

Brugen af tegneserier i historieundervisningen

Et speciale om tegneseriers potentiale i historieundervisningen

med udgangspunkt i:

Pyongyang: A Journey in North Korea af Guy Delisle &

Persepolis af Marjane Satrapi



Af Søren Chr. Winther

Speciale fra

Historiestudiet v. Aalborg Universitet

Vejleder: Mogens Rüdiger

August 2016

STANDARDFORSIDE
TIL
EKSAMENSOPGAVER PÅ HISTORIE

Udfyldes af den/de studerende

Prøvens form (sæt kryds):	Projekt	Speciale X	Skriftlig hjemmeopgave
----------------------------------	----------------	-------------------	---

Uddannelsens navn	Kandidat i Historie som centralt fag m. sidefag i Engelsk Alm. (Gymnasielæreruddannelsen)	
Semester	10.	
Prøvens navn (i studieordningen)	Kandidatspeciale	
Navn(e) og Studienummer	Navn(e)	Studienummer
	Søren Chr. Winther	20113709

Afleveringsdato	01. August 2016
Projekttitel /Specialetitel på dansk	Brugen af tegneserier i historieundervisningen
Bachelorprojekttitel /Specialetitel på engelsk	Using comics in teaching history
I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal sider à 2400 tegn – jf. studieordningen gældende	80 sider (192.000 anslag)
Den afleverede opgave fylder antal tegn (indholdfortegnelse, titelblad, resumé og bilag medregnes ikke)*	71,3 sider (171.022 anslag)
Vejleder	Mogens Rüdiger

Hvilket modul har du fulgt:

Modul L: Kandidatspeciale

Kronologisk spredning:

Før-moderne perioder (før 1700)	<input type="checkbox"/>
Perioden ca. 1700-1914	<input type="checkbox"/>
Perioden efter 1914	<input type="checkbox"/>

Geografisk spredning:

Dansk/Nordisk	<input type="checkbox"/>
Europæisk/Global	<input type="checkbox"/>

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

- 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 will examine how comics can be implemented and used in teaching history. This will be done by analysing and discussing the two autobiographical graphic novels: *Persepolis* by Marjane Satrapi and *Pyongyang: A Journey in North Korea* by Guy Delisle. As the two works are autobiographical there will be distinguished between writer and character by using first and last names i.e. the character in *Persepolis* will be referred to as Marjane and the writer Satrapi and the same with the character Guy and the writer Delisle in *Pyongyang*.

The theory used mainly be from Danish scholar and historian Anne Magnussen who have used and researched comics in her teachings and academic works. She will be used in regards to the format itself and its semiotic properties but also how the format is implemented in a possible teaching situation. Her theories on the format are based on many of Thierry Groensteen's theories and he will also feature prominently throughout the thesis. His theories will be focused mainly on format and analysis. Several other researchers will of course be featured and combined these form the basis of the analysis and subsequent conclusion and discussion. Especially in regards to experience with teaching comics in the history class many different researchers have been used in order to get as broad a perspective as possible.

Persepolis was originally published as two books, later as one, which becomes clear when reading through the analysis. As such the first half focuses heavily on the child and later young Marjane and her life in Iran during the Islamic Revolution and her later departure from the country. The second focuses on the teenager and later grown up Marjane, her life in Europe and later return to Iran where she is tries to live in accordance with the new regime and her experiences from Europe. The book ends with her leaving for Europe again but this time on her own conditions.

Pyongyang: A Journey in North Korea revolves around Guy Delisle and his trip to the North Korean capital of Pyongyang. Here he works as an animator and is taken to see the sights of the city and some of the people inhabiting it. He usually comments on the sights shown but also provides background information on most of them and the country in itself.

The two graphic novels can be divided into two autobiographical categories: graphic narrative and documental graphic novel. A graphic narrative is focused on the personal story as presented by the writer who emphasizes the constructed reality through the drawings. A documental graphic novel is focused on the larger narrative which tries to document certain events by telling a story with methods borrowed from fiction hence the use of novel.

Persepolis is more a graphic narrative and Pyongyang is more a documental graphic novel. Combined the two can provide an excellent look on two of the states in the axis of evil as mentioned in former president George Bush's speech in 2002. Persepolis can furthermore be used to examine how childhood memories are remembered and addressed in adulthood. Pyongyang has some disadvantages due to many of the facts becoming obsolete due to age but it does nevertheless show North Korea from angles a camera could not have provided. Not only do the presented comics elaborate on closed regimes but they also humanises them.

The comics serve as examples shows that the format can indeed be used in the history class room as they provide a visual aspect not found in more common historical sources. Furthermore, they provide a nice break from more traditional texts and can in fact help students who have trouble reading or engage those that find history boring. Comics should, however, not be used blindly as the format often neglects to mention origin of information. As such the format should be accompanied by further literature on the given subject as is the case with any historical text.

(3902 keystrokes)

Indhold

Abstract	1
Indledning.....	8
Problemformulering.....	9
Metode	9
Redgørende	11
Persepolis	11
Handling og opbygning.....	11
Forskning	12
Redegørende – Pyongyang.....	13
Handling og opbygning.....	13
Forskning	14
Forskningsoversigt – Tegneserier i undervisning	15
Teori – Tegneserieformatet.....	18
Begrebsafklaring – tegneserie	18
Stil	19
Rammens funktioner	20
Sekvensen	22
Fortællere	22
Billede	23
Onomatopæia a.k.a lydord.....	24
Taleboblen	24
Den verbale tekst.....	25
Dokumentariske tegneserier	27
Autobiografier	27
Grafiske narrativer eller dokumentariske grafiske romaner	28
Autenticitet.....	30
Fortælleren	31
Den autobiografiske fortæller	32
Opsamling.....	33
Analyse	35
Persepolis	35
Teknisk analyse.....	35

Billede og stil.....	37
Onomatopæia.....	38
Indholdsmæssig analyse.....	40
Gengivelse af fotografiske vidnesbyrd	41
Autenticitet.....	43
Pyongyang: A Journey in North Korea.....	49
Teknisk analyse.....	49
Billede og stil.....	51
Onomatopæia.....	53
Indholdsmæssig analyse.....	55
Fortælleren	58
Autenticitet.....	60
Konklusion	65
Brug i undervisning.....	66
Diskussion og vurdering.....	67
Bibliografi.....	69

Indledning

Skrifttegn har alle tider været brugt til at videregive informationer hvad enten det har været i kunstnerisk henseende eller for ikke at miste vigtige oplysninger. Dette går tilbage til de første hulemalerier og stort set alle større civilisationer har på et eller andet tidspunkt benyttet sig af at nedfælde historier og informationer til fremtidig brug. Scott McCloud gør rede for dette ved at tage udgangspunkt i præcolumbianske vægmalerier og ligeledes vægtæppet i Bayeux, der alle fortæller en historie med billeder og ord. Her ses nogle af de første eksempler på hvordan 'sequential art' eller billeder i sekvenser formår at videregive information til fremtidige generationer. Ligeledes tager han egyptiske hieroglyffer, der er ikke blot repræsenterer et givent billede eller begreb, men lige så ofte også er en lyd. Andre eksempler han nævner er japanske skriftruller, Trajans søjle i Rom og græske malerier der alle falder ind under definitionen 'sequential art' eller slet og ret: tegneserier.¹

Det kan diskuteres hvor meget og hvor lidt de nævnte eksempler falder ind under tegneserier, men faktum er at de er eksempler på hvordan information er videregivet i billedsprog. Det kan diskuteres at disse sekvenser er ment som propaganda eller endog til videreførelse af en civilisations historie, hvilket dog er svært at se. Hvad meningen er med disse nedfældninger er gerne ganske klar, men hvordan de reelt er blevet brugt er straks mere problematisk, men faktum er at de er blevet brugt og vist frem i kraft af til dels deres størrelse og lokation, men også deres vigtighed i samfund hvor læsning ikke har været aktuel.

Springes der frem til udgivelsen af Maus i slut 80erne har der været en stigende interesse for selvbiografiske værker af forskellig art og især siden årtusindskiftet er der blevet udgivet mange værker af denne art. De er selvsagt bagud skuende og ligesom Maus berører de historiske hændelser hvad enten det er af mikro eller makrohistorisk art. Disse fortællinger er i sig selv ikke noget nyt, men i kraft af deres status som tegneserier bliver de sjældent taget med når det kommer til at vælge litteratur i klasseværelset. Det kunne derfor være interessant at undersøge hvordan det er muligt at implementere denne fortælleform i en potentiel undervisning baseret på henholdsvis Persepolis af Marjane Satrapi og Pyongyang: A Journey In North Korea af Guy Delisle. Dette fører os frem til problemformuleringen der lyder:

¹ (McCloud 1994, 10-13)

Problemformulering

Ud fra en værksanalyse af Marjane Satrapis *Persepolis* og Guy Delisles *Pyongyang: A Journey in North Korea* vil der blive foretaget en diskussion og vurdering af disses anvendelse som kildemateriale i undervisning.

Denne vurdering og diskussion vil være baseret på forskning, der arbejder med at implementere tegneserier, her grafiske romaner eller *graphic novels*, i undervisningen med fokus på især deres anvendelse indenfor historiefaget.

Metode

Problemformuleringen danner grundlaget for en undersøgelse af hvordan tegneserier kan bruges i historieundervisningen ud fra de to værker *Persepolis* og *Pyongyang: A Journey In North Korea*. Det er med baggrund i analyser af disse to jeg vil diskutere hvorledes de kan bruges hver for sig eller om de kan sige noget samlet.

For at belyse ovenstående problemformulering er følgende værker som sagt valgt: *Persepolis* af Marjane Satrapi og *Pyongyang: A Journey In North Korea* af Guy Delisle. De har det til fælles, at de belyser to stater, der blev kædet sammen i George Bushs tale² om ondskabens akse og som har haft et noget negativt ry både før og efter Bushs tale. De to forfattere har da også nævnt dette som et af argumenterne for at skrive hver deres respektive fortælling. Derudover er de også begge bosiddende i Frankrig.

Den første, *Persepolis*, er valgt på baggrund af dens status som et af de bedste værker i nyere tid indenfor selvbiografiske tegneserier, men også i kraft af dens status som værende et seriøst værk, der har fået megen opmærksomhed fra akademiske kredse. Det er således ikke det store problem at finde materiale, der behandler værket fra flere forskellige vinkler.

Pyongyang: A Journey In North Korea er lidt nyere, men ikke skrevet særlig meget om. Den dækker nutidens Nordkorea, der sjældent bliver repræsenteret grundet landets lukkethed og selv hvis der rapporteres fra landet er der en meget striks politik med fotografering og hvad der slipper ud. Der er rigeligt med historier om og fra Nordkorea, men udover det billedmateriale regimet sender ud er det sparsomt med hvordan landet og dets befolkning reelt ser ud og opfører sig.

Der vil i løbet af det redegørende afsnit blive vekslet imellem karakteren og fortælleren i begge værker. Dette gøres ved at henvise til karakteren i tegneserien ved fornavn (Marjane/Guy) og fortælleren eller forfatteren ved efternavn (Satrapi/Delisle). Hvor der opstår tvivl om hvorvidt det er den ene eller den

² (Miller Center - University of Virginia 2002)

anden der taler vil dette blive påpeget og hele navnet vil blive brugt. Ligeledes vil der blive henvist til Pyongyang: A Travel In North Korea som Pyongyang og hvor der henvises til selve byen vil dette blive gjort klart. Persepolis der oprindeligt er udgivet i to bøger, men som her er et samlet værk vil blive betragtet som et samlet værk. Hvor det giver mening at dele værket op i de to bøger vil der også blive gjort opmærksom på dette.

Der vil blive foretaget en værksanalyse af begge værker for at finde frem til hver deres respektive budskab og for at finde elementer, der kan gøre sig gældende i en undervisningssituation. Der vil her være fokus på selve mediets opbygning og brug af for eksempel paneler, sekvenser og andre specifikke semiotiske virkemidler. Dette gøres for at se hvorledes mediet rent teknisk kan, eller ikke kan, bidrage med noget tekst eller film ikke kan. Derudover inddrages den tekniske vinkel også for at undersøge om formen har nogen nævneværdig indflydelse på indholdet og vice versa.

Udover det rent tekniske vil indholdet blive analyseret ud fra teorier om fotografisk vidnesbyrd, autenticitet og andre relevante indgangsvinkler, der kan belyse en historisk problemstilling. Der tages primært udgangspunkt i Thierry Groensteen og dennes omfattende *The System of Comics* og Christiansen og Magnussen (herfra: Christiansen) afsnit *Tegneserieanalyse* da det er med til at give en god introduktion til emnet og samtidig er med til at præcisere, hvad de overvejende engelske udtryk betyder på dansk. For eksempel oversættes begrebet 'graphic novel' til grafisk roman³, hvilket også vil blive brugt igennem rapporten medmindre andet bliver indikeret.

Disse to værker og deres værksanalyse vil blive kædet sammen med forskning, der omhandler brugen af tegneserier indenfor undervisning med fokus på historiefaget. Her vil blive inddraget resultater der tager udgangspunkt i fiktive tegneserier såvel som autobiografiske da begge bliver brugt i forbindelse med historieundervisning. Dette er gjort for at få så bredt et perspektiv på hvordan en undervisningssituation kan sættes sammen men også for at vise at der er bred mulighed for at varierer ikke bare undervisningsformen, men også valget af materiale.

Slutteligt vil der blive diskuteret hvordan de to værker og de pågældende værksanalyser kan bruges sammen i en given undervisning samt hvordan de hver i sær kan bruges både i historie og i andre fag. Her vil der blive taget udgangspunkt i forskernes erfaringer og værksanalyserne vil blive forsøgt implementeret over disse.

³ (Christiansen, Hans-Christian og Magnussen, Anne: *Tegneserieanalyse*, 2009, 194)

Redgørende

Persepolis

Marjane Satrapi er født i Rasht, Iran 1969, uddannet på Kunstakademiet i Teheran, Iran og har gået på kunsthøjskole i Strassburg, Frankrig. Hun debuterede i 2000 med Persepolis, der efterfølgende har vundet et hav af priser både på originalsproget fransk og efterfølgende for de oversatte versioner der blandt andet tæller dansk og engelsk.⁴ I 2007 udkom bogen som film, der blev nomineret til flere priser heriblandt en Oscar.⁵

Handling og opbygning

Persepolis er oprindelig udgivet som to bøger, der begge er opdelt i 19 afsnit hver. Den første omhandler Marjane Satrapis barndom under revolutionen i Iran 1979, de efterfølgende krige imod nabolandet Irak og hendes forbillede, onklen Anoosh, som senere bliver henrettet som russisk spion. Marxistisk og socialistisk litteratur kommer også til at fylde en del for Marjane da hun ses, ikke bare læse det, men også diskutere det med blandt andet hendes onkel. I takt med hun bliver ældre begynder hun også eksperimentere med vestlig kultur, hvilket gør at hun er tæt på at blive anholdt fordi hun har Michael Jackson nål på sin denimjakke og Nike-sko. Hendes forældre og bedstemor ses også være på kant med det iranske styre da de ejer vin, køber plakater til Marjane og deltager i demonstrationer imod styret. Bogen slutter med at Marjanes oprørskhed flammer op efter irakiske fly rammer nabobygningen, hvor hendes veninde og hendes familie har opholdt sig. Efterfølgende bliver hun smidt ud af flere skoler blandt andet for at slå rektor, men også for at tale imod regimet. Dette resulterer i at forældrene sætter hende på et fly til Østrig, hvor moderen har en veninde. Sidste panel ses moderen besvimmeligt i faderens arme og Marjane kiggende frustreret tilbage.

Den anden bog starter hvor den anden slutter nemlig med Marjanes rejse til Østrig, hvor hun skal forholde sig til sin iranske baggrund og de nye vestlige værdier. Dette inkluderer hendes venners omgang med sex og narkotika, hvilket i starten chokerer Marjane. Hun flytter en del rundt, begynder at eksperimentere med stoffer og efter at have slået op med sin kæreste ender hun med at blive hjemløs og syg. Herefter rejser hun tilbage til Iran, hvor hun har svært ved at affinde sig med sine nye vestlige erfaringer. Hun finder en ny kæreste, Reza og begynder på kunsthøjskole, men har det svært ved at leve med de mange regler fra det iranske styre. Reza og hendes bliver gift, men bliver kort tid efter skilt. Bogen slutter som den første med, at hun rejser denne gang til Frankrig.

⁴ (Paludan-Müller 2006)

⁵ (Ebert 2008)

Forskning

Persepolis har fået megen opmærksomhed både som animationsfilm og tegneserie, hvor især den sidste er blevet undersøgt i akademiske kredse. Indgangsvinklerne har været mange hvor der især har været fokus på fremstillingen af kvinder.

Nancy K. Miller skriver eksempelvis om hvordan Persepolis fremstiller kvinder som kommunikerende på tværs af generationer og beslægtede ikke kun via blod, men også igennem litteraturen. Hun nævner Marjane som barn der interesserer sig for moderens bog, *The Second Sex* af Simon Beauvoir og som hun senere i livet begynder at læse. Miller tolker dette som et bånd på tværs af generationer ikke kun imellem mor og datter, men også igennem bedstemoren, der maner det rebelske frem i Marjane. Miller mener således at fremstillingen af de tre kvinder først og fremmest er overordentlig positiv både som kvindeforbillede, men også i fremstillingen af personer fra Mellemøsten. Dette er især tydeligt i bog 2 hvor Marjane konfronterer disse fordomme om iranere overfor hendes studiekammerater, der bagtaler hende. Miller mener således at bogen er præget af at være en åbenlys politisk selvbiografi, der omhandler både en specifik periode i historien, men også en specifik periode i en kvindes liv navnlig oprøret med forældre og forventninger.⁶

Hvor Millers fokus udelukkende er social feministisk tilføjer Jeff Adams en mere generel social tilgang til bogen. Han bruger feministiske teorier, heriblandt fra Judith Butler, men fokus er ligeså meget på fremstillingen af det Satrapi kan huske fra hendes barndom og hvorledes denne er præsenteret. Især hendes minder om tragedier og krig er i fokus og hvorledes disse minder manifesteres i form af lege og udklædninger. De mennesker, der vises værende ansat af regimet bliver desuden fremstillet som værende stort set ens, hvilket Adams mener, er Satrapis kommentar om den konforme livsstil det nye regime forsøger at presse ned over den iranske befolkning.⁷

⁶ (Miller 2007)

⁷ (Adams 2008, 73-88)

Redegørende – Pyongyang

Guy Delisle er født i Quebec City, Canada i 1966 og bor i dag i Frankrig med sin kone og børn. Han er mest kendt for sine rejseberetninger fra Shenzhen i Kina, hovedstaden Pyongyang i Nordkorea, Burma og Jerusalem. Flere af disse er desuden blevet nomineret og har vundet flere priser.⁸ Oprindeligt arbejdede han i Frankrig med animation, men efter succesen med Shenzhen og Pyongyang besluttede han sig for at fortsætte som tegneserieforfatter. Efter at have bosat sig fast i Frankrig med kone og børn, som ofte har været med på rejserne og også optræder som karakterer i hans bøger, skriver han i dag børnebøger.⁹

Handling og opbygning

Pyongyang¹⁰ er en beretning fortalt af Guy Delisle om hans to måneder i Nordkoreas hovedstad Pyongyang, hvor han arbejdede for et fransk animationsfirma. Med i sin kuffert har han en discman, et karton cigaretter, en flaske Hennessy cognac og bogen 1984 af George Orwell. Bogen, cognacen og cigaretterne er ment som gaver til hans tolk og andre når han engang rejser hjem.

Igennem bogen, som ikke har nogle reel kapitelopdeling, bliver han hele tiden konfronteret med portrætter og historier om Kim-Jon-Il og Kim-Il-Sung i form af enten besøg på diverse museer eller afbildninger af de to ledere. På vejen hen til hans hotel får han for eksempel udleveret en buket blomster som skal lægges ved foden af en 22 meter høj bronzestatue af landets grundlægger og, på trods hans død i 1994, officielle præsident Kim Il-Sung.

Guy møder løbende andre udlændinge heriblandt Dave som han ofte tager på udflugter eller fester med og finder ofte tid til godmodigt drilleri iblandt hinanden, men også rettet imod deres tolke. Guy møder også en franskmand, Fabrice, som han efterfølgende har mødt i Paris og som har tegnet to sider i bogen om hans ophold i Nordkorea på Guys opfordring.

Under størstedelen af hans tid er han i følgeskab med en tolk eller anden officiel person fra regimet som har til opgave til dels at oversætte, men også sørge for at Guy ikke går steder hen han ikke bør se. Han spørger for eksempel om at ville ud og shoppe, men da tolken ikke dukker op går Guy ud alene uden at snakke med nogen. Hans tolk er og tydelig rystet da de mødes igen og han er blot glad for at Guy ikke havde kamera med.

Bogen slutter med Guy, der giver en flaske cognac, der var ment til chefen for animationsfirmaet som han aldrig har mødt, til hans oversættere som er overordentligt glade, hvilket Guy kommenterer på er det

⁸ (Drawn & Quarterly 2015)

⁹ (Murray 2012)

¹⁰ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005)

første udtryk for reel glæde han har set siden sin ankomst. På et tidspunkt er han begyndt at lave papirfly og sende dem ud fra hans hotelværelse i håb om at de kan nå floden. De sidste paneler ses Guy således heppe på det papirfly han lige har sendt ud af vinduet.

Forskning

Indgangsvinklerne til Delisles Pyongyang drejer sig primært om værkets status som tegneserie-journalisme a'la Joe Sacco eller som en rejseberetning i tegneserieformat.

Nicholas Hartmann mener, at fortællerstemmen skifter flere gange, hvilket giver et bestemt udtryk ikke bare i udsigelsen, men også om det udtalte. Når Guy ses sidde sammen med hans kollegaer eller andre han arbejder med kalder Hartmann det arbejdsnarrativ (occupational narrative), hvilket oftest står som en kommentar på mødet imellem Guy, den vestlige kapitalist og forskellige nordkoreanere, der gerne får præfikset 'kammerat'. Anderledes er det når han sidder med vestlige kollegaer, hvor samtalerne gerne kommer ind på problematikker de som vesterlændinge kan se og som nordkoreanerne, ifølge Guy, er blinde overfor. En anden udtale er når Guy ses udtrykke sine tanker og stille kritiske spørgsmål, en såkaldt mod-narrativ (counternarrative), men sjældent udtaler dem direkte. Disse kommer gerne til at fremstå som anekdoter, Guy senere har skrevet ned.¹¹

Et helt andet fokus har Nancy Pedri, der har undersøgt hvordan Delisle bruger kort og hvordan han gengiver disse. Mange af pointerne kan minde om dem, der opstår når der tales om gengivelsen af fotografier navnlig, at gengivelsen ofte har til formål ikke at gengive den nøjagtige information, men snarere forfatterens opfattelse af et givent emne. Pedri argumenterer for, at når Delisle bruger kort er det for at illustrere en tendens eller en opfattelse af hvordan tingenes tilstand er såsom når han indikerer, at der er en art afskærmet fængselsområde i den nordlige del af landet hvor såkaldte problematiske individer bliver henvist til. Gengivelsen af kort er således forfatterens udlægning mere end de fungerer som en praktisk guide til hvor handlingen foregår. Ydermere argumenterer Pedri for at Delisles illustrationer er af en art der i sig selv virker som et kort i ikke bare en fremmed by, men også til en fremmed civilisation.¹²

¹¹ (Hartmann 2012)

¹² (Pedri 2014)

Forskningsoversigt – Tegneserier i undervisning

Rikke Platz Cortsen Ph.d. argumenterer for det gode i at bruge tegneserier i undervisningen da det kan hjælpe læsesvage elever til ikke bare at læse, men også finde lysten til at læse større eller mindre fortællinger.¹³ I kraft af hendes baggrund som litteraturforsker indenfor kunst og kulturvidenskab har hendes fokus primært været på fiktionstegneserier og herunder, hvad disse har kunnet bidrage med i undervisningsregi. Dette tæller blandt andet bogen Tegneserier og Tekstlæsning, skrevet med litteraturforsker og underviser Mette Jørgensen Ph.d., der er møntet på underviserer som introduktion til at kunne undervise i tegneserier samt konkrete opgaver til dette. Disse opgaver er dog primært ud fra et litteraturanalytisk synspunkt om end de berører historie en smule i deres afsnit om kontekstualisering, hvor Maus bliver brugt som eksempel i deres eksempel på genreanalyse i kraft af, at værket er både er erindringslitteratur, selvbiografi og holocaustlitteratur.¹⁴

Historiker og lektor Anne Magnussen har berørt emnet flere gange og nævner selv, at hun bruger tegneserier i sin metodeundervisning på historiestudiet på universitet og nævner tre forskellige vinklinger. Disse tæller tegneserier som kildetype, som politisk/ideologisk aktør og som steder for kulturel refleksion.¹⁵ Værkerne hun her tager udgangspunkt i er overvejende skønlitterære, men eftersom de enten henviser til en historisk periode, eksempelvis Francos Spanien, eller bruger en figur, der er blevet ikonisk og begyndt at blive brugt andre steder end i sin tegneserie giver det mening at bruge dem i historieundervisningen. Da disse eksempler er på spansk burde det have givet større problemer for forståelsen, men selv for de der ikke kan forstå sproget kan billederne altid være en støtte og meget af budskabet vil stadig nå frem. Emnet uddybes i en anden artikel¹⁶ fra samme år, hvor eksemplerne er mere geografisk spredte og hvor hun konkretiserer emnet mere samt udvider paletten af tegneserier, der kan bruges indenfor emnet. Hun opstiller tre mulige udgangspunkter eller problemformuleringer som hun kalder det, der kan arbejdes ud fra: den første er angående ideologier og politikere i en bestemt periode ud fra eksempelvis superheltetegneserier og disses udtryk, men også andre populærkulturelle eksempler. Her er det vigtigt at holde for øje hvilke institutioner, der har produceret disse og om de har været underlagt direkte eller indirekte censur. Hvor tegneserierne i den foregående kun er en del af spørgsmålet kan materialet være i fokus da det kan være med til at belyse en forandring over tid for eksempel hvordan Kaptajn Amerika har ændret sig i takt med USA's deltagelse i forskellige krige og befolkningens syn på disse. Tredje spørgsmål fokuserer på et enkelt værk og hvad disse kan sige om en given periode eller hændelse. Hun nævner, at

¹³ (Schou 2012)

¹⁴ (Cortsen og Jørgensen 2015, 109)

¹⁵ (Magnussen, Tegneserier som kilde, som politisk aktør og som kulturel refleksion 2012)

¹⁶ (Magnussen, Tegneserier som historiske kilder 2012)

disse tegneserier ofte har en anden karakter idet de er mere alvorlige og ofte har rod i virkeligheden, som eksempelvis Art Spiegelmans selvbiografiske Maus, og kan dermed sagtens være det primære kildemateriale i en opgave da denne type ofte reflekterer over svære eller tunge emner. Samtidig nævner hun dog, at den sidste type ligger på kanten af hvad der er historie eftersom værksanalyse sjældent bliver brugt i faget, eftersom det er mere litteraturvidenskabeligt, men at det sagtens kan lade sig gøre hvis den historiske kontekst bliver inkluderet.

Anne Magnussen er den eneste af de tre nævnte, der nævner konkrete eksempler fra undervisningen, hvor der nævnes i Cortsens og Jørgensens bog, at den er skabt på baggrund af erfaring fra især Jørgensens erfaring med at bruge tegneserier i undervisningen. Alicia Decker og Mauricio Castro fra Purdue University konkretiserer dette da de lavede en observation iblandt Deckers studerende (bachelor-niveau) i deres kursus om det moderne Afrika ud fra et historisk perspektiv.¹⁷ De tager udgangspunkt i tegneserien Unknown Soldier, som foregår under borgerkrigen i Uganda i 2002 og omhandler en fiktiv soldat, der blandt andet forsøger at redde bortførte skolepiger fra Lord's Resistance Army samt finde dennes leder Josph Kony. Værket er kendetegnet ved at være meget grafisk i fremstillingen af vold og overgreb imod civile samtidig med, at den kommenterer på disse hændelser, der er baseret på virkelige hændelser. Decker satte sig for at bruge Unknown Soldier for til dels at belyse problematikkerne i fremstillingen af Afrika, men også som introduktion til Uganda. Hun noterede sig, at de studerende først og fremmest aldrig havde hørt om denne konflikt, hvilket åbnede op for en diskussion om nyhedsmediernes dækning, samt de studerende stillede sig tvivlende overfor om de voldelige billeder ikke overdrev hvor til hun måtte sige, at det virkelige billede var langt værre. Hendes undervisning med tegneserien viste hende, at udover hendes elever var glade for en anderledes tekst var der også elever som hun vidste stort set aldrig læste, som nu rent faktisk havde læst og forberedt sig mere end de ellers plejede. Derudover diskuterede de også fremstillingen af afrikanere og amerikanere og om en lignende tegneserie omkring krigen imod terror ville have brugt samme mængde grafiske vold. Hun nævner dog, at der ved brugen af tegneserier kan opstå huller, hvis kun det ene værk bliver brugt og at det er vigtigt fra underviserens side at kontekstualisere det fremstillede. Dette ændrer dog ikke på at, ifølge Decker, ved at inkorporerer andre typer materialer end de klassiske tekstbaserede og film, at det kan være med til at berige studerendes oplevelse i historieundervisningen.

Decker og Castros eksempel er som nævnt baseret på fiktion selvom dette tager udgangspunkt i virkelige og meget specifikke hændelser. Elizabeth Nijdam mener, at denne form for litteratur kan bruges til at komme overens med fortiden i et større og mere samfundsmæssigt perspektiv eksemplificeret her i Tysklands historie. Hun noterer sig en stigende fremkomst af tegneserier, der behandler især holocaust og

¹⁷ (Decker og Castro 2012)

anden verdenskrig. Hun bemærker, at tegneserier omhandlende disse emner primært er skrevet af ikke-tyske forfattere og, at elever, på det der svarer til gymnasieniveau, ikke kan lide at læse endsige selve emnet, hvilket begrænser deres forbindelse imellem den historiske forståelse og påvirkningen af denne på deres hverdag. Her mener hun, at tegneserier kan være medvirkende til at nedbryde disse problemer da tegneserier traditionelt har været sigtet imod et yngre publikum, men også fordi mediet tvinger læseren, modsat film, til aktivt at danne sig en mening om det præsenterede i kraft af at læseren selv bestemmer tempoet, men også har mulighed for at dvæle ved illustrationerne. Samtidig understreger hun dog også at disse aldrig må eller kan stå i stedet for de utallige øjenvidneberetninger og historiske dokumenter, der findes om emnet. Når det kommer til disse tegneserier omhandlende tragedier på nationalt plan mener hun desuden, at den autobiografiske form er ekstra god da den er med til, at menneskeliggøre traumer samtidig med, at der kan puttes ekstra information ind i illustrationerne, der er med til at kontekstualisere mikrohistorien.

Hendes eksempler er primært fiktive tekster baseret på virkelige hændelser såsom *The Search* af hollandske Eric Heuvel, der er udgivet i samarbejde med Anne Frank House og det Jødiske Museum i Amsterdam, der omhandler en fiktiv jødisk pige og hendes flugt til USA. De seneste år har desuden set en stigning af tyske tegneserier, der handler om livet i DDR skrevet af tyskere, der levede og blev uddannet under dette regime. Disse kunstnere er gerne uddannet til at tegne propagandaplakater, men bruger deres evner til at illustrere livet under DDR og har været medvirkende til at give tyske tegneserier en opblomstring, men også været medvirkende til at give tyske tegneserier deres eget sprog. Disse historier mener hun er fremragende pædagogiske værktøjer i klasseværelset da det er med til at gøre traumer og tunge socialhistoriske emner mere spiselige og dermed nemmere at få ind under huden på unge mennesker.¹⁸

J. Spencer Clark tager udgangspunkt i nonfiktion tegneserier i hans undersøgelse, der lige som foregående har til formål at undersøge hvordan mediet passer ind i historieundervisningen.¹⁹ Hans fokus ligger på det historiske narrativ og hvordan enkelte grupperinger eller personer har påvirket historien og hvordan disse narrativer kan hjælpe studerende til at udvikle måden de tænker historie. Hans klasse bestod af fremtidige undervisere, der alle var et semester fra at være færdige som historie eller samfundsfaglærer og ydermere havde deltaget i hans metodeundervisning. Udgangspunktet var amerikansk historie og hver studerende skulle således læse tegneserien *A People's History of American History* samt et sekundært værk de selv kunne vælge, der hørte under emnet, hvilket talte *The 911 Report: A Graphic Adaption*, Malcom X:

¹⁸ (Nijdam 2015)

¹⁹ (Clark 2013)

A Graphic Biography, Ché: A Graphic Biography og Gettysburg: The Graphic Novel. Han fandt ud af, at de studerende igennem dialogen og de nonverbale illustrationer var medvirkende til at skabe en moralsk ramme, der var med til at klargøre de historiske karakterers handlinger og roller. Især disses karakterer interaktion imellem hinanden og de nonverbale udtryk var med til at personalisere dem og gøre dem mere menneskelige. Clark mener, at det upersonlige sprog, der ofte bliver brugt i lærebøger kan være medvirkende til, at historie bliver opfattet som noget, der kun er påvirket større kræfter. Her kan personificeringen af enkelte personer og grupperinger være med til at understrege, at disses handlinger ofte er baseret på andet end udefrakommende faktorer og lige så meget deres personlighed eller personlige agenda. Han mener desuden selve formatet i kraft af dets sekvenser kan hjælpe til at forstå et givent narrativ da det er mere åbent for analyse. Det enkelte panel kan tages ud af kontekst såvel som indgå i en større kontekst, hvad enten denne er vist i en lineær eller ikkelineær narrativ og give værdifuld information ved sidestillingen af illustrationer og tekst.

Fælles for alle ovenstående forskere er, at de nævner Spiegelmanns Maus som værende den største seriøse tegneserie og den første, der for alvor begyndte at blive behandlet som lødigt undervisningsmateriale på de højere uddannelsesinstitutioner. Clark og Decker & Castro kommer desuden med eksempler på andet materiale, der ville kunne indgå i en undervisningssituation dog opdelt på hver sin måde. Her er det værd at bemærke at begge lister indeholder de to værker, der bliver brugt i dette speciale.

Teori – Tegneserieformatet

Begrebsafklaring – tegneserie

Christiansen og Groensteen, tager alle udgangspunkt i semiotikken, hvor den første definerer tegneserier som "en sekvens af statiske, tegnede billeder, afgrænset af reelle eller imaginære ramme, i samspil med en eller anden form for tekst"²⁰ betragter Groensteen mediet som et sprog da mediet ikke kan være et historisk, sociologisk eller økonomisk fænomen.²¹ Dette skal forstås i en semiotisk kontekst idet han mener, at alt kan skilles ad og enkelte tegn hver især har én betydning hvorimod de i sammenspil med hinanden kommer til at fremstå som en helhed. Han nævner dog, at en tegneserie ikke nødvendigvis behøver indeholde ord, altså at de kan være 'stumme'²² og at noget af det vigtigste tegneserier kan er at

²⁰ (Christiansen og Magnussen 2009, 192)

²¹ (Groensteen, The System of Comics 2007, 2)

²² Ibid., 14

definere tid, rum og bevægelse i billeder og sekvenser der eller umiddelbart er fikserede og endimensionelle.²³ Dette referer han til som det spatio-topiske system.

Begrebet 'sekventiel kunst' kan altså snildt betegnes som en serie af tegninger eller slet og ret: tegneserier. Dette står i stærk kontrast til det engelske begreb 'comics', der tangerer til at lyde som børnelitteratur hvorimod grafisk roman, et begreb opfundet af forlagene, har status af at være seriøs voksenlitteratur, hvor sekventiel kunst er et begreb skabt af kunstnerne selv.²⁴

Stil

Christiansen definerer stil i tegneserier som sammenhængen imellem grafiske og kompositionelle teknikker, hvilket tæller streg, billedkomposition, sekvens, og sidekomposition. Udgangspunktet er to af mediets grundlæggende træk navnlig kombinationen af ikoniske og symbolske træk samt selve tegneseriebilledet.²⁵ Christiansen bruger udtrykket montage om sekvenser, hvilket Groensteen er stærkt uenig i kan bruges da han mener det først og fremmest er et begreb, der hører sig til den syvende kunstform: film. Han nævner, at en montage, modsat en sekvens, kun indikerer tid og hvorimod sekvensen indikerer både tid og rum. En anden grund er at en montage er redigeret efter filmen er optaget og uddyber et allerede udforsket emne, hvor panelerne på en side bliver til kontinuerligt som forfatteren tegner og finder på dem.²⁶

En tegneserie består som sagt af forskellige komponenter som tilsammen udgør et større hele. Lige gyldig om det er en stribe med få paneler eller en større grafisk roman bestående af mindre elementer, som tilsammen danner et større hele. Der er dog en væsentlig forskel da en stribe sjældent fylder en hel side. Fælles for begge er dog det enkelte panel, der er omgivet af rammen, som kan varieres efter behov og effekt. Det er denne ramme samt den ved siden af, der danner det der omtales som 'the gutter' eller slet og ret mellemrummet imellem paneler, hvor bevægelse foregår. Dette er dog primært tilfældet når der tales om sekvenser og bevægelse i tid og rum. Tilsammen giver en samling af paneler en hyperramme, enten på en hel side eller blot som klassisk avisstribe og denne er omgivet af en margen. Dermed er rammen om panelet det samme som margenen er for hyperrammen. Disse komponenter befinder sig på helsiden som kan indgå i alt fra et større hæfte eller bog, eventuelt sammen med flere helsider, ned til avisriben, der består af få paneler.²⁷

²³ Ibid., 21

²⁴ (Dawe 2016)

²⁵ (Christiansen og Magnussen 2009, 198)

²⁶ (Groensteen, The System of Comics 2007, 101)

²⁷ Ibid., 30

Panelets ramme har til formål at føre læseren ind i fortællingen og er med til at definere, hvad det er læseren skal opfatte i det givne verdensbillede. Det er således ikke nødvendigt at se hele kroppen af en person, men blot hoved eller torso for derved at skabe et primært fokus på handlingen omkring netop disse dele af kroppen. Ved at indramme bestemte dele af et hele defineres det for læseren for hvad der er vigtigt for netop denne del af den givne handling eller for at skabe en dramatisk effekt. Varieres rammens størrelse eller tykkelse kan der ligeledes skabes en dramatisk effekt. Hvor et maleris ramme har til formål at adskille det malede fra virkeligheden og filmens ramme at suge seeren ind har tegneseriens ramme til formål at adskille billederne fra hinanden, men ikke uden at disse billeder unægtelig påvirker hinanden.²⁸ Dette falder i tråd med Groensteens idé om at "comics are composed of interdependent images; and that these images, before knowing any other kind of relation, have the sharing of a space as their first characteristic."²⁹

Groensteen beskriver denne påvirkning i hans spatio-topiske system og nævner tre parametre at tage hensyn til når det kommer til panelets funktion på en side. Det første er panelets form (kvadratisk, rund, rektangulær); størrelse i forhold til hvor meget plads det optager i hyperrammen samt hvor meget panelets ramme fylder; og slutteligt panelets placering på siden. Det kan eksempelvis have en dramaturgisk effekt at placere et givent panel til sidst i bunden af højre side og kortvarigt holde læseren hen i spænding eller overraske på følgende side.³⁰ Ydermere er placeringen af et panel også med til at påvirke opfattelsen af tid når to eller flere paneler overlapper hinanden. Her går panelet ind og påvirker tidsfornemmelsen udelukkende baseret på at afstanden imellem de to paneler bliver kortere og dermed sætter farten op på læsehastigheden og derved skaber en illusion af højnet tempo i selve sekvensen.³¹

Rammens funktioner

Rammen er udslagsgivende for hvorledes panelet opfører sig på en side og ikke mindst i en sekvens.

Groensteen nævner seks funktioner, der er vigtige for rammens funktion for panelet.

Den første er 'closure' eller den afsluttende funktion henviser til rammen som en afgrænsende funktion. Hvor rammen i film afskærer seeren fra at ting udenfor rammen er den i tegneserier med til at præciserer hvad der vises. Læseren er således klar over, at det viste blot er en del af et større hele eksempelvis når kun overdelen af en person vises, hvor læseren er bevidst om, at benene stadig eksisterer (medmindre andet selvsagt er vist i forvejen).³² Forfatteren eller tegneren er altså klar over at det, der nedfældes foregår

²⁸ (Christiansen og Magnussen 2009, 207-208)

²⁹ (Groensteen, The System of Comics 2007, 28)

³⁰ Ibid., 28-29

³¹ Ibid., 34

³² Ibid., 40-41

indenfor en konstrueret ramme som han eller hun er nødt til at holde sig indenfor velvidende at der udenfor rammen stadig foregår noget, som indikeres via de foregående eller efterfølgende paneler.

Anden funktion er den adskillende eller 'seperative' funktion, der ligesom den afsluttende er af mere teknisk art, idet begge omhandler de "fysiske" funktioner af rammen om på hver sin måde. Hvor den afsluttende omhandler det indenfor rammen er den adskillende om rammens ydre funktion altså den, der markerer hvor et panel slutter og starter. Det er denne, der bestemmer størrelsen på mellemrummet eller 'the gutter' imellem paneler.³³

Tredje funktion er den rytmiske, der bestemmer tempoet i sekvensen, hvilket kommer til udtryk på primært to måder: den ene er hvor en række af paneler er stort set ens og dermed er med til at sløve tempoet til en grad der nogen gange kan minde om slow motion i film. Strækkes eller forstørres rammen kræver det også mere tid at læse hvad der er i den, hvilket også er med til at sløve læsehastigheden. Skal tempoet op ses det ofte i form af overlappende rammer eller med minimum af plads imellem disse, hvilket ofte er koblet sammen med, at rammerne er ensartede i udtryk.³⁴ Ydermere påvirker det tempoet hvis rammen bliver brudt eller overskredet af talebobler eller figurerne indenfor rammen rækker ud og ind i panelerne ved siden af deres egen.³⁵

Fjerde funktion er den strukturerende (structuring), der omhandler formen på rammen i forhold til fortællingen på en side. I de fleste vestlige tilfælde foregår læsningen fra højre imod venstre, hvilket påvirker hvordan rammen interagerer med læseren og dennes opfattelse af en given handling. Rammen hjælper således læseren og dennes blik ved at fortælle hvor og hvilke paneler der bør læses først og i hvilken rækkefølge.³⁶

Femte funktion er den ekspressive. Denne har ikke som sådan nogen direkte indflydelse på handlingen, men er derimod en skabelon eller form, der bliver trukket nedover handlingen. Her bliver rammen til en udtryksform og mindre en lukkende idet, der ofte eksperimenteres med rammerne eller de slet og ret udelades. Dette benyttes ofte når der skal indikeres et brud i fortællingen i form af et flashback, drømmesekvens eller lignende for at indikere et skift i fortællingen.³⁷

Den sjette og sidste funktion kalder Groensteen for den fortællende (readerly) og er ganske enkelt det øjeblik læserens blik møder rammen og lader blikket hvile på denne. Det fortællende opstår idet læseren

³³ Ibid., 45

³⁴ Ibid., 45-46

³⁵ Ibid., 82

³⁶ Ibid., 48-49

³⁷ Ibid., 50 & 53

forstår at der indenfor disse rammer er en noget, der skal forstås enten enkeltstående eller i kontekst af de forgående eller efterfølgende rammer.³⁸

Sekvensen

Som nævnt er sekvenser et vigtigt element i definitionen af en tegneserie og er afgørende for hvorledes mediet læses. Det der er altafgørende for sekvensen er dermed ikke selve billedet, men mellemrummet imellem dem. Det er her illusionen om bevægelse og tid skabes når læserens blik vandrer henover rækken af billeder og handlingen afvikles. Det enkelte billede giver dermed kun en brøkdel af information hvorimod en sekvens af billeder afvikler og fortæller om den givne handling.³⁹ Det er her værd at bemærke, at selvom det er oplagt at betegne en række af billeder som en serie af billeder er dette forkert da det indikerer enkeltstående billeder, hvor en konstrueret gengivelse dog kan finde sted.⁴⁰

Denne gengivelse af et givent symbol eller objekt er det Groensteen kalder 'braiding' eller på dansk fletning. Disse gengivelser er ofte spredt udover handlingen som indikatorer på et vigtigt punkt i fortællingen eller som hjælp til at genkende et givent emne eller en person. "The series that give birth to braiding are always inscribed within narrative sequences, where the first sense, independent of the perception of its series is sufficient in itself."⁴¹

Denne indfletning af symboler manifesterer sig på samme tid i to dimensioner: synkront; hvor det skilder sig ud fra panelet men samtidig eksisterer sammen med panelet på en side, og diakronisk; hvor læseren genkender et givent symbol så det giver konnotationer til sidst symbolet blev vist. En serie af ikoner eller symboler er dermed med til at binde handlingen sammen og give læseren pointere til sidst symbolet blev vist.⁴²

Fortællere

Baseret på fortælle teori skelner Christiansen mellem to fortællere: fortælleren og den implicite forfatter, hvor sidstnævnte står over fortælleren eller den som bevidst/ubevidst påvirker fortællingen, hvilket ses i for eksempel tegnefilm fra Disney, hvor Walt Disney står som implicit forfatter. Dette bliver i tegneserieteori til implicit fortæller og grafiator altså det tekstlige og det billedlige aspekt. Fortælleren er den der skildrer fortællingen igennem tekst, hvor grafiatoren tolker fortællingen igennem tegningerne.⁴³ Denne opdeling er vigtig at have for øje ved nogle dokumentariske tegneserier da fortæller og tegner ikke

³⁸ Ibid., 54

³⁹ Ibid., 114

⁴⁰ (Christiansen og Magnussen 2009, 146)

⁴¹ (Groensteen, The System of Comics 2007, 146)

⁴² Ibid., 147

⁴³ (Christiansen og Magnussen 2009, 219)

nødvendigvis er den samme. Eksempler på dette er March om senator John Lewis' oplevelser med borgerrettighedsbevægelsen i USA⁴⁴ eller Fax From Sarajevo, der er baseret på faxer tilsendt tegneren Joe Kubert og skildrer en families liv og flugt fra borgerkrigen i Jugoslavien.⁴⁵ Dette er dog ikke tilfældet ved materialet valgt til dette speciale, hvor tegner og fortæller er den samme.

Fortælleren optræder dog ofte i selve fortællingen, såkaldt hetero-diegetiske fortæller, der direkte optræder som eksplicit fortæller uden at påvirke handlingen. Dette er ofte markeret ved at fortælleren primært optræder i starten af fortællingen, måske endda henvender sig direkte til læseren, og derefter kun sjældent vises for derefter primært at være til stede via tekstbokse. Fortælleren kan også være en bærende del af handlingen og direkte påvirke fortællingen, den såkaldte homo-diegetiske fortæller, hvilket er tydeligt i de historier hvor hovedpersonen ses på stort set samtlige sider. Dette understreges yderligere af den indre monolog, som ofte ses i form af tankebobler eller tekstbokse, der henviser til fortælleren, hvilket kan minde om jeg-fortælleren i klassisk litteratur.⁴⁶

Billede

Illustrationer er selvsagt en stor del af hvordan en tegneserie fremstår for læseren og er med til at skabe det univers forfatteren har tænkt sig. Christiansen skelner således imellem fire stilarter, hvor illustrationerne i en tegneserie kan placeres i et skema med X og Y akse.

Den realistiske stil er den virkelighedsnære, men ikke nødvendigvis objektive, fremstillingsmåde og baserer sig mere på et ikonisk udtryk end et symbolsk. Intentionen er her at skildre virkeligheden så realistisk som muligt om end illustrationerne stadig kan bære præg af at være karikaturer. Modsat den realistiske står den ikonografiske stil, hvilket kommer til udtryk i en abstrakt og symbolsk tegnestil. Her er brugen af symboler bærende idet enkelte af disse får en bærende rolle når det kommer til at skulle identificere et givent emne, for eksempel forstørrede kropsdele, kendte mærkater såsom sherifstjernen eller en kappe, og det er i forbindelse med denne stil tegneserier ofte forbindes. Det er også i denne, at fartstriber og lydord eller effekter ofte optræder.⁴⁷

Disse to stilarter nuanceres ved den transparente og ekspressive stil. Den første fremhæver rammen som troværdigt fortælleområde er kendetegnet ved ikke nødvendigvis at implementere fartsteger og lydord. Figurene har ligeledes en tendens til at fremstå tydeligt fra baggrunden og de yderligere detaljer der er indenfor rammen overlapper sjældent hinanden. Den ekspressive stil derimod anvender hele

⁴⁴ (Lewis, Aydin og Powel 2013)

⁴⁵ (Kubert 1996)

⁴⁶ (Christiansen og Magnussen 2009, 220-221)

⁴⁷ Ibid., 204-205

tegneserieformens palet af effekter og fremstår ofte mere som malet end tegnet. Illustrationerne kan således have en tendens til at flyde ind over hinanden hvad enten det er via leg med skygger i en sort/hvid tegneserie eller en farverig illustration, hvor hver enkelt farve har en betydning.⁴⁸

Stilarter indenfor billedkunsten kan således placeres inden for disse parametre, hvor eksempelvis fotorealisme vil være af ekstrem realistisk-transparent stil, ofte anvendt på forsider og nyere tegneserier, hvorimod den såkaldte free-style er mere ikonografisk-ekspressiv. Christiansen bruger Franquins Vakse Viggo som eksempel på denne specifikke stil.⁴⁹

Onomatopæia a.k.a lydord

Kombinationen af tekst og lyd er ikke unik for tegneserier, men er alt andet lige en bærende del af handlingen og det endda i de tilfælde, hvor der ikke er megen tekst altså hvor lyden kun er indikeret i billedet. De fleste kender disse lydord fra især superheltegenren og Anders And, hvor de manifesteres i form af udtryk som BUM, CRASH, ZOOM, og som regel altid skrevet med store bogstaver. Denne illustration af lyd er den mest eksplicite, men den kommer også til udtryk i illustrationernes bevægelse. Det er således ikke utænkelig at se eksempelvis en slåskamp eller skudveksling uden brug af lydord, men via bevægelsen imellem billederne og eventuelt fartstreger indikeres lyden lyd og læseren formår derved at skabe illusionen om lyd uden den eksplicit er blevet formuleret som tekst.⁵⁰ Det skal dog nævnes, at disse illustrationer også kan være lydløse og indikerer en karakters følelser eller sindstilstand også kaldet emanata. Dette ses for eksempel hvor streger, der går ud fra en karakteres hoved kan illustrere overraskelse eller glødepæren over et hoved, der indikerer en god idé.⁵¹

Taleboblen

Den mest kendte form for lydord er taleboblen, der ofte er det mest kendetegnende ved en tegneserie. Dette objekt er ikonisk for måden at præsentere tekst på i mediet og kan bruges til at indikerer talerens sindstilstand via form på selve boblen, men også tekst og baggrund i boblen har indflydelse på hvorledes det udtalte bliver opfattet. Den runde boble med hale er den klart mest brugte og variationer af denne forekommer hele tiden hvad enten det er den mange-spidsede råbeboble i hvilken teksten ofte er fremhævet. Ligeledes er der tankeboblen i en art skyform, der indikerer en indre monolog eller tanker,

⁴⁸ Ibid., 206-207

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ (Wong, Breaking the Silence: How Comics Visualize Sound 2014)

⁵¹ (Cortsen og Jørgensen 2015, 77-78)

hvilket ligeledes kan være repræsenteret ved en tekstboks eller tekstboble, der enten svæver frit eller er fastgjort til siden panelet.⁵²

Placeringen af denne tekstform kan ligeledes påvirke rammens udformning og måden hvorved en sekvens kan eller skal læses. Oftest er boblen frigjort fra rammen og svæver imellem den talende og rammen og kommer til at fremstå som en indre ramme indenfor rammen. Boblen kan også hænge fast i rammen, ofte i toppen, hvor den bliver en del af denne og derved kommer til udvide mellemrummet imellem rammerne. Ligesom den forrige tendens fungerer boblen som en ramme i rammen da den har en klar afgrænsning i form af markerede linjer. En tredje måde er når boblen åbnes imod rammen og flyder sammen med mellemrummet imellem rammerne. Denne åbning fungerer som en udgang for et givent emne og gør læseren opmærksom på den overgang, der foregår imellem to emner. Slutteligt kan boblen også placere sig imellem rammerne enten ved at placere sig direkte i mellemrummet eller delvist overlape rammerne enten via boblens hale eller delvist overlape to paneler. Dette kan ofte virke overskueligt, men hjælper til at styre læseren i en bestemt retning, der afviger fra en klassisk læseretning såsom den vestlige fra toppen af venstre imod højre og nedad.⁵³

Den verbale tekst

Groensteen klassificere det skrevne ord i en tegneserie som en verbal funktion kontra en skreven. "[...] it is because I think that speech in comics is closer to speech in the cinema than in the literary text (even dialogue)."⁵⁴ Han mener desuden at når der kigges på talebobler, eller balloner som han kalder dem, er det nødvendigt at kigge på rækkefølgen af disse ikoner lige såvel som det er en nødvendighed at holde sekvensen af billeder for øje.⁵⁵

Han tilskriver denne verbale tekst syv funktioner:

Den virkelighedsskabende (realist function eller effect of the real), som simpelthen bundler i, at mennesker taler, og den dramatiserende (function of dramatization), som tilføjer lidenskab til det verbale. Disse to er de mest åbenlyse da de er universelle når det kommer til det udtalte, hvad enten det er skreven eller auditiv.⁵⁶

De to næste er den forankrende (function of anchoring) og videresendende (function of relay) funktion.

Den forankrende funktion er med til at indikere en bestemt mening for en given handling eller objekt i en illustration. En mand, der ses med ryggen vendt imod læseren, og som vinker og råber til en anden mand

⁵² Ibid.

⁵³ (Groensteen, *The System of Comics* 2007, 77-78)

⁵⁴ Ibid., 128

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., 127

kan således tolkes på flere måder afhængig af den forankrede tekst og taleboblens form. Den videresendende funktion hjælper læseren med at forstå det indikerede i handlingen ved hjælp af teksten. Den vinkende mands grundlag for at vinke ville således kunne blive indikeret ved det verbale, hvor han eksempelvis råber, at maden er klar eller, at monstrene de to mænd tidligere har set er kommet tilbage.⁵⁷

En tilføjelse til disse to funktioner er den syende (function of suture), der binder det verbale sammen på tværs af paneler, der ikke ligger lige efter hinanden. Den vinkende mand fra før kan således to paneler før have indikeret, at han frygter for stedets monstre, afbrudt af flere paneler hvor han monstrene ikke bliver refereret, et panel hvor han ses blive forskrækket af noget udenfor rammen til panelet hvor han vinker til den anden mand. Referencen til monstrene er således nævnt i det verbale, men syet sammen med det visuelle selvom monstrene ikke nødvendigvis vises i panelet.⁵⁸

Den kontrollerende funktion (controlling function) ses stort set kun i tekstbokse og henviser til forfatterens kontrol over hvilken tid handlingen befinder sig i. Dette ses oftest i form af tekstbokse med teksten 'senere', 'en time senere' eller andre ord eller sætninger der indikerer et skift i tid. Dette kan dog også komme til udtryk som en art voiceover, hvor en karakter fortæller om et givent skift i tid. Denne funktion er vigtig idet det et skift i omgivelser eller visuelt udtryk ikke nødvendigvis indikerer et skift i tid, men lige såvel kan indikere et skift i geografisk placering.⁵⁹

Den rytmiske funktion (rhythmic function) har ligesom den forrige at gøre med opfattelsen af tid, men hvor den kontrollerende eksplicit går ind og fortæller om et abrupt skift i tid er den rytmiske langt mere flydende. Det verbale går ind og påvirker det temporale aspekt i den forstand at læsehastigheden påvirkes og dermed giver en illusion om, at der er gået en rum tid i pågældende billede eller sekvens. Dette gøres eksempelvis ved at dele det verbale op i flere talebobler eller sprede dem ud over en større overflade af panelet.⁶⁰ Her det interessant at bemærke, at det er taleboblen som i et enkelt billede er afgørende for om der er bevægelse endsige opfattelse af tid i et givent billede. Især paneler med flere illustrationer eller karakterer kan det lade sig gøre at indikere via talebobler, at panelet er fanget i et temporalt øjeblik, hvor en stribe af talebobler vil give illusionen om at de viste illustrationer foregår efter hinanden. Selv i de paneler hvor illustrationen er identisk med det forrige panel er taleboblen eller det verbale med til at skabe en fornemmelse af tid.⁶¹

⁵⁷ Ibid., 129-130

⁵⁸ Ibid., 131

⁵⁹ Ibid., 131-132

⁶⁰ Ibid., 132-133

⁶¹ (Wong, Time Paradox: Sound in Comics 2015)

Dokumentariske tegneserier

Ifølge lektor og Ph.d. Anne Magnussen er der ingen tvivl om at tegneserier kan bruges som historiske kilder da de som alle andre kulturelle udtryk er et produkt af deres samtid og er med til at forme og kommentere på dette. Afhængig af hvilke historiske spørgsmål, der ønskes besvaret afhænger selvsagt af hvilke konkrete tegneserietekster, der vælges og der bør være et fokus på mediets brug af sidestillede billede og tekst.

Magnussen nævner tre tilgange, som umiddelbart kan tages op i historiemæssig regi afhængig af hvilket kildemateriale der vælges. Den første er en undersøgelse af politiske og/eller ideologiske strømninger i en bestemt periode ud fra mere populære tegneserier såsom Captain America eller Superman. Dog ville en undersøgelse af undergrundstegneserier også kunne være med til at belyse bestemte strømninger i et samfund.⁶² Den anden vinkling bruger tegneserier som en prisme hvorigennem der kan undersøges en udvikling af et givent samfund eller et specifikt fænomen. Ved at kigge på en specifik figur eller series udvikling igennem tiden, for eksempel Captain America eller Superman, kan der undersøges hvorledes disse figurer har ændret sig i takt med samfundets udvikling og hvorledes dette er reflekteret.⁶³ Den sidste adskiller sig markant fra de to andre idet den har at gøre med tegneserier der behandler komplekse emner, der ofte bunder i virkelige hændelser eller personlige oplevelser. Hun bruger Art Spiegelmans Maus som eksempel hvor hun nævner at tilgangen kan være erindringshistorie eller historiebrug, men at "mange andre problemstillinger kunne være lige så relevante."⁶⁴ Ved den tredje tilgang er tegneserien altså det primære kildemateriale, hvorimod den ved de to første bruges til at belyse tendenser i et samfund. Hun nævner dog, at den tredje type ligger på kanten af klassiske historiespørgsmål idet værksanalysen er en bærende del, hvilket historie ikke nødvendigvis har tradition for at bruge, men derimod er en vigtig del af litteraturvidenskab og sprogstudier.⁶⁵ Denne tredje type spørgsmåls primære fokus er altså selvbiografier eller autobiografier.⁶⁶

Autobiografier

Den selvbiografiske tekstform er teknisk set en moderne form af datidens krøniker, hvor forfatteren er i fokus. Oprindeligt en skriveform, der for alvor slog igennem iblandt kunsterne, forfattere og især politikere blev den i midten af 1800 tallets England også talerør for den almene borger, der her kom med beretninger fra under- og arbejderklassen. Dog har denne skriveform modsat mange andre været medvirkende til at give et indblik i datidens personlige tanker og handlinger ofte spundet sammen med faktuelle hændelser i

⁶² (Magnussen, Tegneserier som historiske kilder 2012, 21-23)

⁶³ Ibid., 23-24

⁶⁴ Ibid., 27

⁶⁵ Ibid., 29

⁶⁶ Der vil løbende blive refereret til selvbiografiske tegneserier som autobiografier for at skelne den skrevne selvbiografi fra tegneseriemediets selvbiografier.

samtiden. Fra starten af har det været klart, at denne skriveform har været problematisk idet forfatteren ofte har haft til hensigt at sikre sit politiske eftermæle idet det oftest var politikere, der skrev selvbiografier.⁶⁷

Hvad angår selvbiografier i tegneserieformat, herfra autobiografier, var Harvey Pekar's autobiografiske serie *American Splendor* et af de første eksempler. Serien var tegnet af forskellige kunstnere blandt andet Robert Crumb, der var en af de førende kunstnere indenfor undergrundstegneserier eller 'underground comix', der opstod i 1960'erne. Præfikset 'comix' var afgørende for at denne nye type tegneserier kunne skille sig ud fra konventionelle superheltehistorier idet der var fokus på realisme og personlige fortællinger, der ofte kommenterede på større sociale strukturer og ideologiske eller politiske tendenser. Art Spiegelman var selv en del af denne bevægelse og hans autobiografiske *Maus* er et af de bedst kendte eksempler på genren. Denne udgivelse var da også et af de værker, der var med til at gøre tegneserier til mere lødig litteratur da Spiegelman vandt en Pulitzer Pris i 1992.⁶⁸

Grafiske narrativer eller dokumentariske grafiske romaner

Ifølge Bart Beaty er den mest brugte definition af selvbiografier og autobiografier, at de er tilbageskuende prosa beretninger skrevet af en virkelig person omhandlende personen selv og dennes individuelle liv med fokus på dennes personlighed.⁶⁹ Denne definition fra 1989 er selvsagt problematisk med tanke på de mange autobiografier, der søger at oplyse mere end de forsøger at berette en personlig historie. Desuden er denne definition primært møntet på skrevne selvbiografier og tager ikke højde for senere teoretiske tilgange såsom moderne feministisk teori, psykoanalyse og poststrukturalisme.

Hillary Chute argumenterer for, at grafiske romaner, her især autobiografier, der behandler et historisk emne bør have et andet postulat idet 'graphic novel' indikerer, at der er tale om fiktion. Hun bruger blandt andet Spiegelmans *Maus* som eksempel og mener således at tegneserier, der behandler ikke-fiktive emner bør omdøbes 'graphic narratives' eller grafiske narrativer.⁷⁰ Chute mener, at denne specifikke form er kendetegnet ved, at den historiske udtalelse er vævet sammen med tid og rum, idet tid bliver præsenteret i rum, og dermed udfordrer både måden at fortælle en historie og at skrive historie på.⁷¹ Det sidste sker især ved det tegnede udtryk, der understreger, at afsenderen ikke kun påvirker det præsenterede, men ligeledes er blevet påvirket af de faktuelle hændelser, hvilket især gør sig gældende ved traumatiske

⁶⁷ (Tosh 2010, 95-96)

⁶⁸ (Buhle 2007)

⁶⁹ (Beaty 2009, 227)

⁷⁰ (Chute 2008, 453)

⁷¹ *Ibid.*, 456

hændelser såsom Holocaust i Spiegelmands Maus. Her er læseren klar over, at forfatteren ikke har oplevet dette, men er blevet påvirket igennem sin fars fortælling. "[...] the problematics of what we consider fact and fiction are made apparent by the role of drawing."⁷² Dermed opstår en konkret kontekstualisering præsenteret igennem forfatteren, som læseren alt andet lige ikke kan ignorere især fordi forfatteren ofte har sat sig selv ind i historien, som derved gør opmærksom på, at nok er historien faktisk, men præsentationen er kunstig.⁷³

Tid og rum bliver som nævnt også udnyttet i præsentationen af en given historie eller fortælling. Hvor en film og en skreven tekst har et kontinuerligt flow er det muligt for læseren af en tegneserie at stoppe op og dvæle ved indholdet af de enkelte rammer. Dette er ofte nødvendigt da skiftet imellem læsning af tekst og opfattelse af billeder er med til at påvirke både tidsopfattelse og det præsenterede rum. Hvor det skriftlige aspekt af en tegneserie ofte sætter læsetempoet ned er det visuelle med til at sætte farten op, hvilket kan være medvirkende til at der dvæles ved det visuelle.⁷⁴ Det er her det grafiske narrativ bedst kommer til udtryk idet disse historier ofte behandler tunge eller traumatiske emner, der for nogen kan være at forstå, såsom Holocaust i Maus, Israel-Palæstina konflikten i Joe Saccos Palestine eller konsekvenserne af atombomben i Keiji Nakasawas Barefoot Gen. Hvor regulære visuelle fremstillinger, såsom film, kan være flygtige og hvor skriftlige tekster kan være svære at visualisere eller begribe, kontekstualiserer og visualiserer de grafiske narrativer traumer og rædsler, der ellers ville være svære at forstå.⁷⁵

Jeff Adams, Ph.d. argumenterer ligeledes for at autobiografier ikke bør kategoriseres som grafiske romaner, men hvor Chute mener det er den fortalte historie, der er i fokus mener han, at den bærer præg af at være dokumentarisk tekst eller 'documentary graphic novels'.⁷⁶ Han hæfter sig ved at denne specifikke type tegneserie har meget til fælles med filmiske dokumentarer og, at grænsen imellem disse og fiktion kan være meget løst defineret da de genrer ofte låner tendenser fra hinanden. "it is the historical familiarity with the conventions of fiction that makes documentary intelligible, and [...] fiction makes reference to documentary forms in order to legitimize its authority."⁷⁷ Dette er især tydeligt i de tilfælde hvor en personlig beretning fortælles, men hvor personen der beretter springer tilbage i tiden og mindes sin barndom og denne sættes i kontekst til historiske hændelser vedkommende som barn ikke nødvendigvis har oplevet.

⁷² Ibid., 459

⁷³ Ibid., 457

⁷⁴ Ibid., 460

⁷⁵ Ibid., 459

⁷⁶ (Adams 2008, 54)

⁷⁷ Ibid., 55

Problemet med udtrykket 'dokumentarisk grafisk roman' er dog som Chute pointerer, at det kan indikere et fokus på det fiktive. Modsat vil Adams mene at fokus er på det dokumentariske og at denne type gør brug af fiktionens virkemidler uden at være fiktiv.

Hvorvidt en autobiografi skal klassificeres som grafisk narrativ eller dokumentariske grafisk roman bør afhænge af materialets fortælleform, narrative opbygning og forfatterens mål med historien. Det er således ikke uvæsentligt, hvis målet er at dokumentere et givent emne kontra fortælle en personlig historie. Hvor fokus ligger på det dokumenterende kan der således argumenteres for, at det er en dokumentarisk grafisk roman og modsat, hvis fokus er på fortællingen er det et grafisk narrativ eller beretning. I historieregi vil grafisk beretning klinge væsentlig bedre idet ordlyden lægger sig opad klassisk historisk metode.

Autenticitet

Fortællertypen er altså vigtig for præsentationen af begivenhederne, hvilket især gør sig gældende for de historier, hvor fortælleren ser tilbage på en anden tid eksempelvis som barn. Dette indebærer selvsagt, at forfatteren graver gamle minder frem hvilket gør, at der kan stilles spørgsmålstejn ved autenticiteten af beretningen. Det er altså nødvendigt for en selvbiografisk forfatter, hvad enten det er i tegneserieform eller ren tekst, at tilføje historiske fakta for, at dennes beretning kommer til at fremstå autentisk da beretningen ellers vil virke som en påstand eller blot en anekdote.

Især når fremstillingen af forfatterens minder er fremstillet visuelt som mere ikoniske end realistiske kan det rejse spørgsmål om autenticitet. Dog vil effekten ofte være det modsatte eftersom ikoniske tegninger giver plads til, at læseren selv kan fylde huller ud i fortællingen og i de fremstillede personer og omgivelser.⁷⁸

Her går forfatteren gerne ind og bakker sine minder op med historisk fakta som det eksempelvis ses i Maus, hvor Spiegelman ofte bidrager med fakta hans far ikke har med i sin fortælling. Dermed forsøger han at give sine egne minder, men også hans fars, mere legitimitet som konkret historisk fakta. Dette gør sig især gældende når det kommer til visuelle minder, hvor fotografier er en stor hjælp til hændelser, der ikke nødvendigvis er oplevet. Adams bruger et eksempel fra Barefoot Gen, hvor hovedpersonen ses nederst i venstre hjørne af panelet, tilsyneladende kiggende udover ødelæggelserne i Hiroshima efter atombomben. Dette er en genskabelse af et billede taget umiddelbart efter bomben, som ikke er taget af forfatteren, men som er gengivet ved forfatterens streg.⁷⁹ Fotografierne bruges altså som baggrund for den store historie,

⁷⁸ Ibid., 59

⁷⁹ Ibid., 61

hvor de tegnede visuelle minder fortæller den personlige, hvilket også kan komme til udtryk i den visuelle udformning af tegneserien.⁸⁰

Præsentationen af givne historiske begivenheder er dermed filtreret igennem forfatterens minder og dennes kunstneriske ambitioner og evner. Dermed er det ikke sagt at det der bliver videregivet er usandt, men snarere at det der bliver præsenteret er en metaforisk sandhed modsat historisk fakta.⁸¹ Skellet imellem fakta og fiktion kan derfor virke til at være lille, men i kraft af at autobiografien i sig selv søger at legitimere både mediet og kunstneren, bakket op af historiske fakta, skabes der en form, der fremhæver virkeligheden og forfatterens selv.⁸²

Fortælleren

Groensteen skriver om fortælleren i tegneserier, at det er et emne, der ikke er blevet væsentlig berørt af tegneserieteorier enten på grund af, at spørgsmålet er besværgeligt af natur eller, at det ikke er blevet betragtet som værende synderlig vigtigt. Han pointerer dog at der er fremstillet teorier, der mener at der ikke kan være en historie uden en fortæller, og at "[...] story and narration are, then, more or less synonymous, or at least presuppose each other."⁸³ Der er dog også teorier om fortællinger, der giver plads til det modsatte, men fælles for teorier om fortælleren er, at der findes visse markører, som indikerer hvilken type fortæller der er tale om.⁸⁴

Groensteen tager udgangspunkt i Gerard Genettes teorier om litterær narratologi for at besvare to spørgsmål: hvem snakker og hvem kan se? Disse spørgsmål er med til at finde det fortællermæssige perspektiv kaldet fokalisering eller synsvinkel. Dette kan deles op tre forskellige: ingen fokalisering, hvor fortælleren giver adgang til alle indre tanker og følelser; indre fokalisering, hvor fortælleren kun præsenterer én karakters indre tanker og følelser og slutteligt; ydre fokalisering, hvor kun det ydre bliver beskrevet og altså ingens tanker og følelser bliver præsenteret.⁸⁵

Groensteen præsenterer også en filmteoretisk tilgang af André Gardies, der også behandler fortællertype, men som her refereres til som polarisering. Første polarisering er når seeren ved lige så meget som karakteren i fortællingen; anden polarisering er med seeren selv, hvis denne får indtryk af at vide alt og; tredje polarisering er når seeren får indtryk af at information bliver hemmeligholdt eller at forfatteren så at sige ved mere end seeren.

⁸⁰ Ibid., 60

⁸¹ (Beatty 2009, 228)

⁸² Ibid., 230

⁸³ (Groensteen, The Question of the Narrator 2013, 79)

⁸⁴ Ibid., 80

⁸⁵ Ibid., 83

Selvom ord og billeder går hånd i hånd i mediet giver det stadig mening i at dele dem op i hver sin kategori dog med tanke på, at de påvirker hinanden. Tegneren bliver således til det Groensteen kalder monstratoren og tegningen til en monstration. Dette gøres for til dels at undgå at bruge udtrykket repræsentation som Groensteen mener, er "too marked, overused and polysemic." Derudover gøres det også for at skelne tegneserier fra stilbilleder, der principielt godt kan have en handling, men som ikke indgår i en sekvens og film, der teknisk set er billeder vist i sekvens, men uden temporal kontrol. Disse monstrationer viser virkeligheden som tegneren opfatter den og ikke nødvendigvis som den egentlig er. I stedet for at udtrykke, hvad der er set udtrykkes der i stedet, hvad der menes.⁸⁶

Det verbale eller ordene, der bliver fremsagt i en tegneserier har ligeledes betydning for, hvilket stemme der fortælles med. Fremsigeren er mest tydelig i de små firkantede bokse der ofte findes i kanten af rammen og fungerer her ofte som en art voice-over direkte fra forfatteres mund. Denne stemme kan have flere forskellige funktioner hvilket tæller at henvise til tidligere hændelser for at lade historien begynde in media res, forklarer handlinger der sker udenfor rammen og/eller henvisninger til tidligere handlingsforløb eksempelvis tidligere album. Disse fremsigelser fungerer ofte som en art fodnoter hvilket understreges af, at de ofte er indikeret ved en asterisk. Fremsigeren kan dog fravige denne neutrale position som informationsgiver og gå direkte ind og kommentere på handlinger og i nogle tilfælde endda gå fra den velkendte voice-over til at fremstå som en del af handlingen enten ved at henvende sig til karaktererne eller opstå som karakter i selve handlingen.⁸⁷

De forskellige monstrationer og fremsigelser er selvsagt mere fremkommende i specifikke typer af tegneserier. Kombinationen af de forskellige tendenser er desuden med til at skabe en specifik fortællerstemme, hvor den aktualiserede eller faktiske fortæller er den overordnede for den autobiografiske. Denne er også kaldt førstepersons- eller eksplicit-fortæller og er især kendetegnende ved at det fremsagte er i jeg-form og gerne glider over i eller til en karakter og dennes verbale udtryk.⁸⁸

Den autobiografiske fortæller

Det særegne ved den autobiografiske fortæller er, at de tre instanser; monstrator, fremsiger og karakter ofte bliver en og samme. Når forfatteren tegner sig selv er vedkommende ofte nødt til at distancere sig fra sig selv, hvilket indebærer den risiko at den fremstillede ikke længere er forfatteren. Den frembragte monstration er derfor relativ i forhold til forfatteren og kommer til at fungere som en art skuespiller eller persona, der styres af tegneren. Det er interessant at bemærke, at selvom forfatterkarakteren ikke er at se i

⁸⁶ Ibid., 84-85

⁸⁷ Ibid., 88-90

⁸⁸ Ibid., 97

rammen er vedkommende altid til stede via det fremsagte i tekstbokse eller i rammerne fordelt på en given side.⁸⁹

Den autobiografiske forfatter bruger som nævnt tidligere ofte fotografier i sin fortælling, hvilket er en tendens der næsten udelukkende ses i autobiografiske tegneserier. Her er det væsentligt at gå ind og se på hvilken type gengivelse der er tale om.⁹⁰ Det kan være en simpel indsættelse af selve billedet, en gengivelse tegnet i anden stil eller en gengivelse i samme stil som resten af tegneserien. Dette bliver gjort for forskellige effekters skyld, som for eksempel i Maus, hvor Vladek, Art Spiegelmans far, pludselig ses på et foto i fangedragt, hvilket er med til at bryde illusionen om det fortalte og gøre læseren opmærksom på virkelighedsaspektet i Arts fortælling. Det er dermed monstratoren, der råder frit over det præsenterede univers som det bliver præsenteret af den aktualiserede forfatter.

Dette giver selvsagt et problem i de tilfælde, hvor fremsiger og monstrator ikke er den samme som det for eksempel ses i serien March, der omhandler borgerrettighedsforkæmper og senator John Lewis og dennes liv som fortalt af ham, men tegnet af Andrew Aydin og med akademisk rådgivning fra historiker Nate Powell. Fremsigeren er altså Lewis, monstratoren Aydin og Powell er med grundet af hans viden på området. Det skal dog understreges, at selvom forfatteren er flere personer er det ikke grundlag for at den aktualiserede forfatter ikke er autentisk eller usand.⁹¹

Alt andet lige er det en interessant diskussion om en autobiografi er mere eller mindre sandfærdig hvis monstationen er mere realistisk fremstillet især fordi læseren som regel altid er klar over at der læses et autobiografisk værk og, at karakteren dermed er realistisk. Groensteen pointerer, at så længe stilen er konsekvent igennem fortællingen er læseren mere villig til at acceptere det der præsenteres. Det er derfor overordentlig vigtig at bemærke når fortællingen ændrer stil og hvorfor det gøres.

Opsamling

Ved at implementere de specifikke teorier angående tegneseriers opbygning bliver det muligt at finde frem til mediets enkelte virkemidler og se på disse både som enkeltstående, men også i forbindelse med andre elementer. Dette kunne eksempelvis være den enkelte rammes placering og hvorledes denne placering har indvirkning på handlingen eller læsehastighed. Ydermere vil opbygningen af hyperrammen og mønstreret af rammerne også være aktuelt at kigge på idet det er med til at fortælle noget om det overordnede indtryk af værket og forfatterens mål med værket. Er det eksempelvis en klassisk ni-panel hyperramme er det sandsynligvis fordi forfatteren har til hensigt at fortælle en historie modsat, hvis der eksperimenteres med

⁸⁹ Ibid., 99

⁹⁰ Ibid., 100

⁹¹ Ibid., 102

rammerne og fokus er på action. Hver enkelt objekt indenfor en ramme giver en eller anden form for information og ved tage hver enkelt objekt ud af dets kontekst og sætte det tilbage vil det medvirke til en dybere forståelse af det præsenterede og dermed gøre det nemmere at tillægge værket et bestemt fokus.

I forbindelse med dette speciale, hvor fokus ligger på hvorledes tegneserier kan bruges indenfor historiefaget, er det aktuelt at undersøge hvorledes en given forfatter nedskriver sine erindringer i visuel form. I forlængelse af dette giver det mening at undersøge om det huskede stemmer overens med fotografiske vidnesbyrd, men også om det generelt stemmer overens med andre kilder, der berører det givne emne, hvilket selvsagt burde gøre sig gældende for alle vidnesbyrd. Ligeledes er fortællerens position i forhold til narrativ og historie også vigtig da de autobiografiske fortællere ikke nødvendigvis har samme udgangspunkt eller intention. Her kan der altså vurderes hvorvidt et givent værk har grad af at være et grafisk narrativ eller en dokumentarisk grafisk novelle. Vigtigheden af fortælleren er altså vigtig og derfor bør der især ved autobiografiske værker rettes særlig opmærksomhed mod denne da denne fungerer både som afsender af narrativet, men også som karakter i samme. Her er det vigtigt at holde for øje hvorvidt fortæller og tegner (monstrator) er den samme og om der har været flere inde over værket som for eksempel ekspert på det givne område eller rent visuel som eksempelvis optegner (tracer). Slutteligt bør det også vurderes hvorvidt tegnestilen har en effekt på opfattelsen af tegneserien altså om illustrationerne ligger mere til det realistiske eller ikonografiske udtryk. Effekten af denne vil have en påvirkning på læseren og dennes oplevelse af den præsenterede historie. Tilsammen vil disse fokuspunkter give et indblik i hvorledes tegneserien bedst kan bruges som historisk primærkilde.

Analyse

Persepolis

Teknisk analyse

Rammerne i Persepolis er umiddelbart opsat i et meget stringent 3x3 rammemønster. Dette er dog kun en løs skabelon da der konstant afviges fra dette og kun sjældne gange fremstræder mønstret specifikt. Et eksempel på dette er hvor Marjane og hendes forældre snakker om hendes onkel Taher og hans søn, der er flyttet til udlandet.⁹² Det er interessant at bemærke foregående side, hvor mønstret var 2x3 og fokus var på Tahers fortælling, er den på denne side på Marjane og især hendes forældres overvejelser om at have Marjane i udlandet med baggrund i Tahers fortælling. Antallet af rammer det kræver at fortælle Tahers historie kræver så at sige mindre plads, men kan lige så vel bunde i, at der er flere personer indenfor rammerne og, at det derfor er nødvendigt at vise deres tilstedeværelse, hvor det på næste side kun er tre personer i ét rum der samtaler.

Ligeledes hvor Marjane er blevet syg efter at have været hjemløs opsummeres hendes sygdomsforløb i ni paneler.⁹³ Igen er rammerne sat op 3x3, men hvor det andet eksempel viste en familie i samspil ses her kun Marjane og hendes sygdomsforløb, der ender med at hun dratter omkuld. Sekvensen af billeder viser kun hendes ansigt og med få ord beskrives hendes hoste og slutteligt resultatet heraf. Forud for dette er hun blevet vist som hjemløs og ved at vise hendes oplevelser på dette tidspunkt i hendes liv separat fra hinanden kommer de til at fremstå mere konkret og tydeligt. Hendes sygdom er således den der gør, at hun kommer på ret køl igen, men hun har sandsynligvis haft den i længere tid. Den bliver dog først aktuel da den går direkte ind og slår hende ud og får hende på hospitalet. Denne opsummering af et sygdomsforløb indenfor de ni rammer understreger dermed vigtigheden af sygdommen, men uden at den overskygger de andre oplevelser, der har været lige så vigtige for hende imens hun har været hjemløs.

Effekten af de ensartede rammer holder således fokus på det fortalte kontra det visuelle. Dette ses også da Marjane tager sin kæreste i sengen med en anden kvinde.⁹⁴ Siden står som sidste side i afsnittet 'The Croissant' og slutter med Marjane løbende ned af trappen. Hvor tidligere eksempel havde fokus på det fortalte er der her en forbindelse imellem det udtalte (og udtalte) imellem karaktererne og bevægelsen imellem rammerne.

⁹² (Satrapi 2008, 119)

⁹³ Ibid., 242

⁹⁴ Ibid., 234

Rammerne overlapper aldrig hinanden og overholder konventionerne fra det nævnte rammemønster idet højde og bredde på rammerne altid holder sig indenfor størrelsesforholdet de to mønstre præsenterer om end størrelsen på enkelte rammer gerne bliver fordoblet eller et større billede optræder. Denne vridning af rammerne går en sjælden gang ind og påvirker den strukturerende funktion idet der ændres på læseretningen fra venstre mod højre til venstre og ned eller fra top og ned. Da Marjane ses på gaden og kigge på mennesker, der kommer gående forbi⁹⁵ ændres læseretningen til at foregå oppefra og ned da de tre billeder strækker sig fra den ene side af siden til den anden. Pladsen er dermed fordoblet, hvilket giver et indtryk af tomhed der bliver bekræftet i sidste panel hvor sort er fyldfarven modsat de to forrige, der var fyldt med mennesker.

Samme effekt ses da Marjane og hendes familie søger ly i kælderen under et bombardement. Her forstørres den ene af tre rammer så den fylder hele venstre side.⁹⁶ Næste side, der er bygget op på samme måde som forrige side, er her interessant da der foregår overordentlig mange ting på en gang i det store billede. Læseretningen bliver til dels sat op grundet de mange informationer ét sted, men ligeledes bliver angsten fra bombardementet overført via billedets opbygning, der har et kaotisk udtryk med de mange ansigter, der forsøger at kommunikere over telefonen. Generelt bevirker disse skift i læseretningen, at læseren er nødt til at stoppe op hvilket resulterer i, at det præsenterede sætter sig fast på en anden måde. Ligeledes kan det være med til at give en følelse af kaos eller usikkerhed, hvilket ofte bunder i karakterenes tilstand.

Placeringen af bestemte rammer er som nævnt ikke nødvendigvis tilfældigt placeret på en side. Eksempelvis når der bladres fra side 257 til 258 rammes læseren af et helsides panel med bagbundne kvinder og mænd, der umiddelbart blot sidder på deres knæ med bind for øjnene.⁹⁷ Panelet ligger i forlængelse af faderens fortælling om de mennesker regimet har taget til fange og henrettet og med få ord om at de fleste blev henrettet sættes billedet i kontekst. Den virkelige effekt er dog, at der på de foregående sider er fortalt om optakten til disse henrettelser og idet der bladres rammes læseren af disse mennesker, der alle står til henrettelse eller bliver henrettet. Effekten forstærkes yderligere af, at der ikke ses nogle bøddler eller der bliver specificeret hvordan de bliver henrettet, hvilket kombineret med den sorte baggrund giver plads til, at læseren selv kan fylde de manglende detaljer ud. Et andet eksempel på denne chokeffekt er da Marjanes fætter, der er i hæren, fortæller om hvordan de nye rekrutter bliver sendt i krig. Fra at have fortalt om hvorledes de bliver lullet ind i en trancelignende tilstand med sang og bøn bliver de

⁹⁵ Ibid., 234

⁹⁶ Ibid., 103

⁹⁷ Ibid., 258

sendt i kamp. Det første læseren ser på næste side er en eksplosion og skikkelser, der bliver blæst op i luften, hvilket igen bliver forstærket af, at det er det første læseren ser.⁹⁸

Selvom rammerne er relativt faste i deres form og funktion er der eksempler på rammer indenfor rammen markeret med en enkelt streg, men også hvor der reelt set er tale om flere paneler indenfor rammen dog uden disse nødvendigvis er markeret. Dette ses for eksempel da den unge Marjane hører historien om hvorledes regimet torturerer fortalt af en ven af familien, der selv har gennemlevet det.⁹⁹ De forskellige torturmetoder er alle vist indenfor samme ramme uden at være opdelt med linjer, hvilket gør at fortællingen kommer til at fremstå lettere kaotisk fremfor en fortælling med start og slut. Dette forstærker effekten af, at det er Marjane som barn, der hører historien og, at hun har svært ved at forstå den traumatiske fortælling som chokerer både hende og hendes forældre. Samme effekt ses, dog med streger til at opdele panelerne indenfor rammen, hvor Marjane opsummerer hendes forvandling fra pige til kvinde.¹⁰⁰ Hvor det forrige eksempel havde at gøre med direkte traumatiske oplevelser kan det her diskuteres hvor traumatisk denne forvandling er og hvor det forrige bar præg af kaos er der her orden i tingene. Den fysiske forvandling er vigtig at pointerer for Satrapi, men er ikke mere vigtig end, at den kan opsummeres i få paneler indenfor den samme ramme selvom dette lige så vel kunne være foregået løbende igennem handlingen.

Billede og stil

Satrapis måde at tegne lægger sig tættere på at være ikonografisk da måden at fremstille især mennesker er mere symbolsk end realistiske. Kropper er ofte ikke mere end sorte silhuetter på hvid baggrund eller hvide silhuetter på sort baggrund, der gerne er markeret med en hvid streg. I begge tilfælde forefindes der mindre detaljer der er med til at markere om karaktererne er nøgne eller har en specifik beklædningsgenstand på som for eksempel en skjorte med knapper. Det modsatte gør sig selvsagt gældende i de tilfælde hvor kroppen er hvid på sort baggrund. Kroppens bevægelsesmønster kan heller ikke siges at være fremstillet realistisk i dens bevægelser især når Satrapi fortæller i overført sprog som da hun viser og fortæller hvordan hun føler, vist løbende fra hendes forældres silhuetter, at hun distancerer sig fra sin oprindelige kultur.¹⁰¹ Stilen er ligeledes mere ekspressiv end transparent da der til tider nok bliver brugt fartstreger¹⁰² og er klassisk i brugen af rammer. Endnu vigtigere er det dog hvordan især minder og fortalte historier fremstilles som en art abstrakte malerier, der ofte bærer præg af malerier i en art persisk stil.

⁹⁸ Ibid., 101 & 102

⁹⁹ Ibid., 51

¹⁰⁰ Ibid., 191

¹⁰¹ Ibid., 195

¹⁰² Ibid., 268

Ligeledes bruges der markører og ikoner til at fortælle hvem eller hvad der præsenteres. Læseren er således ikke i tvivl om, at det er bedstemoren der vises grundet hendes hvide hår og modermærke, hvor et modermærke ligeledes bliver et ikon for karakteren Marjane sidst i fortællingen. Dette er desuden også et klassisk eksempel på hvordan en forfatter kan flette (braide) et symbol ind for at lette forståelsen af tegningerne. Derudover kan modermærket også tolkes som et eksempel på Marjanes tilstand som voksen eller moden kvinde idet bedstemoren er hendes forbillede og en enorm påvirkning.

Onomatopæia

Talebobler i Persepolis er ligesom rammerne meget konsekvent udført da de sjældent afviger fra den etablerede norm, hvilket primært er firkantede med afrundede hjørner. Dette udtryk ændres kun i få tilfælde og oftest når der råbes, hvilket er markeret med de klassiske spidse talebobler og fed tekst. Der er tilfælde hvor der er indikation på højrostedet tale eller råb, men hvor taleboblerne ikke følger de klassiske konventioner med spidse bobler. Dette er især forekommende i den første bog hvor Marjane blandt andet ses deltage i en demonstration, hvor der tydeligvis bliver råbt, men det eneste der indikerer at der er lyd i billedet er boblen i venstre hjørne, hvor Marjane siger de råbte¹⁰³ plus der tidligere er blevet vist demonstrationer, hvor der tydeligvis råbes.¹⁰⁴ Generelt er det udtalte ikke særlig højrostedet i første bog, hvilke kan være grundet det barnlige islæt, der simpelthen ikke huskes som højrostedet.

I bog to ses Marjane udtrykke sig meget højlydt flere gange, hvilket ofte bunder i frustration for eksempel da hun overhører nogle bekendte bagtale hende og hendes iranske baggrund.¹⁰⁵ Denne frustration og vrede er ydermere understreget ved at hendes ansigt bliver forstørret og hendes ord står uden boble indenfor rammerne. Ligeledes ses hun reagere kraftigt da hun finder hendes kæreste i seng med en anden, hvor hun kalder ham alskens bandeord hvortil han reagerer ved at smide hende ud og de facto ende deres forhold.¹⁰⁶ Generelt kan det siges om bog to at ikke bare Marjane er mere højrostedet, men også de personer hun omgiver sig med råber højere som teenager sammenlignet med hendes barndom. Dette kan bunde i at hun enten husker sin teenagetid bedre eller, at den har været præget af traumatiske hændelser, der har bevirket at tiden mindes mere kaotisk og dermed mere larmende. Dette understøttes af hendes tilbagevenden til Iran, hvor menneskerne omkring hende er langt mindre højrostedede og især efter hendes beslutning om at forbedre sit liv ses det højrostedede sjældent. De få gange det sker, er det i forbindelse med højlydt sjov, som når hun fester med hendes venner¹⁰⁷ eller da hun reagerer på regimets soldater, der beder hende om ikke at løbe da de mener man kan se hendes bagdel bevæge sig hvortil hun råber "Well

¹⁰³ Ibid., 38

¹⁰⁴ Ibid., 18

¹⁰⁵ Ibid., 119

¹⁰⁶ Ibid., 234

¹⁰⁷ Ibid., 308

then don't look at my ass!"¹⁰⁸ Dette er igen illustreret ved at hendes hoved bliver en smule forstørret og ordene er isat en spids taleboble.

Lyd er generelt kun repræsenteret i det udtalte, men igen er der få afvigere. Da Marjanes mor giver Marjane og stuepigen en lussing for at have deltaget i en demonstration¹⁰⁹ er dette tydeligt illustreret ved en spids stjerne, der signalere slaget og den lyd der kommer af denne bevægelse. Selvom lyden ikke kan læses i tekst er den der stadig for læseren da selve bevægelsen er nok til at indikere slaget, hvor fartstreget og stjernen er med til at indikere voldsomheden i det. Ligeledes er eksplosioner generelt indikeret med tegn fremfor tekst udover et enkelt sted hvor Marjanes familie kun hører eksplosionen, hvilket er illustreret ved en spidstakket boble med et "BOOM".¹¹⁰ Den skriftlige lyd er dermed kun til stede meget få gange og er brugt hvor det ellers ikke ville have været muligt at illustrere lyd med tegn.

Ved at holde denne stil opnås også et andet læsetempo og stemning eksempelvis i sekvensen efter en fest, hvor Marjane og hendes venner er blevet opdaget af regimets soldater. De mandlige gæster ses flygte henover tagrygge med regimets soldater i hælene med det resultat at en af gæsterne falder ned og dør.¹¹¹ Denne sekvens er symptomatisk for hele bogen eftersom de dele der er præget af action og eksplosioner er holdt uden lydord, men dog stadig med tegn og illustrationer der lader sig høre for læseren. Alvorligheden af disse sekvenser, især den nævnte, bliver understreget af at der ofte ikke er nogen der siger noget udover måske en mindre boks i toppen af billedet der fortæller om hvor vi er og hvad der vises. Fraværet af lydord hjælper dermed læseren til selv at høre lydene inde i hovedet fremfor at de opfattes igennem øjnene, hvilket hjælper læseren til at fordybe sig i det præsenterede univers. Læseren bliver så at sige mere en del af Marjanes verden fremfor blot en tilskuer.

Samlet kan det siges om det stilmæssige udtryk, at den efterlader nok rum i de store og sorte hvide flader til, at læseren selv kan fylde hullerne ud og gøre fremstillingen realistisk og troværdig. De ikonografiske virkemidler hjælper desuden til at holde fast i handlingen og hvem der vises i panelet samt deres betydning for historien. Det er således de manglende detaljer, der er med til at hjælpe læseren ind i Marjanes verden da der efterlades plads til at læseren selv kan fylde de tomme felter ud. Læseren bliver altså påvirket af de præsenterede oplevelser via tegneseriens tekniske udformning.

¹⁰⁸ Ibid., 303

¹⁰⁹ Ibid., 29

¹¹⁰ Ibid., 80

¹¹¹ Ibid., 309-311

Indholdsmæssig analyse

Marjane Satrapi er både monstrator og fortæller i Persepolis og holder sig til at fortælle ud fra en indre fokalisering. Selvom det kan virke til, at Satrapi præsenterer læseren for andre karakteres tanker er det i virkeligheden hendes udlægning af disse. Især hendes barndoms minder er præget af et barnligt sind eksempelvis i hendes udlægning af hvor hun forestiller sig en mand, der er skåret i stykker ser ud.¹¹² Den barnlige fortæller ændrer sig dog gradvist i takt med, at karakteren vokser op til at blive mere moden i udlægningen af de fortalte historier som for eksempel når hendes kørestolsbunde ven Kia fortæller en joke. Her bliver historien præsenteret som den er fortalt af Kia, men vist som den er visualiseret af fortælleren Satrapi.¹¹³ Historien får dermed et ekstra niveau da læseren ser det visuelle aspekt som en del af Kias historie hvor dette aspekt i virkeligheden er Satrapis udlægning.

Forskellen imellem fortæller og karakter bliver dermed ofte mudret da der kan herske tvivl om hvem der taler. Læseren er ikke i tvivl om, at det er fortælleren Satrapi når det udtalte er præsenteret i tekstboksene i kanten af rammerne, men som forrige eksempel viser, springer fokus fra karakteren Marjane og hendes udtale til fortælleren Satrapi. Dette skifte ses oftest når en historie overleveres til Marjane, men det sker også, at dette skift er direkte henvendt til læseren som det ses, hvor Marjane beslutter sig for at begynde at ryge.¹¹⁴ Her vises Marjane alene i familiens kælder umiddelbart talende med sig selv, men i sidste panel henvender hun sig direkte til læseren og bryder dermed den fjerde mur. Fortæller og karakter bliver dermed én og skellet imellem disse to bliver komplet udvisket. Dette signalerer et vigtigt punkt i fortællingen navnlig, at det er tidspunktet hun beslutter sig for at være voksen, hvilket sker for til dels at gøre oprør imod sin mor, men også fordi hun er begyndt at forstå konsekvenserne af det nye styres metoder heriblandt henrettelsen af intellektuelle og mennesker hun holder af.

Ligeledes markeres bruddet med kæresten og dennes utroskab også ved, at Marjane ses alene og tilsyneladende tale med sig selv. Især da hun sidder og græder over (eks)kærestens tøj og hun slutteligt stiller spørgsmål om hvor hendes mor, far og bedstemoren er til at hjælpe hende bliver det igen tvivlsomt om hvem der taler. Taleboblere er forsvundet og ordene står i stedet frit indenfor rammerne kun i selskab med den grædende Marjane.¹¹⁵ De efterfølgende sider ses hun vandre rundt i Wien kun i selskab med sig selv og med minderne om de mennesker hun har mødt under sit ophold i Østrig og som hun overvejer at henvende sig til for hjælp. Disse tre karakterer; morens veninde, Marjanes veninde Ingrid og frau Keller ses

¹¹² Ibid., 52

¹¹³ Ibid., 266-267

¹¹⁴ Ibid., 117

¹¹⁵ Ibid., 235

alle vendt imod læseren gestikulerende og fordømmende.¹¹⁶ De henvender sig ikke til læseren, men derimod Marjane og er med som en kommentar på hvordan Satrapi havde det på daværende tidspunkt. Ved at lade dem vende ud imod læseren får de et andet skær i kraft af brydningen af den fjerde væg, men også det at de er karakterer, der er mere virkelige for Marjane og fortælleren Satrapi end læseren. Disse sider er præget af indre monolog i form af bokse i kanten af rammerne og tankebobler fra Marjane. Læseren får dermed et nøgtern blik ind i ung kvindes desperate tanker, men er ligeledes et indblik i hvorledes en, der er fremmed for vestlig kultur er blevet påvirket og, i dette tilfælde, dennes efterfølgende nedtur.

Gengivelse af fotografiske vidnesbyrd

Første gang læseren bliver introduceret til gengivelsen af et fotografi er billedet af moren der er taget under en demonstration og som ifølge Marjane blev brugt i flere europæiske aviser.¹¹⁷ Billedet fremstår umiddelbart som en del af selve sekvensen, men efterfølgende ses det i hånden på den lille Marjane og er med til tidligt at vise hvordan demonstranter bliver vist nemlig med en knyttet hånd i vejret. Ligeledes vises bedstemoren siddende med den lille Marjane på skødet, hvor hun viser et fotografi af sig selv og sine børn.¹¹⁸ På samme måde ses onklen Anoosh også vise Marjane et billede af hans familie, hvor hans kones ansigt dog er kradset ud.¹¹⁹

Disse billeder er sandsynligvis nogen Satrapi har haft adgang til eller som minimum er nogen hun har kunnet huske da hun skrev sin historie og de kommer dermed til at fremstå som ekstra vigtige da de er med til at udvide hendes familiære baggrund. Gengivelsen af disse billeder er holdt i samme stil som resten af tegneserien og de kommer derved til indgå i selve fortællingen som virkelige for karaktererne og dermed også for læserne. Denne gengivelse af fotografier optræder primært i første bog hvilket vidner om, at barndommen er svær at huske og det er ved hjælp af gamle fotografier der kan skabes en forbindelse til sin barndom. Det at Satrapi fortæller om disse billeder og aktivt bruger dem i sin fortælling er desuden med til at gøre historien mere troværdig eftersom hun minder om, at det hun viser ikke blot er fri fantasi, men også baseret på fotografiske vidnesbyrd.

I bog nummer to bruges denne gengivelse af fotografier stort set ikke udover efter besøget hos hendes værelseskammerats familie i Tyrol.¹²⁰ Dette koblet sammen med de foregående eksempler viser at disse billeder af meget personlig karakter alle bruges i øjeblikke, der står som positive og sandsynligvis er billeder

¹¹⁶ Ibid., 241

¹¹⁷ Ibid., 5

¹¹⁸ Ibid., 27

¹¹⁹ Ibid., 59

¹²⁰ Ibid., 174

Satrapri har gemt eller haft adgang til igennem sit voksne liv. Fotografierne står dermed som markører for lyse øjeblikke i en til tider dyster eller trist fortælling. Det er her værd at bemærke de billeder, der er udeladt navnlig det obligatoriske bryllupsbillede hvilket indikerer, at ægteskabet i Iran ikke er et ovenud lykkeligt minde.

De nævnte billeder er som sagt gengivet i stil med resten af tegneserien, men enkelte steder er der illustrationer, hvor stilen tilsidesættes. Marjane nævner, at hendes far tog billeder i gadebilledet for hvilket han er blevet arresteret i hvert fald en enkelt gang.¹²¹ Disse billeder, der viser soldater og grupperinger af mennesker, er gengivet med noget nær fotorealisme om end de er slørede i deres udtryk. Selve indholdet af disse billeder er ikke deres primære funktion da de er med til at vise farens rebelske side på samme måde som billedet af moren er med til at vise hendes. Dermed bliver det hurtigt slået fast, at Marjanes rebelske handlinger bunder i hendes familiære baggrund mere end påvirkningen fra samfundet. Ved at fremstille disse fotografier i en anden stil bliver deres betydning understreget for farens baggrund især med henblik på at de ikke bliver nævnt igen, men stadig er en vigtig del af farens og dennes karaktermæssige baggrund.

Hvor fotografier er en vigtig del af barnet Marjanes baggrund er det illustrationer og håndværket omkring dette, der præger teenageren Marjane. Dette ses allerede ved hendes hjemkomst til Iran, hvor hun kommenterer på de mange gavlmalier, der dominerer gadebilledet om de mange martyrer, der er faldet i de fire år hun har været væk.¹²² Udover en enkelt delvis gengivelse af en kvinde med en mand i favnen er det Satrapri, der gengiver oplevelsen af disse illustrationer i ord og abstrakte kranier, der omgiver karakteren Marjane. I stedet for at lave en eksakt gengivelse eller tegne dem ind i sekvensen gengives oplevelsen af disse malerier, der nu fylder gadebilledet både som illustrationer, men også i nye gadenavne. Læseren bliver dermed gjort opmærksom på effekten af disse malerier på Marjane i modsætning til selv at skulle danne sig et indtryk af dem, hvor effekten ville have været en anden. Det er altså en kombination af at gense sin barndomsby forandret og være på et lavpunkt i sit liv, der her bliver gengivet, hvor en eksakt gengivelse af billederne ville have åbnet for, at læseren selv ville kunne tolke på disse billeder.

Til sidst i bog to ses Marjane blive optaget på universitetet i grafisk kunst på baggrund af, at hun består den obligatoriske nationale test samt en tegning af en martyr i favnen på en kvinde med røde tulipaner på hver side inspireret af Michelangelos statue La Pietá, der viser Jomfru Maria med den døde Jesus i favnen.¹²³ Tegningen adskiller sig umiddelbart fra den etablerede stil, hvilket igen er med til at understrege

¹²¹ Ibid., 29

¹²² Ibid., 253-253

¹²³ Ibid., 283

betydningen af den eftersom det er denne, der er med til at få hende ind på universitetet og dermed lægge kimen for hendes fremtid som tegner. Ligeledes er det også herfra, at hun for alvor begynder at udforske sine evner som kunster og det der skulle have været svendestykket i form af en forlystelsespark i persisk tema. Skitserne her til er umiddelbart også gengivet i noget, der kunne minde om deres oprindelige form.¹²⁴ Disse illustrationer er alle med til at rette fokus imod kunsterne Marjane, hvis håndværk læseren løbende har været eksponeret for. Ved at vise begyndelsen på hendes kunstneriske udfoldelser og baggrunden for indholdet af disse opnås en cirkulær fortælling, der ganske vist er startet fra barnsben, men som først er kommet til udtryk i det voksne liv. Resultatet heraf er selve bogen Persepolis, der kommer til at stå som sin egen dokumentar over dens skabelse og især baggrunden for personen, der har skabt den.

Autenticitet

Udover at den første bog bruger mange genskabelser af fotografier er fremstillingen også præget af Marjane og dennes barnesind, hvilket især er tydelig når hun forsøger at skabe sig en idé om eksempelvis vandtortur ved at ligge længe i sit badekar og kan konkludere, at huden bliver rynket.¹²⁵ Ligeledes da moren truer med at sømme Marjane til væggen i ørene¹²⁶ og da familiens to venner, der begge har siddet i fængsel, fortæller om de torturmetoder, der har været udsat for herunder brænding med et strygejern, hvilket den unge Marjane aldrig havde forestillet sig kunne bruges til tortur.¹²⁷ Ved at lade disse voldelige historier blive filtreret igennem barnesindet kommer der automatisk en distance da de bliver lettere karikerede i både udtale og visuelt. Dette er dog ikke med til at gøre hændelserne mindre virkelige da det er et velkendt faktum, at det islamiske styre i Iran bruger og har brugt tortur.¹²⁸ Fortælleren Satrapi har på et tidspunkt genkaldt sig disse minder og skrevet dem ned som hun kunne huske dem, hvilket har været igennem øjnene på et barn. Dermed bliver det ikke kun en videregivelse af historier fra personer Satrapi har kendt, men også en tolkning af disse samt de har en klar afsender og fortæller. Dette hjælper til at gøre historierne mere troværdige eftersom det er klart at de ikke bare er fundet på af barnet Marjane eller fortælleren Satrapi. Det kan diskuteres hvor troværdig en barnlig fremstilling af tragedier og traumatiske historier kan være, men ved at holde dette for øje, at det lige nøjagtig er et barn, som fortæller bliver det nødvendigt at skulle tolke på denne fremstilling eftersom barnet ikke nødvendigvis har haft indblik i hvad, der er oplevet eller blevet fortalt.

Anden bog er som nævnt tidligere ikke nær så påvirket af fotografier og historier fra venner og familie, men er primært om teenageren Marjane og hendes tid væk fra Iran. Det historiske aspekt kan dermed virke fjern

¹²⁴ Ibid., 331 & 333

¹²⁵ Ibid., 25

¹²⁶ Ibid., 45

¹²⁷ Ibid., 51

¹²⁸ (McThighe 2012)

da første halvdel af denne bog er mere indadskuede end andre dele af Persepolis. Denne står mere som en optakt til hvordan Marjane modnes som menneske og hendes første møde med vestlige værdier som hun senere tager til med til Iran. Hun kommenterer direkte på denne tilstand efter at være kommet hjem, hvor hun siger, at hun er en vesterlænding i Iran og en Iraner i vesten.¹²⁹ Historiske hændelser er således mindre vigtige i denne del end andre steder hvor de til tider er direkte bærende for handlingen og andre steder blot står i baggrunden. Det er først da hun kommer tilbage til Iran, at de fortalte historier begynder at dukke op igen og modsat første bog er de her igennem en voksens kvindes øjne, hvilket er tydeligt i deres visuelle fremstilling, der er præsenteret uden det barnlige filter fra første bog. Dette er tydeligt i præsentationen af vold, der direkte viser en knytnæve i ansigtet på en mand¹³⁰ eller massehenrettelserne af intellektuelle. Sidste eksempel er fortalt af Marjanes far og sammenlignes den visuelle fremstilling med den første bogs historier er der sket et tydeligt skred i hvordan disse historier er genkaldt, dog uden at de fjerner sig fra den gængse stil.

Barn kontra voksen

Fra selvmordsforsøger i bog to¹³¹ og frem ses Marjane konfrontere regimet og dets repræsentanter til en grad, hvor hun risikerer at komme i alvorlige problemer for eksempel når hun fester med hendes venner, hvilket når et lavpunkt da en af hendes mandlige venner falder i døden.¹³² Denne del af bogen er præget af historier fra hendes venner og ligesindede modsat de historier hun hører som barn, der primært kommer fra familiemedlemmer og venner af familien. Altoverskyggende er dog hendes forsøg på at assimilere i samfundet ved at gifte sig og udnytte sine kunstneriske side til fordel for regimet, hvilket dog i sidste ende mislykkedes grundet hendes utilfredshed med regimet og, at hun ikke elsker sin mand. Det første kommer for alvor til udtryk efter Marjane og en veninde har besøgt en kollega, der har været fængslet for en tegning. Hvor han først står som et symbol på at trods regimet viser det sig, at han ikke er meget bedre end mange andre mænd idet han konstant tager ordet fra sin kone og ser ned på Marjane og veninden for blandt andet ikke at have børn.¹³³ Dette kombineret med den efterfølgende diskussion om mænd og kvinders rettigheder¹³⁴ står som stærke øjeblikke, der er med til at Marjane tager en beslutning om at blive skilt og forlade landet.

Som nævnt forsvinder det barnlige islæt i takt med, at personer omkring Marjane dør eller rejser væk og at hun hører flere historier om tortur og undertrykkelse. Det er også værd at bemærke, at traumatiske

¹²⁹ (Satrapi 2008, 274)

¹³⁰ Ibid., 291

¹³¹ Ibid., 274-275

¹³² Ibid., 311

¹³³ Ibid., 338

¹³⁴ Ibid., 339

hændelser eller historier er mere talrige end senere og, at eksemplerne som sagt bliver langt mindre karikerede. Marjanes personlige tragedier følger også dette mønster, hvilket kan ses da hendes onkel Anoosh dør, hvor hun i en samtale med Gud beder denne om at forsvinde fra sit liv.¹³⁵ Dette er første gang hun for alvor ses have mistet og effekten af ikke kun at have mistet sin onkel, men også sin faste tro på Gud bliver understreget af helsiden, hvor hun tilsyneladende svæver i det ydre rum imens hendes forældre beder hende om at søge ned i bomberummet.¹³⁶ Dette barndomsminde er sandsynligvis den pureste fantasi, men ikke desto mindre er det vigtigt da det er her Marjane for første gang stifter bekendtskab med døden, men også første gang hun begynder at tvivle på sin religion. Det er også efter dette segment, at Marjane ses med længere hår og tilsyneladende et par år ældre.

Et andet minde der påvirker den unge Marjane stærkt er da naboens hus bliver bombet og familien, der bor der dør inklusive datteren som var Marjanes veninde.¹³⁷ Her er det værd at bemærke, at den ødelagte bygning adskiller sig fra bogens stil idet den er vist noget nært fotorealistisk, som faderens fotos, da de sort/hvide farver flyder ind i hinanden, hvor disse ellers er skarpt adskilt. Sammenlignes denne ødelagte bygning med de ødelagte bygninger Marjane ser efter sin hjemkomst skiller den sig markant ud. Dette gør, at den ikke kan undgås ved læsning og dens vigtighed bliver dermed understreget, hvilket bliver understreget af Marjanes reaktion og fund af nabodatterens armbånd, der stadig sidder på hende. Hendes reaktion på dette er tydeligvis forbundet med stor smerte da panelet, der skulle vise hendes reaktion er komplet sort. Bygningens detaljer vidner også om, at dette er et minde, der står stærkt i forfatteren Satrapis hukommelse. Det er også første gang, at konsekvenserne af død for første gang viser sig for hende, hvor hun tidligere blot har hørt historier og forestillet sig hvordan døde mennesker ser ud. Hendes efterfølgende reaktion på at få frataget armbåndet af sin lærer vidner da også om, at dette er en hændelse, der sætter sig dybe spor, men ikke nødvendigvis det, at det var tabet af nabodatteren, men lige såvel synet af et maltrakteret menneske.

En hændelse, der for alvor forfølger Marjane er bruddet med kæresten Markus¹³⁸ og er en af de hændelser, hvor Marjane ikke selv har kontrol over situationen eller sig selv. Bruddet er katalysatoren, der gør at Marjane bliver skubbet helt udover kanten i en situation hun ikke selv har haft kontrol over. Fra at blive sendt væk af sine forældre til et fremmed land, fremmedgørelse dette sted kombineret med flygtige bekendtskaber gør at hendes fundament mildest talt er skrøbeligt. At hun nærmest ubevidst vælger at blive hjemløs må da også siges at være en voldsom reaktion på et afsluttet forhold, men som hun selv siger,

¹³⁵ Ibid., 70

¹³⁶ Ibid., 71

¹³⁷ Ibid., 142

¹³⁸ Ibid., 234

havde hun lagt alt i dette forhold eftersom hun ikke havde hverken familie eller venner at støtte sig til.¹³⁹ Hendes tid som hjemløs bliver redegjort i afsnittet 'The Veil', der slutter med, at hun tager sit tørklæde på og vender hjem til Iran; en handling der i både overført og faktisk betydning fortæller, at hun forsøger at genfinde sin gamle identitet og noget af den tryghed, der kendetegnede denne tid. Denne tilbagevenden står som noget af det mest traumatiske og skelsættende i Persepolis og taget i betragtning, at Marjane oplever både krig på nærmeste hold, død blandt venner og nær familie kommer bruddet med kæresten til at stå meget stærkt. Det er selvfølgelig ikke kun dette brud, der gør at hun knækker, men en gradvis ophobning af frustrationer.

Faktuelle hændelser

Igennem Persepolis bliver der refereret til flere faktuelle hændelser, hvoraf den mest markante er slutningen på den islamiske revolution i 1979 og de omvæltninger den fører med sig. Mest markant er genindførelsen af sløret som kvinder nu igen skal bære, hvilket den unge Marjane ikke er synderlig tilfreds med blandt andet fordi det er varmt at have på.¹⁴⁰ Billedet af den iranske revolution og de ting denne medfører, bliver altså langt fra præsenteret positivt, hvilket især ses ved måden repræsentanter fra regimet bliver visualiseret. Det er enten skulende mænd med stort skæg¹⁴¹ eller lige så skulende kvinder klædt heldækkende sorte dragter og slør.¹⁴² Ansigtet på regimet bliver dermed farvet af måden Satrapi husker denne tid på, hvilket er alt andet end positivt.

Faktuelle hændelser er dog med til at give en baggrund for hvorfor regimet kommer til magten når der fortælles hvorledes Shahens styre agerede overfor befolkningen, eksempelvis ved fortællingen om branden i Rex Biografen, der krævede 400 ofre. Offentligheden beskyldte den lokale politichef for branden da han tidligere havde givet ordre til at opløse en demonstration i den nordlige by Qom, hvilket havde resulteret i flere tilskadekomne og en dræbt. Ligeledes mistænkte man også SAVAK, Shahens hemmelige politi, for at stå bag, men var dog sikker på at det var Shahens folk der stod bag. Dette resulterede i flere demonstrationer imod Shagen, der som minimum krævede hans afgang.¹⁴³ Marjane overhører hendes forældre tale om denne hændelse, hvor fortælleren Satrapi kommer med de faktuelle oplysninger såsom antal døde og hvem der stod bag navnlig Shahens folk. Hun nævner specifikt, at politiet forhindrede folk i at komme ind og hjælpe de indespærrede og at det var religiøse fanatikere, der fik skylden, men at alle vidste det var Shagen, der stod bag.¹⁴⁴ Satrapi formår dermed at videregive historiske fakta på både en nøgtern

¹³⁹ Ibid., 235

¹⁴⁰ Ibid., 3

¹⁴¹ Ibid., 5

¹⁴² Ibid., 132-133

¹⁴³ (Abrahamian 2005, 159)

¹⁴⁴ (Satrapi 2008, S.14-15)

måde med specifik kildehenvisning "The BBC said there were 400 victims."¹⁴⁵ kombineret med et visuelt aspekt, der fortæller om Satrapi's egen stillingtagen til tragedien navnlig, at den var forfærdelig og noget nær udefinerbar for et barn.

En hændelse, der ligger i forlængelse af biografbranden og ligeledes står som en af de afgørende begivenheder, der var med til at starte den islamiske revolution er den såkaldte Sorte Fredag hvor regeringssoldater åbnede ild imod en demonstration på Jaleh-pladsen og dræbte flere af de tilstedeværende. Ifølge Michel Foucault, der var udsendt af en italiensk avis, var tabstallene omkring de 4000, hvorimod iranske the Martyrs Foundation, der yder hjælp til martyrs efterladte, var tallet nærmere 84. Ligeledes rapporterede britiske journalister, at demonstrationen mindede om en henrettelse da soldaterne efter at have bedt om demonstrationens opløsning begyndte at skyde tilfældigt ind i folkemængden.¹⁴⁶ Marjane ses deltage med pigens i huset ved denne demonstration, der vises forløbe uden nogle løsnede skud eller tegn på dette. Først da de er kommet hjem og moren finder ud af hvor de har været viser det sig, at der er blevet skudt mennesker, hvilket får moren til at smække en lussing til både pigens i huset og Marjane.¹⁴⁷ Dette er endnu et eksempel på hvorledes Satrapi har været vidne til historien om end hun ikke har oplevet skuddene selv er hun stadig så tæt på, at de påvirker hende og hendes opfattelse af Shahens styre.

De to hændelser var som sagt udslagsgivende for, at revolutionen opstod da de var med til at udvide skellet imellem Shahens styre og folket. Hvor Marjane og hendes forældre er pro-revolution ses de dog senere kæmpe imod det islamiske styre da denne begynder at gå imod forældrenes egne overbevisninger. Det islamiske styre er således præsenteret overvejende negativt, men det foregående styre er immervæk præsenteret som direkte morderisk overfor sin egen befolkning. Dette ændrer ikke på, at det nye styre stadig er vist som værende grusomt om end en kende mindre morderisk i kraft af, at der vises færre henrettelser, men flere eksempler på tortur. Forskellen ligger især i, at hvor Shahens styre er vist i tilbageblik og fortalt i historier bliver det nye styre vist i form af det påkrævede slør og dets lakajer i form af de skæggede mænd og kvinder klædt i sort. Det islamiske styre får dermed en personlig form hvor det tidligere blot står som en fortælling eller et grumt eventyr og er ydermere personlig da hovedpersonerne vises side om side med disse repræsentanter.

Disse repræsentationer er alle stereotype i deres gøren og laden overfor hovedkaraktererne og afviger sjældent fra både visuel fremtoning og handlinger. Deres visuelle udtryk er grænsende til det identitetsløse

¹⁴⁵ Ibid., 15

¹⁴⁶ (Abrahamian 2005, 159 & 160)

¹⁴⁷ (Satrapi 2008, 39)

da især mændenes øjne ofte blot er sorte prikker uden andet udtryk end vrede. Selv når de ses interagere sammen med andre karakterer står de mere som symboler, der udfører en ordre. De er ikke følelsesløse, hvilket ses da Marjane råber af dem og de udviser forskrækkelse¹⁴⁸ eller da de tydeligvis er skadefro over vennen, der falder i døden efter at være flygtet fra en fest.¹⁴⁹ Her er det værd at bemærke, at selvom disse mænd vises tæt på bliver hverken ansigter eller øjne mere detaljerede, men fastholder deres stærkt ikonografiske udtryk, hvilket er medvirkende til, at de fremstår upersonlige og ufølsomme. Regimets kvinder, eksempelvis Marjanes lærer,¹⁵⁰ og deres udtryk er ligeledes stærkt karikeret da det eneste, der overhovedet indikerer, at de er mennesker er deres ansigt. Dette er altid tydelig da deres kroppe er dækket af den heldækkende sorte klædedragt, der blot indikerer at der er en krop og en sjælden gang er der indikeret lemmer ved hvide streger. Disse to stereotyper ligner ganske vist andre karakterer i løbet af Persepolis, men forskellen bliver forklaret ved at, den progressive kvinde har slør og den islamiske har heldragt; den progressive mand har skjorten stopper i bukserne og kort skæg, hvor den islamiske mand har skjorten løshængende og stort fuldskæg.¹⁵¹ Denne forklaring er med til tone de enkle symboler, der vises og læseren er således ikke i tvivl om det er regimets folk, der vises.

Persepolis kan i kraft af fortælleren klassificeres som værende mere et grafisk narrativ end dokumentarisk grafisk novelle. Fortællingen er af stærk personlig karakter i kraft af, at den omhandler Marjane Satrapi og hendes liv indtil hun flytter permanent til Europa. Hun har selvsagt sat sig for at dokumentere sit liv, men eftersom hun berører nationale, historiske og personlige historier kommer hendes historie til at have et meget bredt fokus. Det er således hendes personlige historie der er i fokus modsat hvis hun havde valgt, at fokusere på eksempelvis revolutionen og kun den. De personlige historier vises også på tværs af tid og rum, hvilket er i tråd med Chutes definition af grafiske narrativer og er ligeledes fortalt i et kontinuerligt narrativ, hvor Marjane følges fra barn til voksen. De traumatiske hændelser, hvad enten de påvirker det enkelte individ, såsom bruddet med kæresten, eller har en effekt på mange, såsom bombningen af naboens hus, er alle beskrevet igennem Marjane og hendes verdenssyn. Den personlige historie kommer dermed til at stå over den store historie, men er samtidig med til at kontekstualisere denne og skabe en forbindelse imellem læser og det læste ved at lade læseren opleve historien igennem Marjane og hendes iagttagelser.

¹⁴⁸ Ibid., 303

¹⁴⁹ Ibid., 309

¹⁵⁰ Ibid., 143

¹⁵¹ Ibid., 75

Pyongyang: A Journey in North Korea

Teknisk analyse

Rammerne i *Pyongyang: A Journey in North Korea* er opsat i et 3x3 mønster eller 2x3, hvilket dog sjældent bliver fuldt. I stedet bruges disse to mønstre som skabelon til at manipulere rammerne i en grad så de stadig er til at læse, men aldrig afviger fra mønstret. Få gange overholdes mønstreret, hvilket er med til at give en ro på helsiden og i det viste som eksempelvis hvor Guy ses iagttage sine guider og slappe af i naturen.¹⁵² Her er rammerne, i dette tilfælde 2x3, med til at viderefør den orden og harmoni, der bliver beskrevet i kraft af deres opsætning på siden. Det skal dog siges, at ikke alle konventioner bliver overholdt eftersom panel nummer to er uden tegnede rammer, hvilket dog ikke er med til at spolere den harmoniske effekt. Samme effekt ses hvor Guy er sammen med sin ven Dave i den roterende restaurant,¹⁵³ hvor det dog ikke er harmoni rammerne understreger, men en følelse af isolation og, at de er alene på etagen.

I stedet for at understrege ro og orden har det faste mønster også en opsummerende effekt som det ses, hvor Guy fortæller om kasinoets funktion og hvorledes det er afspærret for nordkoreanske borgere.¹⁵⁴ Dette går igen hvor der fortælles om kulten omkring Kim Jong-III,¹⁵⁵ der fremstår som indledning til et afsnit i kraft af, at denne sekvens er efter en af helsidesillustrationerne. Disse sekvenser står som en art montage, hvor Delisle har plads til informere om diverse baggrundsviden han ellers ikke selv oplever. Er Guy i billedet er det ikke for at fokus skal være på ham, men for at videregive information han ellers ikke kan vise han har oplevet og kommer dermed til at fremstå i en anonym fortællerrolle. Rammernes størrelse og ensartethed hjælper til at videregive denne information da læsehastigheden finder en fast velkendt rytme og ydermere er med til at tegne et større billede af hvordan tingene hænger sammen om det aktuelle emne.

Andre gange hvor et fast mønster bibeholdes giver det et nøgtern og nærmest komisk udtryk som det ses, hvor Guy spørger oversætteren Sin om et bestemt musiknummer han har hørt.¹⁵⁶ Rammerne afviger i deres form da det er 4x3 mønster, hvilket giver en illusion om en samtale, der kører hurtigt frem og tilbage. Ved at lade karaktererne forblive i samme position igennem sekvensen opstår en frem-og-tilbagesamtale og kommer via de mindre rammer til at virke hurtigere end hvis de havde større. Det sidste panel understreger det repetitive med Guy Delisles kommentar om at de kunne havde fulgt dette mønster frem og tilbage hele dagen. Rammerne går dermed ind igen og hjælper det udsagte med at komme til udtryk via deres form.

¹⁵² Ibid., 108

¹⁵³ Ibid., 93

¹⁵⁴ Ibid., 39

¹⁵⁵ Ibid., 130

¹⁵⁶ Ibid., 126

Igennem Pyongyang manipuleres rammerne konstant, hvilket oftest kommer til udslag i, at de slet og ret udelades enten i en enkelt side af panelet eller hele vejen omkring. På stort set hver side er der et eksempel på det sidste, men effekten af dette varierer fra at være et indsat billede eller information til at være med til at betone karaktererne og deres handlinger. Allerede på første side ses det hvorledes Guys frustration bliver forstærket af de åbne rammer¹⁵⁷ da han kommer til at fremstå alene og sårbar i det åbne rum. Andre steder markerer de opløste rammer et brud fra handlingen idet, der henvises til noget karakterne ikke kan se, men som de forholder sig til, hvilket ses hvor Guys kollega fortæller om sit arbejde på Corto Maltese.¹⁵⁸ Dette indikeres ved at indsætte et rammeløst billede efterfulgt af et indrammet billede af figuren og lade det efterfølgende panel have en åben top for at lette overgangen fra panel til panel. Andre steder markerer denne mangel på rammer en art infoboks med faktuelle oplysninger, hvilket især ses når faktuelle oplysninger udlægges, eksempelvis hvor Guy forklarer om sine guiders mulighed for at rejse til udlandet.¹⁵⁹

Disse åbne rammer er ofte efterfuldt af et hul i den følgende ramme, hvilket hjælper læseren til at genfinde fodfæstet i læseretning og påvirke opfattelsen af tid. Ved at lade det åbne rum glide over i det åbne rum i det efterfølgende panel kommer især de faktuelle oplysninger til at fremstå som en note i den overordnede handling. De steder hvor dette ikke er tilfældet, altså hvor overgangen fra det åbne rum møder en lukket ramme tvinges læseren til at sætte læsehastigheden ned og dvæle ved det udtalte. Et eksempel på dette ses hvor Guy forklarer om brugen af jakkenålene med Kim Il-Sung og Kim Jong-Il, hvor tomrummet med info kører over i hans spørgsmål om han kan få en.¹⁶⁰ Efterfølgende ses han tilsyneladende alene ved sit skrivebord, igen i et tomrum, men efterfølgende ramme viser oversætteren Sin siddende bagved ham.¹⁶¹ Denne ramme er optegnet, hvilket markerer et brud i læsningen, men også i Guys handlinger eftersom han afbryder sit arbejde. Det er værd at bemærke dette brud fra side til side er markeret ved tomrummet og hvordan det følgende udnyttes til at markere karakterenes tilstand i de efterfølgende paneler på samme side. Her ses igen hvordan tomrummet glider sammen med karakterende i det udtalte, i dette tilfælde i deres talebobler.

Manipulationen med rammerne er blot én måde hvormed læsehastigheden og dermed sekvensen bliver manipuleret igennem fortællingen. Andre gange er det antallet af paneler der bliver vist, der er med til at påvirke læsehastigheden, hvilket oftest gør at hastigheden bliver sat ned. Dette ses for eksempel hvor Guy

¹⁵⁷ Ibid., 2

¹⁵⁸ Ibid., 15

¹⁵⁹ Ibid., 75

¹⁶⁰ Ibid., 66

¹⁶¹ Ibid., 67

betragter menneske nedenfor sit hotelvindue, der jagter en stak papirer vinden har fanget.¹⁶² Hvor den første side af paneler er af standardstørrelse, jævnfør 3x2 mønstret, bliver den næstes sides paneler mindre for at vise mere action, men også for at understrege Guys frustration over, at det måske er hans arbejde, der flyver rundt. På den tredje side bliver rammerne større da Guy finder ud af, at det ikke er hans arbejde hvilket afslapper både karakteren og læseren da læsehastigheden igen sættes ned. Igen er størrelsen på rammerne med til at understrege karakterernes følelser og det de observerer for at påvirke læseren. Sekvensen slutter således med beroligende panel med masser af rum for at understrege Guys genfundne ro. Forøgelsen af antallet af rammer er dog ikke ensbetydende med karakterenes tilstand da sekvensen andre gange bruges som effekt, hvilket er tydeligst med Guys tankeeksperiment om de obligatoriske jakkenåle. Han opdager at portrætterne af Kim Il-Sun og Kim Jong-Il alle bærer disse knappenåle, hvortil han forestiller sig at portrætterne på de nåle ligeledes bærer jakkenålene.¹⁶³ Den opstillede sekvens skal dermed ses som et tankeeksperiment fra en animators side og en sekvens der udelukkende foregår i karakterens hoved. Dette understreges af, at efterfølgende side og panel starter med Guys tegnede instrukser og rettelser i hvordan en animation bør foregå. Overgangen fra tankeeksperiment tilbage til handlingen bliver dermed glidende idet det, der foregår inde i hovedet på karakteren havner på et stykke papir karakteren efterfølgende ses sidde med i skødet.

Billede og stil

Stilen i Pyongyang er mere ikonografisk end realistisk idet Delisle bruger mange symboler til at indikere hvem og hvad der vises, hvilket gøres ved at bruge gråtoner og skygger og er dermed ikke ren ikonografisk. Karakteren Guy er således ikke fremstillet som et realistisk menneske, men reduceret til kun det mest nødvendige - øjne, øre, næse, hår – for at indikere det er Guy. Karakteren genkendes bedst ved den forstørrede næse, hvilket er med til at lade ham træde ud fra de andre karakterer der ligeledes får koblet symbolske kendetegn til dem. Oversætteren Sin genkendes eksempelvis bedst på sit runde hoved og markante briller hvilket hjælper til at identificerer ham selv når han bliver vist i forskelligt tøj.¹⁶⁴ Delisle formår dermed at skabe en identitet for alle karakterer, der har indflydelse på ham og handlingen med meget få virkemidler og i de tilfælde hvor det ikke er karakterenes gøren og laden, der er vigtige, men blot deres tilstedeværelse vises de som anonyme silhuetter. Dette ses især i de tilfælde hvor Guy betragter

¹⁶² Ibid., 51-53

¹⁶³ Ibid., 30

¹⁶⁴ Ibid., 34

menneskene omkring ham, for eksempel på byggepladsen overfor animationsstudiet¹⁶⁵ eller hvor han er ude at køre om natten.¹⁶⁶

Delisle fraviger dog flere steder fra det ikonografiske og nærmer sig det realistiske uden at vige markant fra den etablerede stil. Dette sker når Delisle gengiver bygninger og steder i og omkring byen Pyongyang, hvilket er tydeligst på de helsider, der fungerer som en art kapitelovergang eller pause igennem fortællingen. Forskellen er især tydelig hvor Guy vises foran en bygning med tre knyttede hænder ovenpå, der har værktøj i hænderne.¹⁶⁷ Her er det tydeligt, at karakteren Guy blot er et ikon eller symbol for Delisle, da bygningen er gengivet stærkt detaljeret sammenlignet med fremstillingen af mennesker. Disse helsiders funktion er dermed primært at vise hvad Guy har set og ved at bryde med den ikonografiske stil opstår et naturligt brud i læsningen.

De detaljerede billeder er dog ikke begrænset til bygninger som det ses hvor Guy overværer en harmonikakonzert opført af unge piger, der alle sidder og storsmiler.¹⁶⁸ For at gøre opmærksom på de anstrengte og ifølge Delisle, kunstige smil zoomes der helt ind på ansigtet af en af disse piger, hvilket gør at små detaljer der ville kunne være vist med emanata bliver tydelige for læseren. Dette er med til at understrege tolkningen af at disse piger er under overvågning og ikke nødvendigvis nyder at sidde der samt hemmeligholdelsen af dette ubehag. Det er altså tydeligt for læseren og Delisle, at de er utilpasse, men for karaktererne i fortællingen er det ikke tydeligt eller også vælger de at ignorere det. Disse piger er også gengivet på en af helsiderne,¹⁶⁹ hvor de sidder som en parodi på sig selv med forstørrede munde, der alle smiler overdrevent. Selv uden tekst er det tydeligt, at dette er opsat og ment som en kommentar på Nord Koreas behandling af deres borgerer.

Delisle varierer også når det kommer til at bestemme ham som værende transparent eller ekspressiv, men han lægger sig dog mest opad det ekspressive eftersom figurerne har en tendens til at flyde sammen med baggrunden og illustrationerne har en tendens til at fremstå mere malede eller skraverede. Dette er især tilfældet med helsiderne og illustrationerne af bygninger som eksempelvis den roterende restaurant¹⁷⁰ og det store hotel med kranen på toppen.¹⁷¹ Illustrationerne tangerer dog også til det transparente med hensyn til brugen af fartstreger og lydord. Dette er eksempelvis tydelig hvor Guy betragter de flyvende

¹⁶⁵ Ibid., 80

¹⁶⁶ Ibid., 95

¹⁶⁷ Ibid., 97

¹⁶⁸ Ibid., 156

¹⁶⁹ Ibid., 145

¹⁷⁰ Ibid., 92

¹⁷¹ Ibid., 132

papirer fra sit hotelvindue,¹⁷² hvor både papirer og personers bevægelser er markeret med fartstreger, men også hvor han betragter den mellemøstlige diplomat danse og musikken er markeret med illustrationer i form af noder.¹⁷³ Det samme gør sig gældende på den efterfølgende side hvor Guy taler med sin guide i form af illustrationer i taleboblerne.¹⁷⁴ Det kan dermed ikke siges, at Delisle er konsekvent transparent eller ekspressiv, men at han ligger omtrent midt i og svinger frem og tilbage med henblik på at få en bestemt effekt ud af dette.

Selvom Delisles stil kan være svær at placere indenfor de fire ovennævnte parametre er den generelt konsekvent i sit udtryk udover enkelte steder. Som nævnt før er der opløsningen af rammer i den nærmest drømmeagtige sekvens, hvilket dog kun henviser til rammerne og ikke selve illustrationerne. Dette gør sig gældende i de tilfælde hvor Guy viser læseren eller andre karakterer en illustration han ikke selv har lavet som det ses ved henvisningen til Corto Malte¹⁷⁵ og satiretegningen af daværende præsident for Frankrig Jacques Chirac og premierminister Lionel Jospin.¹⁷⁶ Ved at inddrage henvisninger til kendte figurer og personer i den virkelige verden hjælper Delisle læseren til at forstå, at fortællingen er rodfæstet i virkeligheden. Når disse illustrationer gengives i deres originale udtryk brydes læserytmen og læseren er nødt til at forholde sig til det virkelighedsnære, der pludselig opstår i en fortælling som ellers kan bære præg af at foregå i en virkelighedsfjern boble.

Ligeledes bryder han også med stilen ved at gengive sin kollega Fabrices tegninger om dennes oplevelser i Nordkorea i den form Fabrice har konstrueret dem i.¹⁷⁷ Stilen er markant anderledes fra Delisles, hvilket hjælper til at forstå, at det ikke er Delisles oplevelser, der er skrevet ned. Denne lille fortælling er også med til at understrege de, i Guy Delisles øjne, forrykte sikkerhedscheck og sikkerhedsforanstaltninger de som gæstearbejdere skal gennemleve. Han laver dermed en validering af sin egen fortælling ved at inddrage denne mindre fortælling.

Onomatopæia

Igennem Pyongyang findes der to former for udtale i form af talebobler navnlig den klassiske runde form med hale og den firkantede kasse, der gerne optræder i enten toppen eller frit hængende i rammen. Dette er konsekvent igennem hele historien hvor det eneste, der bliver ændret er indholdet af disse talebobler, hvilket kan varieres fra tekst til billeder. Eksempelvis forstørres teksten og ændres til fed for at markere

¹⁷² Ibid., 52

¹⁷³ Ibid., 117

¹⁷⁴ Ibid., 119

¹⁷⁵ Ibid., 15

¹⁷⁶ Ibid., 154

¹⁷⁷ Ibid., 166-167

højtråbende tale eller sang som det er tilfældet, hvor Guy og Dave synger i bilen med Sin.¹⁷⁸ Ydermere er der indsat noder for at understrege at det er sang og ikke bare slagord, hvilket er en metode Delisle ofte bruger for at indikere sang som det også ses, hvor han lytter til den kvindelige tekniker synge.¹⁷⁹ Her er det dog ikke noder, men blomster der går ind og markerer hans opfattelse af hvordan sangen lyder. En måde at betone visse ord gøre ved at forstørre dem og lave dem mere animerede, hvilket især bruges når enten Kim Ill-Sung eller Kim Jong-III nævnes i sang.¹⁸⁰ Selvom disse sange ofte er indhyllet i koreanske skrifttegn hjælper denne fremhævelse læseren til at forstå hvor vigtige disse navne er for den der synger og understreger den kult, der er omkring lederne som Delisle forsøger at kommunikere ud til læseren.

Billeder som ord bruges også til at markere hvad en samtale handler om som det ses i samtalen om fodgængerens dag og de argumenter den store leder er kommet med for at indføre dette.¹⁸¹ Samtalen er ført udelukkende i billeder, der ved hjælp af taleboksene i toppen af rammen giver disse udtalte illustrationer mening. Det vigtige her er dog ikke kun samtalen, men også det, at de går en overordentlig stor distance, hvilket er med til at sætte handling og samtale sammen og dermed perspektivere til hinanden.

Taleboblens form er altså rimeligvis konstant igennem bogen, men dens funktion og placering er derimod stærkt varierende. Den fungerer flere steder som hjælp til læseretning i kraft af, at den åbner rammen og ikke kun understøtter læseretning, men også opfattelsen af tid i sekvensen. Dette ses hvor Guy og Sin går vælger trappe fremfor elevator og på vejen opad trappen bemærker Guy en byggeplads igennem et vindue.¹⁸² Sins svar kommer i en taleboble, der flyder ud i panelet ved siden af som så siden flyder over i Guy respons til dette svar. Tempoet bliver dermed sat ned i et kort øjeblik for at understrege Guys undren, men også det, at han stopper op for at kigge ud af vinduet for i næste panel at fortsætte opad trappen og det uden, at vinklen ikke på noget tidspunkt flytter fokus fra vinduet i de fire paneler. Disse åbne talebobler er spredt udover hele bogen og giver forskellige effekter afhængig af hvad, der bliver sagt og hvordan bogstaverne er vist. Det sker også, at taleboblerne overlapper rammernes kanter, hvilket har samme effekt som når de opløser kanten altså at det hjælper på læseretningen, men i dette tilfælde fremhæver det også karakteren og dennes udtalelser som det ses, hvor Guy kommer med sin mening om krig inde i

¹⁷⁸ Ibid., 88

¹⁷⁹ Ibid., 28

¹⁸⁰ Ibid., 125-126

¹⁸¹ Ibid., 119

¹⁸² Ibid., 68

venskabsmuseet.¹⁸³ Ved at lade boblen overlappe rammen kommer den til at stå forrest i billedet og indholdet bliver fremhævet, hvilket i dette tilfælde er grundet den kontroversielle udtalelse fra Guy.

Taleboksene hænger som regel øverst i rammen, men frigør sig som nævnt tidligere ofte og svæver midt i billedet uden at skærme for det viste. De har den klassiske funktion som fortællerens stemme og hvor det ikke er Delisle der fortæller, bliver det gjort tydeligt igennem en ændring af teksten ligesom med taleboblerne. Dette er tilfældet i starten af bogen, hvor Guy kører fra lufthavnen og ind til byen og han mere viser end opremser den folder han har fået med info om hvordan han skal begå sig i Nordkorea.¹⁸⁴ Tekstboksene står som svævende infobokse over bilen, der transporterer Guy og via teksttype og sprog bliver det gjort tydeligt at det ikke er ham der snakker, men ham der viser læseren noget. Et andet sted hvor teksten står som et skrevet ord i handlingen kontra et udtalt imellem karaktererne er hvor Guy skriver en hilsen i gæstebogen ved venskabsmuseet.¹⁸⁵ Det er ganske vist Guys ord, men ved at vise dem som skråskrift og vise og fortælle, at han skriver noget ned bliver det nemmere at læse idet der er en klar overgang fra fortællerens stemme til karakterens skrevne ord.

Modsat taleboblerne er tekstboksene aldrig delvist åbne i en side, men er derimod enten fuldt indrammet eller teksten står frit i panelet. Den lukkede boks fungerer som klassisk fortæller, hvilket den åbne også gør, men i kraft af at den står frit kommer den til at bruge rammen som afgrænsning selv, hvis rammen ikke er optegnet.¹⁸⁶ Teksten og eventuelt illustration hjælper med at indramme panelet og dermed afgrænse dette. Især i de tilfælde hvor Delisle fylder rammen med masser af tekst hjælper den til at holde styr på kanterne af panelet og i disse tilfælde har teksten en tendens til at flyde sammen med illustrationerne som det ses, hvor han fortæller om George Orwell.¹⁸⁷

Indholdsmæssig analyse

Guy Delisle er både monstrator og fortæller i Pyongyang og holder sig til at fortælle ud fra en umiddelbar indre fokalisering eftersom fortælleren Delisle ofte kommentere på karakteren Guy og dennes tanker. Historien er hele tiden fortalt ud fra Guys synspunkt og med hans tolkninger i mente når andre personer omkring ham taler for eksempel når tolken Sin og Guys to guider bliver vist i matchende t-shirts, der erklærer deres kærlighed til (en uspecificeret) Kim¹⁸⁸ eller når Guy vises hælde vand i hovedet på

¹⁸³ Ibid., 168

¹⁸⁴ Ibid., 4-5

¹⁸⁵ Ibid., 107

¹⁸⁶ Ibid., 104

¹⁸⁷ Ibid., 40

¹⁸⁸ Ibid., 56

rengøringsdamen selvom han reelt set ikke gør det.¹⁸⁹ Disse tankeeksperimenter er medvirkende til at tegne et billede af hvordan Guy har opfattet og følt i givne situationer enten på et personligt plan eller overfor forskellige personer.

Brug af fotografisk vidnesbyrd

Delisle bruger mange gengivelser eller fortolkninger af kort, hvilket kommer til udtryk allerede inden handlingen er gået i gang med et verdenskort, hvor Nord- og Sydkorea er fremhævet.¹⁹⁰ Dette kort hjælper læseren til at placere handlingen geografisk, men også for tidligt at vise landets form så de efterfølgende kort giver mere mening. Havde dette kort således ikke været vist tidligt ville kortet, hvor Guy fortæller om portrætter af Kim Ill-Sun og Kim Jong-Il,¹⁹¹ ville dette have haft en abstrakt forståelse da det ellers ikke er blevet nævnt. Det samme gør sig gældende for kortet hvor han illustrerer Nordkoreas isolation, ved at tegne en mur op omkring landet.¹⁹² Disse landkort er desuden nemme at genkende da Delisle har bibeholdt markeringslinjen imellem Syd- og Nordkorea, hvilket hjælper til at genkende kortet.

Det er ikke utænkeligt, at Delisle har haft adgang til et bykort, men det modsatte kan lige så vel være tilfældet da han tegnede oversigten over byen og de tre hoteller,¹⁹³ hvilket er et kort der hjælper til at få et overblik over de områder han og andre vesterlændinge har adgang til. Ved at bruge dette kort og kun gengive hotellerne har han adgang til understreges også følelsen af det mikrokosmos han bevæger sig i. Dette bliver yderligere understreget af en af turene rundt på hotellet, hvor han gengiver omgivelserne i noget der minder om et fortegnet kort over hotellet og dets omgivelser.¹⁹⁴ Følelsen af isolation er således total eftersom der kun er én bro der forbinder øen til resten af byen.

De to Kim'er

Kim Ill-Sung og Kim Jong-Il optræder flittigt igennem fortællingen både i af gengivelser af portrætfotografier og statuer. Problemet med disse portrætter er, at de ifølge Guy er så kraftigt retoucherede, at de to ledere kommer til at ligne hinanden uden hver deres ellers kendte fysiske fejl såsom deres brug af briller, Kim Ill-Sungs tydelige tumor i nakken og Kim Jong-Il's overvægt. Da de vises i samme alder, størrelse og uniform mener han desuden, at det giver en følelse af, at det altid er den samme der har haft styringen i landet.¹⁹⁵ Disse portrætter figurer overalt og som nævnt især på de obligatoriske knappenåle alle nordkoreanske borgere skal gå med. Kulten omkring de to ledere, og især Kim Ill-Sung, er

¹⁸⁹ Ibid., 44

¹⁹⁰ Ibid., iv

¹⁹¹ Ibid., 29

¹⁹² Ibid., 26

¹⁹³ Ibid., 18

¹⁹⁴ Ibid., 43

¹⁹⁵ Ibid., 29

allestedsnærværende, hvilket bliver slået fast allerede i starten af fortællingen, hvor Guy skal lægge blomster ved foden af den storestatue af Kim III-Sung.¹⁹⁶ Denne storhed forsøges yderligere forstærket med Guys tur rundt på venskabsmuseet for Kim III-Sung, hvor han bliver præsenteret for gaver fra verdensledere og billeder af disse, der trykker den store leder i hånden.¹⁹⁷ Disse udstillinger får dog et lettere komisk udtryk da Guy gør læseren opmærksom på, at et billede hvorpå Kim III-Sung får en hakke af en minearbejder ikke er den samme som den der hænger ved siden af, men som påstås at være den samme. Ydermere laver Guy en opremsning af gaver, der også kommer til at fremstå lettere komisk da det tæller ting som: en fryser, askebægere, et panseret køretøj fra Stalin og flere biler fra forskellige dele af verden heriblandt to sydkoreanske modeller.

Kultdyrkelsen kulminerer da Guy bliver præsenteret for den livagtige voksmodel af selvsamme leder og han har svært ved at holde masken.¹⁹⁸ På dette tidspunkt har Guy været i byen et stykke tid og været udsat for den massive kultdyrkelse stort set hver dag plus han lige har fået en gennemgang af den store leders meget overdrevne bedrifter og eksempler på hans popularitet fra hele verden. Guys reaktion virker mere som udslag på at stå i en stærk bizar situation, der er affødt af den stærke seriøsitet omkring seancen og akkumulering af at have set Kim III-Sungs portræt dagligt.

Denne eksponering af de to portrætter kommer for alvor til udtryk da han ser sig selv i et spejl og tror han er blevet til Kim Jong-III.¹⁹⁹ Dette kommer efter at læseren selv er blevet eksponeret for både portræt og tekst om Kim Jong-III fra Delisle hånd på de foregående sider, hvor han forsøger at tælle hvor mange steder den store leder er vist i hotellet, hvilket er med til at forstærke chokeffekten Guy udviser. Eksponeringen af Kim Jong-III fra regimets side kan dermed siges at være mere end vellykket eftersom Delisle ikke kan undgå at lade sig påvirke, selvom han forsøger at påtage sig en ironisk distance, hvilket kommer til udtryk i de mange gengivelser han selv kommer med.

Udover de talrige gengivelser af de to Kim'er er der ikke mange gengivelser af reelle fotografiske vidnesbyrd med undtagelse af malerier. Disse malerier er som regel af de to kultfigurer, men få steder gengiver Delisle de andre typer malerier han ser, hvilket er tydeligst i hans tur til museet for den imperialistiske besættelse, hvor han gengiver malerier af de påståede grusomheder amerikanerne har begået imod nordkoreanere.²⁰⁰ Disse billeder er holdt i den vanlige stil og kunne for så vidt lade sig udspille i handlingen, men fordi Guy vises stå foran disse malerier er læseren klar over at der er en temporal distance imellem handling og

¹⁹⁶ Ibid., 7

¹⁹⁷ Ibid., 102

¹⁹⁸ Ibid., 105

¹⁹⁹ Ibid., 132

²⁰⁰ Ibid., 169

billederne. Malerierne bliver altså præsenteret som historiske fakta til hvilket Guy forholder sig stærkt kritisk da han ikke mener at et par fotografier ude af fokus og en håndfuld malerier er nok til at dømme et helt land. Fremstillingen af disse billeder fortæller en del om den nordkoreanske menigmands holdning til USA især med tanke på, at hvis det er denne historie som bliver fortalt er den ikke bare ensidet, men i mange tilfælde direkte usand. Problemet er ydermere, at det er malerier og ikke reelle fotografier der bruges, hvilket er med til at understrege den konstruerede historie regimet forsøger at presse ned over sine borgere i form af propaganda.

Fortælleren

Forskellen imellem fortælleren Delisle og karakteren Guy er konsekvent igennem hele fortællingen om end der aldrig er tvivl om at fortæller og karakter er en og samme person. Han bryder som sådan aldrig den fjerde væg, men i få tilfælde er det tydeligt at fortæller og karakter er den samme som når Guy ses sidde og tegne med en tekstboks i toppen af rammen, der fortæller hvad han tegner.²⁰¹ Sammen med tidspunktet hvor Guy hiver sin tegneblok frem for at tegne en vinduespuddersens annordning i den roterende restaurant²⁰² er dette eksempler på, at fortælleren Delisle og karakteren Guy er en og samme, hvilket bedst kommer til udtryk da der bliver fortalt, at der skal illustreres og karakteren ses gøre det. Den fjerde mur bliver således ikke brudt, men kun skubbet til da tankerne bag nogle af illustrationerne bliver afsløret. Et andet sted sker noget lignende da Guy beder sin franske ven Fabrice om at tegne sin oplevelse med de Nordkoreanske myndigheder.²⁰³ Handlingen springer lynhurtig tre måneder frem og til Paris, hvilket kun er indikeret via fortælleren, men her bliver det ligeledes gjort klart hvad tanken bag de efterfølgende sider har været. Det skal dog nævnes, at overgangen imellem fortæller og karakter flere steder er meget flydende og, at de foregående eksempler er eksempler på, at Guy Delisle gør opmærksom på det konstruerede aspekt af sin fortælling og hvorledes han har arbejdet på den.

Løbende igennem fortælling brydes sekvenserne af quizzer som fungerer som alternative infobokse til at informere om regimet og dets praksisser overfor dets befolkning. De er lavet som det klassiske konfrontation, der kendes fra især kriminalfilm. I den første skal læseren udpege spionen blandt syv personer,²⁰⁴ der umiddelbart alle ligner almindelige nordkoreanske borgere, hvilket er noget nært umuligt. Svaret her er nummer seks som ikke bærer den officielle Kim Ill-Sung eller Kim Jong-III knappenål. I den anden quiz skal der findes et antipartisk element, hvor svaret her er nummer to da dennes knappenål er

²⁰¹ Ibid., 85

²⁰² Ibid., 93

²⁰³ Ibid., 165

²⁰⁴ Ibid., 66

beskidt og han ikke har et tørklæde at gøre det rent med.²⁰⁵ I den tredje quiz skal der findes konspiratorer imod regimet, hvor svaret er at de alle er skyldige da nummer et har ladet et portræt af den kære leder samle støv, nummer tre og fire fordi de ikke har været entusiastiske nok ved den sidste demonstration og fem og syv fordi deres bedstefædre kæmpede med Sydkorea i 1951.²⁰⁶ Disse quizzes fylder meget i helrammen og skaber et abrupt stop i sekvensen da læseren bliver opfordret til ikke blot at stoppe op og undersøge det ene panel, men også fysisk vende bogen på hovedet for at læse svaret. Oplysningerne om disse praksisser bliver dermed indlejret mere effektivt i modsætning til, hvis de blot havde stået som infobokse i en sekvens. Dermed får guider og tolkes handlinger omkring Guy også et andet skær da det bliver gjort klart, at de ikke har særlig meget spillerum og heller ikke kan tillade Guy eller andre udlændinge særlig meget frirum da det i sidste ende rammer dem selv og måske deres familier.

Intertekstuelle referencer

I løbet af Pyongyang bruger henviser Guy til blandt andet George Orwells 1984, der kort fortalt er en kommentar på overvågningssamfundet, og den socialistiske kampsang Internationale. Første gang der stiftes bekendtskab med sangen er hvor Guy ses på vej til toilettet, nynnende en melodi, markeret ved noder i taleboblen som glider over i næste ramme, hvor Guy synger "Come brothers and sisters [...] For the struggles carries on."²⁰⁷ Guy er blevet vist lyttende til musik før dette og ses senere blive irriteret over de mange radioer og højtalere, der er alle vegne som sender taler og musik. Det er derfor ikke utænkeligt, at sangen er begyndt at krybe ind under huden på ham selvom han ikke nødvendigvis kan den nordkoreanske tekst men, som det ses i hans forgående værker,²⁰⁸ kan den engelske. Det er heller ikke utænkeligt, at han har hørt folk omkring ham synge eller nynne sangen eftersom den har en vis popularitet, hvilket er tydeligst ved Sin, der viser sig at kunne sangen på fire sprog.²⁰⁹ Sangen står som et symbol på socialisme og kommunisme og ved at bruge denne henvisning minder Delisle læseren om den politiske styreform i landet, men giver også konnotationer til tidligere tiders kommunistiske regimer.

Ligesom Internationale er en reference til kommunisme er 1984 en reference til Orwells kritik af denne styreform samt overvågningen af den menige borger og kommer til at stå som målestok for regimets overvågningspraksis. Tonen bliver slået an, hvor Guy læser i bogen, men egentlig bare bliver irriteret over den dårlige belysning²¹⁰ lige så vel som næste gang han ses referere bogen hvor han har opdaget, at

²⁰⁵ Ibid., 92

²⁰⁶ Ibid., 152

²⁰⁷ Ibid., 54

²⁰⁸ (Delisle, Shenzhen: A Travelogue From China 2006)

²⁰⁹ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 170)

²¹⁰ Ibid., 22

portrætterne af de to Kim'er skråner for at forstærke effekten af deres tilstedeværelse.²¹¹ Selv hvis læseren ikke kender bogen vil det citat Guy læser give nok kontekst til at forstå Guys hentydninger til bogen. Selv hvis disse glipper, bliver de skåret ud i pap hvor Guy præsenterer både bog og forfatter samt specificerer hvorfor han har taget denne bog med.²¹² Ved at henvise til bogen sætter Delisle tidligt stemningen for historien da han ved, at det er et stærkt overvåget samfund han portrætterer og selvom han ikke direkte oplever nordkoreanere, der sladrer om hinanden ved han det foregår. Han bruger en nyudnævnt animator som eksempel på dette da denne er blevet pludseligt forfremmet grundet han sandsynligvis har været informant og et estimat, der mener at 50 % af mennesker i byen på et tidspunkt har været informant for regeringen.²¹³ Bogen har fra start været ment som gave og den gives til Guys guide og forsvinder stort set fra handlingen indtil han får den igen cirka to uger efter.²¹⁴ Guiden vises som tydeligt rystet og vil ikke kommentere på hvad han synes om den, hvilket ikke giver anledning til nogen stor reaktion fra Guy, der blot sætter sig ved sit bord tagende notater og tilsyneladende klemme sin næse. Den nærmest ikkeeksisterende reaktion fra Guy giver et frirum så læseren selv kan suge guidens reaktion til sig. Det er heller ikke nødvendigt med tanke på de forgående referencer til bogen at tænke sig til hvorfor guiden føler sig utilpas ved bogen og allerhelst bare vil af med den.

Bogen bliver ikke nævnt efter denne episode, men bliver i stedet erstattet af Guys leg med papirflyvere han kaster ud fra sit hotelvindue som skal forsøge at nå floden.²¹⁵ Dette kommer efter han har afleveret bogen, set venskabsmuseet for begge ledere og har tilbragt lang tid i landet. Papirflyveren kommer til at stå som et symbol på flugt, hvilket er et emne der ellers ikke bliver berørt og bogens slutning kommer til at stå som Guys håb for den enkelte nordkoreaners mulighed for flugt fra det undertrykkende regime selvom det er svært. Hans papirflyver ses eksempelvis ikke nå floden da fokus er på ham, der hepper på at den skal nå sit mål selv efter han har fundet den for foden af hotellet.²¹⁶ Sidst i bogen er han begyndt at bløde op for sit konstante følgeskab efter at have været på picnic med dem med og givet en flaske cognac ud og det er ikke utænkeligt, at disse øjeblikke har gjort, at han er kommet til at holde af disse mennesker og dermed håbe på en lysere fremtid for dem.

Autenticitet

Før Delisle rejste til Nordkorea læste han en del om landet eftersom han ikke regnede med at kunne finde information imens han var der og har sandsynligvis kigget i disse bøger efterfølgende imens han har skrevet

²¹¹ Ibid., 30

²¹² Ibid., 40

²¹³ Ibid., 152

²¹⁴ Ibid., 64 & 112

²¹⁵ Ibid., 114

²¹⁶ Ibid., 150 & 170

bogen. Han siger selv, at han ikke tegner imens han er til stede i landet, men blot tager noter og efterfølgende beslutter om han overhovedet mener, der kan blive en bog ud af det.²¹⁷ Her kunne det have været godt, hvis han havde tilføjet en kildeliste eller blot en mindre oversigt over hvilke bøger han havde brugt eftersom han kommer med flere faktuelle oplysninger i løbet af Pyongyang. Disse er ofte puttet ind midt i en sekvens og kommer til at stå som en art infobokse, der er med til at skabe en baggrund for landets politik og de forskellige observationer Guy gør sig på sin tur.

Guy observerer, at gadebilledet er præget af at være meget rent det vil sige bygningerne er nye, der er ingen der opholder sig unødigt på gaden og en generel følelse af sterilitet. Dette er efterfulgt af en kort gennemgang af konsekvenserne fra Koreakrigen og ødelæggelsen af byen Pyongyang, illustreret ved årstallene for krigen, 1950-1953. Disse tal er sat i baggrunden af byen, som bliver ramt af en regn af bomber, hvilket er efterfulgt af samme bomberegning over befolkningen for at illustrere nedkæmpelsen af modstand imod regimet.²¹⁸ Dette er stort eneste information læseren får omkring ødelæggelsen af byen og landet udover det propagandamateriale Guy bliver præsenteret for på museer og af de mennesker han møder. Ganske vist er det propaganda, men her kunne det have klædt Delisle at have forholdt sig til kritisk til ikke bare propagandaen, som han til dels gør efter at have besøgt museet for den imperialistiske besættelse, men også informeret læseren om grunden til denne ensidede formidling. Der er selvsagt en mening med de malende udlægninger, men havde han informeret om de massive bombninger i Nordkorea og efterfølgende ødelæggelser havde denne propaganda fået et andet skær. Byen Pyongyang var eksempelvis noget nær ubeboelig efter amerikanske bombetogter grundet ødelæggelsen af den nærliggende Chatan-dæmning, der forårsagede oversvømmelse af rismarker, men også ødelæggelse af infrastruktur. Disse bombninger havde det specifikke, om end uofficielle, formål at ødelægge civilbefolkningens evne og lyst til at kæmpe.²¹⁹ Ved at lade de to paneler med bomberegning efterfølge hinanden sidestiller han regimets politik imod folket med ødelæggelsen af hovedstaden, hvilket i sig selv grænser til at være propaganda og en alt for nem måde at fortælle om et lands forsøg på at komme sig over ødelæggelserne efter en krig.

Guy informerer også om hvordan samfundet generelt er sat sammen og kommer løbende med observationer og informationer om eksempelvis hvordan regimet fordeler mad iblandt de tre hovedklasser befolkningen er delt op i.²²⁰ Disse tre klasser; kernen, den vaklende klasse og de uønskede. Herunder

²¹⁷ (Murray 2012)

²¹⁸ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 26)

²¹⁹ (Kim 2012)

²²⁰ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 47)

kommer flere underklasser og dertilhørende måder styret behandler disse på.²²¹ Delise gør opmærksom på fødevarerproblemet blandt andet ved at referere til, at regimet har åbnet op for humanitære NGO'er, men at grunden til denne fødevarer mangel ifølge regimet skyldes naturkatastrofer og ikke korrupsion. Det dagligdags liv fylder ikke så meget som det kunne havde gjort i Pyongyang, hvilket bundet i Delisles status fremmed og dermed ikke kunne få lov til at følge en almindelig nordkoreaners hverdag.

I løbet af fortællingen gør Guy sig dog mange observationer om de mennesker han ser i gadebilledet. Disse er overordentlig interessante eftersom de giver et indblik i hvordan den almindelige borgers hverdag i Nordkorea er sat sammen og hvad de er nødt til at gøre for at komme igennem hverdagen. De klareste eksempler er de såkaldte frivillige som Guy første gang ser i skikkelse af nogle kvinder som vasker de dekorative sten for foden af træ træer på gaden.²²² Andre eksempler tæller kvinder, der fejer en firebanet vejbane ude på landet²²³ samt en mand, der trimmer græsset i vejkantet med et lille segl.²²⁴ Ved det sidste eksempel spørger Guy i en lettere sarkastisk tone, hvilket ikke afføder noget svar fra Sin. Dette er klare eksempler på det obligatoriske "frivillige" arbejde det forventes, at den almene borger udfører her især unge mennesker og studerende her især de der gerne vil avancere indenfor partiet.²²⁵ Guys følge gør ikke det store ud af at han ser disse frivillige, hvilket vidner om at det er en del af hverdagen de betragter som normal og acceptabelt at udlændinge ser hvorimod manden, der klatrer rundt i et frugttræ ikke bliver afvist som værende grundet frugtsæson af en tydelig nervøs oversætter.²²⁶ Dette er et af de få eksempler hvor hverdagens problemer, her mangel på madvarer, skinner igennem den polerede virkelighed som Guy ellers får præsenteret.

Han er også opmærksom på de små ting, der indikerer specifikke og kendte politikere såsom den omfattende militarisering af befolkningen. Udover nogle små hints, såsom trægeværer inde ved animatorerne til brug ved øvelser,²²⁷ forklarer han også lidt om hvordan dette system er implementeret i praksis ved at forklare om Sins funktion i tilfælde af en mobilisering.²²⁸ Guys opsummering af det nordkoreanske militær er meget præcis og her ville det for alvor have været rart med en kilde eftersom disse oplysninger er noget nær umulige at finde grundet landets lukkede status. USA forsvarsministerium estimerer dog i en rapport fra 2013,²²⁹ at antallet af kampvogne er det dobbelte, antallet af ballistiske

²²¹ (French 2005, 29)

²²² (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 57)

²²³ Ibid., 98

²²⁴ Ibid., 110

²²⁵ (Hunter 1999, 10 & 55)

²²⁶ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005)

²²⁷ Ibid., 69

²²⁸ Ibid., 59

²²⁹ (U.S. Department of Defense 2014)

missiler er langt under 600 Delisle oplyser, at kemiske våben er mulighed og at der er et atomvåbenprogram af hvilket man ikke kender meget til. At tallene ikke er ens kan bunde i at Pyongyang er fra 2003, men dette ændrer dog ikke på, at Delisles oplysninger kommer til at fremstå som taget ud af ingenting og en henvisning ville have været på sin plads eftersom tallene er meget specifikke.

Cirka halvejs i bogen fortæller Guy om landets officielle ideologi, Juche, der oversat betyder 'self reliance' eller selvforsørgelse. På få sider²³⁰ redegør han for denne pseudo-religion, der blev dikteret af Kim III-Sung og som senere er blevet brugt til at manipulere landets overordnede politik. Eksempelvis blev der i 80'erne indført nye doktriner, der ideologisk tog afstand fra den fejlslagne sovjetiske kommunisme og den kinesiske kommunisme, der gradvist var begyndt at implementere et markedsstyret system.²³¹ Det mest bemærkelsesværdige ved Delisles udlægning er hans måde at illustrere denne ideologis nærvær på igennem fortællingen ved konstant at vise Juche-tårnet, der som det eneste i byen er lys i døgnet rundt. Tårnet ses også igennem Guys hotelvindue,²³² hvor det er tydeligt at se dets betydning om natten som et allestedsnærværende symbol på den korrekte måde at tænke på. Han formår dog også at latterliggøre denne ideologi da han fortæller, at den også bruges til at tælle år. Her tælles der fra tidspunktet hvor Kim III-Sung blev undfanget, hvilket placerer historiens handling i Juche 92.

Faktuelle hændelser

Historie i Nordkorea fylder meget og er med til at diktere hverdagen for den enkelte borger og regimets doktriner, hvilket bedst kommer til udtryk i den førnævnte militarisering af befolkningen. Skabelsen af enorme krigsmaskine bunder, officielt, i frygten for det kapitalistiske Sydkorea, der har USA i ryggen og det er da også på grund af USA at freden ikke kan bestå imellem de to lande ifølge tolken Sin. Ifølge ham er der også en øget aktivitet langs den 38. breddegrad grundet (daværende) præsident Bushs politik.²³³ Dette er i tråd med Delisles indledning og en af grundene til, at han overhovedet er taget til landet navnlig, at det var efter Bushs tale, der bekendtgjorde blandt andet Nordkorea som værende en del af 'Ondskabens Akse' eller 'Axis of Evil'.²³⁴ Forholdet imellem USA og Nordkorea har ganske rigtigt været anspændt siden opdelingen af den koreanske halvø. Forskellige hændelser, såsom Nordkoreas tilfangetagelse af spionbåden SS Pueblo, som regimet har gemt og Sin stolt viser til Guy²³⁵, og præsidenter har været med til at forværre forholdet, men der har også i nyere tid været forsøg på at forbedre forholdet imellem de to lande. I 1996 da landet viste klare tegn på hungersnød så daværende præsident Clinton således en mulighed for at hjælpe,

²³⁰ (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 72-73)

²³¹ (French 2005, 34)

²³² (Delisle, Pyongyang: A Journey in North Korea 2005, 85)

²³³ Ibid., 62-63

²³⁴ Ibid., ii

²³⁵ Ibid., 120

men samtidig stille krav til landet blandt andet angående dets atomvåbenprogram det, der blev kaldt en "carrot and stick policy"²³⁶. Et reelt samarbejde kom op at køre indtil Bush-administrationen tog over og genindførte en reel koldkrigs-retorik overfor landet,²³⁷ hvilket forværrede forholdet til landet igen.

Delisles fortælling om Pyongyang er overvejende præget af at være en dokumentarisk grafisk roman, der bedst kan sammenlignes med amerikanske tv eller film-dokumentarer, hvor dokumentaristen sætter sig selv foran kameraet og ikke blot fortæller om det observerede, men også kommer med sin personlige holdning til dette. Fortællingen er bygget op omkring Delisles alter ego, der skal hjælpe læseren til at forstå de til tider bizarre observationer han har gjort sig i sin tid i landet. Når dette bliver koblet med baggrundsinfo, der ligeledes kan sammenlignes med tv-dokumentarens klippen væk til gamle arkivfilm med dertilhørende voice-over, bliver det klart at Delisle har til hensigt at informere om et givent emne kontra fortælle sin egen personlige historie. Dette siver dog alligevel ind i fortællingen når han viser og fortæller om sit arbejde på animationsstudiet, hvilket alligevel bliver relevant eftersom hans ageren med den menige nordkoreaner også er med til at fortælle om landet. Hans personlige fortælling skubbes dermed i baggrunden, men kommer til at kontekstualisere og farve det dokumentariske aspekt af hans fortælling. Selvom dette kan virke som et problem er det dog med til at give en klar afsender og fortælle om ikke bare hans intentioner, men også hvad det er for en person der fortæller. Ganske vist går han ind med et åbent sind og en god portion baggrundsviden, men dette forhindrer ham ikke i at lade sine personlige følelser skinne igennem hvilket er allertydeligst når han kan se eksempler på klar undertrykkelse eller løgnehistorier folk sluger råt. Fortællingen er dermed personlig, men stadig overvejende dokumentarisk da fokus ligger mere på at informere end at fortælle en reel historie.

Det største problem med Pyongyang er værkets alder. Dette er især tilfældet når det kommer til faktuelle tal og oplysninger samt at bogen foregår under Kim Jong-Ills styre og ikke har nyere hændelser med. I kraft af bogens dokumentariske fortælleform kan den sagtens sammenlignes med en klassisk tv-dokumentar hvor *The Propaganda Game* fra 2015²³⁸ er mest oplagt at sammenligne med. Denne omhandler styret i Nordkorea og hvordan det behandler sine borgerer samt andres lande forhold til styret igennem tiden. Denne forholder sig kritisk til flere aspekter af det nordkoreanske styre samt overgangen fra Kim Jong-III til dennes søn Kim Jong-Un. Hvor filmen kommer med et nøgtern blik på Nordkorea samt ekspertudtalelser fra anerkendte forskere er det tydeligt at skaberne har været bundet på hænder og fødder med hensyn til hvad de har kunne vise og filme. Godt nok forsøger de at få udtalelser fra civile borgere, men det er altid i følgeskab med guider og tolke, der bestemmer hvem de må snakke med. Her kommer Pyongyang til sin ret

²³⁶ (French 2005, 199)

²³⁷ Ibid., 205

²³⁸ (Bradshaw 2016)

da billederne Guy præsenterer læseren for ikke bestemt af hvad han har haft tilladelse til at se, men hvad han har set. Ligeledes er fortællingen stærkt præget af hans personlige forhold til sit nordkoreanske følge som han viser på en mere nuanceret måde end de vises i *The Propaganda Game*. Hans små eventyr med sine venner giver ham også mulighed for at vise læseren en anden side af de nordkoreanske borgere, der kun sporadisk fornemmes i baggrunden af filmen og som ikke bliver kommenteret på. Ganske vist bruger filmen øjenvidneberetninger fra afhoppere, men ved at Delisle direkte sætter billeder på faktuelle hændelser bliver disse beretninger nemmere at forstå.

Konklusion

Persepolis er primært et grafisk narrativ da fokus er på Marjane Satrapis egen historie og mindre på de begivenheder der udfolder sig omkring hende. Fremstillingen af minder er desuden forskellige fra bog et til bog to. Hvor den første omhandler barndom og krig fokuserer den anden mere på mødet imellem to kulturer og hvad dette kan have af konsekvenser for hovedpersonen. Dette påvirker både det visuelle og ligeledes hvordan historiske hændelser bliver vist samt hvordan minder bliver fremstillet og husket. Den første bog er således relevant hvis der skal undersøges hvorledes minder fra barndommen kan gengives og hvordan disse er blevet påvirket af den voksne hukommelse, der nedfælder dem. Den anden bog derimod er mere ligetil idet minderne er nyere, men også er påvirket af, at den voksne er opmærksom på sin egen rolle i verden omkring en og dermed anderkender sin indflydelse på andre. Ligeledes er illustrationerne også mindre præget af barnesindet og mere modne i sit udtryk. Tilsammen vil de to bøger dog kunne fortælle ikke bare om hvordan det moderne Iran er blevet til i dag, men lige så meget om hvordan det er for en, der holder af sit hjemland at blive præsenteret for et sæt nye værdier som virker tillokkende. Her excellerer den anden bog ved at vise problematikkerne ved at være alene i et fremmed land, men ligeledes at der er en mulighed for at forbedre sin situation ved at række hånden ud og bede om hjælp.

Delisles *Pyongyang* er overvejende dokumentarisk grafisk novelle da det er igennem karakteren Guy læseren bliver præsenteret for byen Pyongyang, dens indbyggere og arkitektur, hvor Guys personlige historie er nærmest ikkeeksisterende. Igennem Guy får læseren adgang til det ellers lukkede land og ved at inddrage egne personlige oplevelser og indtryk bliver fortællingen mere nærværende end hvis den var fortalt fra et udelukkende neutralt synspunkt. Guy kommer dermed til at fungere både som guide og fortolker for læseren. Personerne der omgiver ham er vist som reelle personer og ikke blot stereotyper, hvilket ydermere bidrager til at give et nuanceret indblik i hvordan landet og dets indbyggere fungerer.

Brug i undervisning

Når historieunderviseren vælger at implementere tegneserier i sin undervisning er det vigtigt at have for øje hvorledes billeder fungerer, men endnu mere vigtigt hvorledes rammen og dermed sekvensen påvirker det fremstillede. Det er således ikke uvæsentligt når rammerne i Persepolis bliver mindre da det ikke blot påvirker læsehastigheden, men også stemningen som det ses ved opsummeringen af Marjanes sygdom. De to værker har begge det til fælles at indholdet står frem for form hvilket kan ses på de faste mønstre der bruges igennem fortællingerne, hvor handlingen er vigtigere end det kunstneriske udtryk. Dermed er det ikke sagt at form er uvæsentlig da de to værker ville have været af en helt anden art og stemning hvis de havde været eksempelvis mere fotorealistiske.

Med udgangspunkt i Persepolis er det muligt at vise et Iran, der ikke udelukkende består af vrede mænd og kvinder der hader vesten. Med Satrapis nuancerede portrættering af sig selv og ikke mindst mennesker omkring hende er hun med til at vise et land, der er mere sammensat end som så. Ydermere er hendes fortælling universel da de fleste vil kunne nikke genkendende til Marjane som den frustrerede teenager og de personlige problemer hun gennemgår. Ved at tage udgangspunkt i bogen vil der sagtens kunne laves et forløb med fokus på de problemer immigranter potentielt møder i Europa og/eller en introduktion til Irans historie. Derudover ville bogen også kunne bruges som førstehåndskilde til den islamiske revolution og dennes påvirkning på det enkelte individ i Iran.

Selvom Pyongyang har nogle år på bagen ville den fungere som udmærket supplement i en undervisning hvor fokus er på det moderne Nordkorea. I kraft af Nordkoreas lukkethed er det svært at få information endsige billedmateriale fra landet, der ikke er godkendt af styret, men ved at bruge tegneserieformatet formår Delisle at vise landet fra en anden side da han ikke er bundet af et kamera eller fotografiapparat. Han er selvfølgelig styret af sine guider, men som det ses gang på gang i løbet af værket kommer han stadig steder som han ikke nødvendigvis ville have haft lov til at tage billeder af. Problemet er dog, at hans udlægning er ved at være forældet, men ikke desto mindre kommer han med glimt af hvordan den jævne borgers hverdag er sat sammen.

Med Præsident Bushs tale i 2002 hvori han nævner Iran og Nordkorea som værende en del af ondskabens akse forværrede han forholdet imellem vesten og de to lande. En potentiel undervisningssituation kunne således tage udgangspunkt i denne tale og hvorledes han adresserer de to lande og efterfølgende holde dette op imod den præsenterede virkelighed i de brugte værker. Ved eksempelvis at gøre dette vil elever få et mere nuanceret indblik i hvordan den iranske befolkning er mere sammensat end som så og hvordan landet er blevet til den islamiske stat den er i dag. Ligeledes vil udlægningen af Nordkoreas hovedstad og dens indbyggere være med til at nuancere synet på landet og dets indbyggere og disses forhold, men lige så

meget hvilke problemer en vesterlænding risikerer at møde i det lukkede land. I dette tilfælde ville Bushs tale være udgangspunktet og de to værker ville fungere som supplement til at belyse talen fra den anden side altså fra dem han taler om i talen. Her ville det være oplagt at se på hvorledes de to landes forhold har været op til talen og hvordan de er blevet præsenteret i datidens medier. Illustrationerne vil her komme til sin ret idet præsentationen af landene fra de forfatteres side kan sammenlignes med eventuelle fotografier og videoptagelser. Ydermere kan både Marjane Satrapis personlige historie og Guy Delisles dokumentariske fortælling være med til, at sætte ansigt og personlighed på en til tider stereotyp og dæmoniserende udlægning af hvordan vestens erklærede fjender agerer og opfører sig. De to fortællinger gør dette på både makro- og mikro-niveau da de inddrager deres personlige erfaringer med den større.

Et andet udgangspunkt i de to værker vil det være aktuelt at gøre det i forbindelse med undervisning om kulturmøder hvilket kan koges yderligere ned til mødet imellem vestlige værdier og mellemøstlige eller østasiatiske. De to fortællinger er ganske vist vidt forskellige i deres måde at fortælle, men er ikke desto mindre begge eksempler på to karakteres møde med en fremmed kultur. Hvor Pyongyang er mere observerende end agerende er Persepolis stik modsat da der her er fokus på én person og dennes gøren og laden. Pyongyangs udtryk er eksempelvis mindre ekspressiv da den forsøger at informere på en subtil og rolig måde hvorimod Persepolis er stærkt påvirket af forfatters personlige og til tider traumatiske oplevelser hvilket især kommer til udtryk i illustrationerne. Værkerne kan principielt indgå hver for sig og være genstand for en dybere undersøgelse, men ved at holde dem sammen vil fokus blive på det generelle møde imellem to kulturer, der her vil kunne vises fra hver side. Det er især oplagt hvis fokus er på vestlig indflydelse og dennes møde med andre kulturer samt hvordan denne påvirker enkeltpersoner.

Fælles for de to værker er at de vil have svært ved at stå for sig selv i en undervisningssituation indenfor historie da især de faktuelle oplysninger står uden alene og uden henvisninger, hvilket især er gældende for Pyongyang. Ikke desto mindre vil de være et gode som udgangspunkt eller som supplement til historieundervisningen på både gymnasium og universitet da de er med til at nuancere billedet af regimer, der ofte omtales i negative henseender.

Diskussion og vurdering

Med udgangspunkt i de to præsenterede værker står det klart, at tegneserier som medie kan bibringe og udvide det visuelle aspekt i historieundervisningen. Ikke desto mindre vil det som regel være nødvendigt at konsultere andet læremateriale for at underbygge kildematerialet, hvilket dog ikke er ulig andet kildemateriale. Problemet her er, at det er de færreste tegneserier, der gør sig den umage at oplyse deres kilder, hvilket især bliver et problem når det er tale om et dokumentarisk værk hvor en personlig beretning dog kan undskyldes med at være en øjenvidneberetning. Ved den sidste kan det ydermere diskuteres

hvorvidt det præsenterede kan bruges som kilde idet det igennem det visuelle bliver fortolket, men ligesom en illustration er påvirket af monstator eller tegner er en skreven tekst også påvirket af forfatter eller nedskriver. En sekvens af autobiografiske illustrationer er dermed ikke nødvendigvis mindre troværdige da de ligesom teksten vil være stærkt påvirket af ophavets baggrund. Forskellen er, at den illustrerede tekst har en tydelig afsender idet forfatter illustrerer sig selv i handlingen hvor en tekst vil have nemmere ved at skjule ophavet ved at fjerne jeg'et. Skal det samme ske i en tegneserie sker det ved at tillægge det præsenterede jeg med andre værdier og kendetegn.

De to værker står som eksempler på at tegneserier kan og bør bruges i historieundervisningen da de giver et visuelt aspekt til de tekstbaserede kilder. Selvfølgelig findes der visuelle kilder i form af malerier og fotografier, men tegneserieformatet kan i kraft af dets sekvenser sætte disse statiske præsentationer i kontekst til personerne omkring dem. Ses der på Pyongyang bliver det især tydeligt, at det er muligt at få beretninger ud fra steder, der ellers ville være lukkede for omverden både i form af tekst og billeder, hvilket ikke ville være sket havde Delisle været bundet af et kamera. Persepolis formår ligeledes at gengive visuelle hændelser, der ikke nødvendigvis ville have ladet sig gøre hvis der var taget et billede af dem. Satrapis gengivelser af billeder er således aldrig gengivet fotorealistisk, men derimod som hun husker dem. Dette gør også, ligesom med Delisle, at de billeder de gengiver for læseren ikke står som stilstående øjeblikke, men derimod som værende en del af en bredere kontekst i kraft af at de indgår i en større sekvens og dermed en større fortælling.

Tegneserier kan bruges i en undervisningssituation. I et fag der ofte bliver klandret for at være kedelig eller mindre brugbar er det vigtigt at kunne gøre det uinteressante interessant igen. Ikke at Pyongyang, Persepolis eller for den sags skyld, Maus skal gå forud for de mange vidnesbyrd, der vidner om de forskellige historiske hændelser, men ved at tilføje et visuelt aspekt der, modsat film, kan fastholdes er det muligt at fange og engagere elever i et emne de ellers vil finde uinteressant. Tegneserierene bør derfor ikke stå alene eller som noget kuriøst i historieundervisningen, men gå ind i den lange række af fagbøger og førstehåndskilder, der allerede eksisterer og dermed udvide både læring, læse og undervisningsform.

Bibliografi

- Abrahamian, Ervand. "Chapter 6 - The Islamic Republic." In *A History of Modern Iran*, by Ervand Abrahamian, 155-195. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Adams, Jeff. *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Bern: PeterLang AG, International Academic Publishers, 2008.
- Beatty, Bart. "Autobiography as Authenticity." In *A Comics Study Reader*, by Jeet & Worcester, Kent (eds.) Heer, 226-235. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Bradshaw, Peter. *The Propaganda Game review – poignant documentary about North Korea*. Februar 25, 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/25/the-propaganda-game-review-documentary-north-korea> (accessed Juni 5, 2016).
- Buhle, Paul. "History and Comics." *Reviews in American History*, Vol.35, Nr.2, Juni 2007: 315-323.
- Christiansen, Hans-Christian, and Anne Magnussen. "Tegneserieranalyse." In *Analyse Af Billedmedier - En Introduktion*, edited by Gitte Rose and Christiansen H.C., 191-232. Frederiksberg C: Samfundslitteratur, 2009.
- Chute, Hillary. "Comics as literature? Reading Graphic Narrative." *PMLA*, Vol. 123, No. 2, 2008: s.452-465.
- Clark, J. Spencer. "Encounters with Historical Agency: The Value of Nonfiction Graphic Novels in the Classroom." *The History Teacher*, vol.46, nr.4, August 2013: 489-508.
- Cortsen, Rikke Platz, and Mette Jørgensen. *Tegneserier og Tekstlæsning*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur, 2015.
- Dawe, Ian. "It's Long Past Time to Retire the Term "Graphic Novel"." *Sequart Organization*. 02 01, 2016. <http://sequart.org/magazine/62623/its-long-past-time-to-retire-the-term-graphic-novel/> (accessed 06 23, 2016).
- Decker, Alicia, and Mauricio Castro. "Teaching History with Comic Books: A Case Study of Violence, War and the Graphic Novel." *The History Teacher* vol.45, Februar 2012: 169-187.
- Delisle, Guy. *Pyongyang: A Journey in North Korea*. London: Random House UK, 2005.
- . *Shenzhen: A Travelogue From China*. Montreal: Drawn and Quarterly Books, 2006.
- Drawn & Quarterly. "Author: Guy Delisle." *Drawn & Quarterly*. November 2015. <https://www.drawnandquarterly.com/author/guy-delisle> (accessed Juni 28, 2016).
- Ebert, Roger. *Persepolis*. Januar 17, 2008. <http://www.rogerebert.com/reviews/persepolis-2008> (accessed Juni 28, 2016).
- French, Paul. *North Korea: The Paranoid Peninsula*. London: Zed Books, 2005.

- Groensteen, Thierry. "The Question of the Narrator." In *Comics and Narration*, by Thierry Groensteen, 79-119. Mississippi: University Press of Mississippi, 2013.
- . *The System of Comics*. 1. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Hartmann, Nicholas. "Don't Laugh at Kim-Il Sung: Anecdote, Occupational Narrative, and Representation in Guy Delisle's *Pyongyang*." *New Directions in Folklore Vol.10, nr.1*, 09 25, 2012: 03-31.
- Hunter, Helen-Louise. *Kil Il-song's North Korea*. Westport: Praeger, 1999.
- Kim, Taewoo. "Limited War, Unlimited Targets - U.S. Air Force Bombing of North Korea during the Korean War, 1950–1953." *Critical Asian Studies, vol.44 nr.3*, 2012: 467-492.
- Kubert, Joe. *Fax From Sarajevo : A Story of Survival*. Milwaukie, OR: Dark Horse Comics Inc., 1996.
- Lewis, John, Andrew Aydin, and Nate Powell. *March - Book One*. Marietta, GA: Top Shelf Productions, 2013.
- Magnussen, Anne. "Tegneserier som historiske kilder." *Rubicon (1)*, 2012: 20-31.
- . "Tegneseriern som kilde, som politisk aktør og som kulturel refleksion." *Unge Pædagoger*, 2012: 39-46.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics – The Invisible Art*. New York: HarperCollins (Reprint), 1994.
- McThighe, Kristen. "Years of Torture in Iran Comes to Light." *The New York Times*. November 12, 2012. <http://www.nytimes.com/2012/11/22/world/middleeast/years-of-torture-in-iran-comes-to-light.html> (accessed Juni 30, 2016).
- Miller Center - University of Virginia. "State of the Union Address (January 29, 2002) - George Bush." *Miller Center - University of Virginia*. Januar 29, 2002. <http://millercenter.org/president/speeches/speech-4540> (accessed Juni 28, 2016).
- Miller, Nancy K. "Out of the Family: Generations of Women Marjane Satrapi's *Persepolis*." *Life Writing*, Marts 21, 2007: 13-29.
- Murray, Noel. "Interview - Guy Delisle." *A.V. Club*. April 30, 2012. <http://www.avclub.com/article/guy-delisle-73172> (accessed Juni 01, 2016).
- Nijdam, Elizabeth. "Coming to Terms With the Past: Teaching German History with the Graphic Novel." In *Class, please open your comics: essays on teaching with graphic narratives*, by Matthew L. (ed.) Miller, 143-154. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2015.
- Paludan-Müller, Julie. "Marjane Satrapi." *Forfatterweb*. 2006. <http://www.forfatterweb.dk/oversigt/zsatrapi00> (accessed Juni 28, 2016).
- Pedri, Nancy. "Re-Visualizing the Map in Guy Delisle's *Pyongyang*." *Arborescences : revue d'études françaises*, Nov 04, 2014: 99-114.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis - The Story of a Childhood and The Story of a Return*. London: Vintage Books, 2008.

Schou, Kim. "Nogle fniser stadig ad doctor comics." *Kristelig Dagblad*. August 31, 2012.

<http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/nogle-fniser-stadig-ad-doctor-comics> (accessed Juni 28, 2016).

Spielgelman, Art. *The Complete Maus - A Survivor's Tale*. London: Penguin Books, 2003.

Tosh, John. *The Pursuit of History*. 5. Dorchester: Pearson Education Limited, 2010.

U.S. Department of Defense. "Military and Security Developments Involving the Democratic People's Republic of Korea 2013." *U.S. Department of Defense Hjemmeside*. Februar 04, 2014.

http://www.defense.gov/Portals/1/Documents/pubs/North_Korea_Military_Power_Report_2013-2014.pdf (accessed Juni 28, 2016).

Wolk, Douglas. *Reading Comics - How Graphic Novels Work and What They Mean*. 1. Philadelphia: Da Capo Press, 2007.

Wong, Eric. "Breaking the Silence: How Comics Visualize Sound." *Sequart Organization*. December 31, 2014.

<http://sequart.org/magazine/53486/how-comics-visualize-sound/> (accessed Juni 28, 2016).

—. "Time Paradox: Sound in Comics." *Sequart Organization*. August 11, 2015.

<http://sequart.org/magazine/59465/time-paradox-sound-in-comics/> (accessed Juni 28, 2016).