede", s.58

VI. Konklusion

Dette speciale har søgt at udarbejde en analyse af tegneserien som dokumentarisk og journalistisk medie, samt som historiefortællende redskab. Det er sket gennem en analyse af Saccos to værker *Palestine* og *Safe Area Goražde*.

De to værker har mange lighedstræk og forskelle, som viser mediets alsidighed. Sacco har i begge værker gjort brug af en tredelt fortælling, som veksler mellem selvbiografiske oplevelser, historiske baggrundsoplysninger og en hovedfortælling bestående af øjenvidneberetninger. De forskellige afsnit er diskret adskilt gennem brugen af grafiske virkemidler såsom rammebrug og baggrundsfarve. Tegneseriemediet bliver udnyttet til at visualisere traumatiske øjenvidneberetninger med stor indlevelse og detaljering. Værkerne samler øjenvidneberetninger og kan anses som en selvstændig kildesamling fra de pågældende konflikter.

Men mediet er ikke objektivt. Det filtreres og formidles gennem tegneserieskaberens. I Saccos værker er dette dog tydeliggjort for læseren, som er bevidst om, at forfatteren er til stede i fortællingen i form af en jeg-fortæller. Jeg-fortælleren er en karikeret udgave af Sacco selv, og tilstedeværelsen giver en konstant påmindelse om den omtalte filtrering. Samtidigt fungerer karakteren som stemnings- og følelsesmæssig afspænding blandt andet ved brug af humor og ironi. Derved gøres de dystre fortællinger mere modtagelige.

Sacco er journalist og ikke historiker. Det ses til tider ved den manglende kildekritik. Det er tydeligt, at tilgangen er en anden, men der er alligevel fokus på autenticitet og troværdighed. Hvor kildekritikken ikke fylder så meget, gør objektivitetsbegrebet det. Sacco er bevidst om, at han som journalist bør tilstræbe objektivitet i fortællingen, men hans egen holdning er tydelig. Dog fastholder han en smule objektivitet, idet hans meningstilkendegivelse snarere ligger i udvælgelsen af materialet, end i præsentationen af det.

Valget af tegneserien som medie, frem for eksempelvis en ren skriftlig formidling, giver forfatteren større frihed. Ikke blot indenfor kildekritik og formidling, men også til at lave indirekte hentydninger. Sacco gør dette i stor stil med et samfundskritisk formål. Kritikken af blandt andet FN og de vestlige medier formuleres ikke direkte, men er implicit i fremstillingerne gennem humor og mindre bemærkninger. Samfundskritikken er et af blot mange dokumentariske aspekter ved værkerne. Et andet er belysningen af undertrykte befolkningsgrupper, og deres trivielle hverdagsliv. Det er samtidigt det primære formål bag Saccos fremstillinger og et af hovedargumenterne for brugen af tegneserien som fremstillingsform.

Ved at benytte tegneserieformen, bliver det muligt at skabe stemninger og give et visuelt indtryk af fortællingens område og personer. Det visuelle element er en ekstra dimension i

sammenligning med klassisk journalistik og historieskrivning, som gør det lettere for læseren at visualisere øjenvideberetninger. I det tegneseriemediets blanding af tekst og illustration øger formidlingsniveauet af svært beskrevne elementer, bliver mere makabre informationer lettere modtagelige. Ved at formidle historie gennem et populærmedie som tegneserien, gøres formidlingen samtidigt mere interessant. Tegneserieskaberens kan på visse punkter sammenlignes med en historiker, men hans indgangsvinkel er mindre faglig. Det skyldes især at det visuelle fortælleelement, omend autentisk og realistisk, er skabt af tegneren og dermed en bearbejdning af historien. Men ved at benytte tegneseriemediet bliver det muligt at illustrere *hvordan* noget skete og ikke kun *hvad* der skete.

Sacco gør ikke udtalt brug af historie, men han fortæller de givne konflikters historiske baggrund og kontekst, og fremstillingerne kan ses som historisk fortælling i sig selv. De bidrager til henholdsvis palæstinenserne og borgerne i Goraždes kollektive erindring. De er med til at forme læserens opfattelse af konflikterne og kan muligvis skubbe ved referencerammen for samme. Ved at fortælle de undertrykte kollektive erindring gennem fremstilling af deres øjenvideberetninger, erfaringsrum og forestillede fremtid formår han at lave en historisk beretning. Gennem en vekselvirkning mellem fortid, samtid og fremtid udnyttes tegneseriemediet samtidigt til at stille skarpt på et samfundsmæssigt problem.

Tegneseriemediet har også svagheder. Først og fremmest tager det lang tid at skabe en tegneserie, hvilket kan være problematisk i forhold til troværdighed. Dertil lider mediet under dets rumlige begrænsninger, der nødsager tegneren til at formidle på mindre plads, hvilket dog også kan ses som en styrke. Mediets største svaghed må dog siges at være dets blakkede ry. Mange betragter mediet som underlegent, uakademisk og barnagtigt. Derfor er tegneserieskaberens konstant nødt til at retfærdiggøre sit medievalg, og det medfører problemer i kildesøgningen.

At bruge tegneseriemediet som journalistisk og historisk fremstillingsform giver mulighed for, at skabe en anden og mere lettilgængelig læseroplevelse, som mange vil opleve som underholdende. Kombinationen af tekst og billede gør samtidigt den dokumentariske tegneserie til en alternativ fremstillingsform. En fremstillingsform, som kan lokke andre til at læse historiske værker såfremt de kan se bort fra mediets anseelse.

VII. Litteratur

- Adams, Jeff. *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Peter Lang, 2008
- Bickerton, Ian J. og Carla L. Klausner. *A History of the Arab-Israeli Conflict*. Pearson, 5.udgave, 2007
- Caplan, Neil. *The Israeli-Palestine Conflict: Contested Histories*. John Wiley & Sons, 2010
- Christiansen, Hans-Christian. "Forskning i tegneserier". *Mediekultur* 30 (1999): 5-18
- Christiansen, Hans-Christian og Anne Magnussen. "Tegneserieanalyse". I *Analyse af billedmedier*, redigeret af Gitte Rose, 191-223. Samfundslitteratur, 2009
- Conroy, Mike. *War Comics: a Graphic History*. ILEX, 2009
- Den Store Danske. Emne: "Tegneserier". Konsulteret 26. februar 2015.
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Tegneserier_og_tegnefilm/Serier_og_film/tegneserier
- Egaa Kristensen, Bent. *Historisk Metode*. Hans Reitzel Forlag, 2007
- Eisner, Will. *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Norton, 2008
- Fledelius, Karsten. "Tegneserien som journalistisk reportage". *Rackham* 3 (2001): 49-51
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Oversat af Bart Beaty & Nick Nguyen. University Press of Mississippi, 2007
- Harper, Morten. *Rutenes Hemmelighet: 9 genrer, 99 serier*. Telemark, 1998
- Jensen, Bernard Eric. *Historie – livsverden og fag*. Gyldendal, 2003
- Lampe, John R.. *Yugoslavia as History: Twice There was a Country*. Cambridge, 2.udgave, 2000
- Marshall, Monica. *Joe Sacco*. Rosen Publishing Group, 2005
- McCloud, Scott. *Tegneserier: Fornøjelse, Fremstilling, Forståelse*. Oversat af Anders Hjort-Jørgensen.
Gyldendal, 1994
- Mogensen, Kirsten. *Arven*. Roskilde Universitetsforlag, 2000
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001

Pittaway, Mark. *Eastern Europe 1939-2000*. Arnold, 2004

Rasmussen, Lene & Troels Malthe Borch. "Et århundrede med tegneserier". *Kulturo* 22 (2006): 24-34

Sabin, Roger. *Adult Comics: an Introduction*. Routledge, 1993

Sacco, Joe. *Journalism*. Jonathan Cape, 2012

Sacco, Joe. *Palestine*. Jonathan Cape, 2001

Sacco, Joe. *Safe Area Goražde*. Fantagraphics, 2000

Said, Edward. Forord i *Palestine*, af Joe Sacco, s. I-V. Jonathan Cape, 2003

Schmidt, Solveig. *Journalistikkens Grundtrin*. Forlaget Ajour, 2011

Skogemann, Liva. "Systemet bag stregerne: Om hvordan tegneserier fortæller". *Kritik* 192(2009):70-81

Spiegelman, Art. *Maus – A Survivors Tale*. Pantheon Books, 1986

Warring, Anette. "Erindring og historiebrug: Introduktion til et forskningsfelt". *TEMP* 2 (2011): 6-35

Warring, Anette. "Kollektiv erindring - et brugbart begreb?". I *Erindringens og glemslens politik*, redigeret af Bernard Eric Jensen, 205-233. Roskilde Universitetsforlag, 1996

Wivel, Matthias & Thomas Thorhauge. "Den anfægtede. Et interview med Joe Sacco". *Rackham* 3 (2001): 52-59