

Michael Baumann

Komplementær tegneserieanalyse:
Bildefortellinger og
dokumentasjonsvitenskap



Hovedfagsoppgave i dokumentasjonsvitenskap

Institutt for dokumentasjonsvitenskap

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Tromsø

Våren 2007

Innhold

1. Introduksjon	5
2. Tekst og bilde	7
2.1 Innføring.....	7
2.2 Tekst/bilde.....	8
2.3 Semiotikk.....	12
2.4 Tekstkulturen.....	13
3. Tegneserie vs. bildefortelling	17
3.1 Fra hulemaleriene til <i>Pondus</i> ?.....	17
3.2 Det problematiske tegneseriebegrepet.....	17
3.2.1 Definisjonslabyrinten.....	18
3.2.2 Forskningshistorie.....	21
3.2.3 Resepsjonshistorie.....	25
3.3 Begrepet bildefortelling.....	27
3.3.1 Andreas Platthaus – Erzählhaltung.....	28
3.3.2 Dietrich Grünewald – Prinzip Bildgeschichte.....	29
3.3.3 Implikasjoner.....	31
4. Dokumentasjonsvitenskap som metode i tegneserieforskningen	36
4.1 Innføring.....	36
4.2 Dokumentasjonsvitenskapelig metode.....	39
4.3 Metodens betydning for tegneserieforskningen.....	42
4.3.1 Tekst og bilde.....	42
4.3.2 Mediebegrepet.....	42
4.3.3 Analysenivåene.....	43
4.3.4 Det komplementære prinsipp.....	44
4.3.5 Kompleksitet.....	48
4.3.6 Komparativitet.....	50
4.4 Konklusjon.....	50

Innhold

5. Komplementær tegneserieanalyse.....	56
5.1 Innføring.....	56
5.2 Analyseobjektene.....	57
5.3 <i>Donald Duck & Co</i>	58
5.3.1 Hoveddokumentet.....	58
5.3.2 Deldokumentet.....	61
5.3.3 Docemanalyse.....	63
5.4 <i>Mjau Mjau 3</i>	65
5.4.1 Hoveddokumentet.....	65
5.4.2 Deldokumentet.....	67
5.4.3 Docemanalyse.....	69
5.5 Syntese.....	70
5.6 <i>Moresukine</i>	73
5.6.1 Hoveddokumentet.....	74
5.6.2 Deldokumentet.....	76
5.6.3 Docemanalyse.....	77
5.6.4 Produksjon og reproduksjon.....	78
6. Avslutning: Bildefortellinger og dokumentasjonsvitenskap.....	81
Illustrasjoner.....	51
Litteratur.....	86

1. Introduksjon

I de senere årene har det skjedd en forskyvning i maktforholdet mellom tekst og bilder. Der teksten siden innføringen av boktrykkekunsten hadde et etablert overtak på bildene (jfr. Bolter 2001:48 og pkt. 2.4) er situasjonen nå mer usikker. Nye digitale medier og publiseringsverktøy har ført til at forholdet mellom ord og bilde er blitt mer og mer ustabil (jfr. Bolter 2001:49). Det er ikke bare i nye digitale medieformer som *World Wide Web* at dette viser seg, men også i klassiske papirmedier. Blant annet har aviser begynt å etterligne de digitale mediernes blanding av tekst, bilde og grafikk (jfr. op.cit.:51). Forskning tyder samtidig på at den visuelle kommunikasjonen vil få styrket sin stilling i forhold til den tradisjonelle tekstbaserte (jfr. Kress og van Leeuwen 1996:32f). Forskere som Jay D. Bolter tyr til historiske eksempler når de skal forklare de nye tekst-bilde forbindelsene: "[O]nly in the medieval codex were words and pictures as thoroughly unified as they are on the computer screen" (Bolter 2001:66). Jeg mener at Bolter, og flere med ham, overser tegneseriemediet, som over lang tid har utviklet en variert og elaborert symbiose av tekst- og bildeelementer. Tegneserie- eller bildefortellingsmediet fremstår for meg som en nøkkel for å forstå hvordan nye former for tekst-bilde forbindelser kan tolkes og analyseres (jfr. Nericcio 1995). En undersøkelse av tegneserien som et faktisk eksempel på "mixed media" (Mitchell 1995:90) vil også kunne bidra til å bedre forståelsen av forholdet mellom bilde og tekst som representasjonsformer (jfr. ibid.). Imidlertid finnes det i dag ingen etablert forskningstradisjon på tegneseriemediet (jfr. Hein m.fl. 2002: 9ff). Jeg mener at en del av forklaringen på dette ligger i et problematisk tegneseriebegrep. Undersøkelse av tegneseriebegrepet og innføringen av et bildefortellingsbegrep er et av hovedformålene med denne oppgaven. Før jeg gjør dette i del 3, vil jeg imidlertid se nærmere på en del aspekter som preger forholdet mellom tekst og bilde. Dette kan ses som et bakteppe for oppgaven i og med at forholdet mellom disse to representasjonsformene har stor betydning både for tegneseriemediet og for innføringen av dokumentasjonsvitenskapelig metode i del 4. Det å undersøke denne metodens egnethet som verktøy i analyse av tegneserier er det andre formålet jeg har med oppgaven. Del 5 vil således bestå av konkrete tegneserieanalyser.

Selv om jeg vil argumentere for at *tegneserie* er et upresist og ofte feilbrukt begrep, så vil jeg ikke komme utenom å bruke det selv. I del 3 av oppgaven vil jeg presisere min forståelse av begrepet og innføre et overordnet bildefortellingsbegrep.

Allikevel vil jeg ofte bruke uttrykket tegneseriemediet i en forstand som omfatter alle former for bildefortellinger. Der det er nødvendig vil jeg for klarhetens skyld skille tydeligere mellom begrepene. Jeg forstår tegneserien i denne oppgaven som et hybridmedium mellom tekst og bilde. Jeg følger dermed blant annet Dietrich Grünewald som skriver at "Bildgeschichte sind eine hybride Kunst, sie vereinen Bild und Sprache" (Grünewald 2006: 3). Christiansen betegner tegneserien som et blandingsmedium og understreker dermed et samspill der "betydningen ikke blot er summen af de to komponenter, men hvor det stadig er muligt at adskille de to tegntyper fra hinanden" (Christiansen 2001:57). Samtidig kan tegneserien ha "integreerede træk" (ibid.), det vil si elementer der tekst og bilde ikke lenger kan atskilles fra hverandre.

Begrepet *medium* er i denne oppgaven brukt på to forskjellige måter. I forbindelse med uttrykk som *tegnseriemedium* er mediebegrepet brukt i betydningen massemedium, tilsvarende uttrykk som filmmedium, fjernsynsmedium og så videre. Mediebegrepet som brukes i dokumentasjonsvitenskapelig teori og metode betegner derimot konkrete midler i produksjon av dokumenter (jfr. Lund 2001:115). Det kan også diskuteres hvorvidt mediebegrepet er passende for tegneserien, noe som blant annet Christiansen gjør ved å beskrive tegneserien som en "fortælleform" (Christiansen 2001:30f). Grünewald på sin side forstår begrepet medium som bærer, et "Trägermedium" for et *prinsipp bildefortelling* (jfr. Grünewald 2006: 4). Selv om det altså finnes argumenter for å problematisere et tegneseriemediebegrep, så kommer jeg i praksis ikke forbi å benytte denne uttrykksmåten.

Fremstillingen av dokumentasjonsvitenskapelig metode vil følge Niels Windfeld Lunds undersøkelser (jfr. Lund 1999 og 2001). Dokumentasjonsvitenskap er imidlertid ingen etablert forskningsmetode. Store deler av oppgavens del 4 vil jeg derfor bruke for å forklare min forståelse av metodens muligheter i forhold til tegneserieforskning (jfr. pkt. 4.3).

2. Tekst og bilde

2.1 Innføring

Tegneserien beskrives ofte som et blandingsmedium (jfr. Christiansen 2001:57) eller en hybridform (jfr. Platthaus 2001: 2) bestående av bilder og tekst. "Bild und Text [...] stehen in komplementärer Beziehung: Der Text sagt, was das Bild nicht zeigen kann – und umgekehrt" (Cuccolini 2002:67). I tillegg blir mediet også karakterisert som en selvstendig, integrert uttrykksform: "It is possible to think of comics either as a single, integral system of signification or as a hybrid [...] made up of the separate elements of painting and writing" (Varnum og Gibbons 2001:xi). Av og til blandes perspektivene. Når det gjelder McCloud (1994) påpekes det at "the most significant contradiction in *Understanding Comics* is that McCloud treats comics as both a partnership of separate elements and as a unique language" (op.cit.:xiv). Uansett om man støtter det ene eller det andre synet, så kan både tekst og bilde identifiseres som del av den moderne tegneserien. Ved å bruke både tekst- og bildeelementer befinner tegneseriemediet seg imidlertid midt i en strid som er så gammel som vår egen kultur: Motsetningen mellom bilde og tekst. I det følgende vil jeg derfor peke på en del sentrale problemstillinger fra kunst- og kulturhistorien, samt semiotikken, som angår tekst-bilde komplekset. Det vil og kan ikke bli en uttømmende diskusjon, men ved å pirke i dette omfattende emnet vil det være mulig å identifisere en rekke problemstillinger som kan kaste lys over både utviklingen og tolkningen av tegneseriemediet. Således er for eksempel mediets status som kunstform uløselig knyttet til det problematiske forholdet mellom tekst og bilde.

In comics, words take on some of the properties of pictures, and conversely, pictures take on some of the properties of words. [---] The very existence of comics can be said to blur the distinction between literature and the visual arts. The public outcry over comics in the United States during the 1940s and 1950s was [...] fueled only in part by the prevalence in comics of images of violence and of big-breasted, half-clad women. It was fueled also by the notion that the medium itself was transgressive. (op.cit.:xi)

2.2 Tekst/bilde¹

Ord og bilder, ”a commonplace distinction between types of representation” (Mitchell 1995: 3), har alltid stått i en turbulent relasjon til hverandre. Både tekst og bilde har blant annet blitt brukt som sjakkbrikker på estetikkens slagmark. Det er blitt inngått allianser, ekteskap og skilsmisser. En hovedårsak til dette ligger i at begge har blitt oppfattet som representanter for to forskjellige verdener, nemlig kultur og natur (jfr. Mitchell 1987:43). Samtidig er tekst og bilde nært beslektet som kommunikasjonsredskap. Utviklingen av de menneskelige skriftsystemene har gått fra piktoGRAFISKE bildespråk, via ideogrammer, som hieroglyfene, til vårt eget abstrakte fonemiske alfabet (jfr. Berge 1989: 3f og Mitchell 1987:27). Til og med ord kan betegnes som mentale bilder: ”A word is an image of an idea, and an idea is an image of a thing, a chain of representation” (Mitchell 1987:22). Spesielt i skriftspråket, som er synliggjort språk (jfr. Mitchell 1995:113), blander ord og bilde seg til det uatskillelige. Allerede Platon mente at det å skrive er svært likt det å male (jfr. *ibid.*). “[P]ainting, in turn, is very like the first form of writing, the pictogram” (*ibid.*). Når man betrakter typografien i en trykt tekst, eller leser et ornamentert håndskrift, så er bokstavene ikke lenger bare bærere av et fonemisk budskap, altså ord, men også helt konkrete bilder. Mitchell argumenterer for at muligheten for en veksel mellom bilde og tekst alltid er til stede (jfr. Mitchell 1996:47). Det samme gjelder imidlertid også omvendt når man betrakter et bilde. ”In the act of interpreting or describing pictures, even in the fundamental process of recognizing what they represent, language enters into the visual field” (*ibid.*). Når ord og bilder står hverandre så nær, hvorfor altså er, ifølge Mitchell, “[t]he history of culture [...] in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs” (Mitchell 1987:43)? En mulig årsak ligger i at både ord og bilde legger beslag på det samme territoriet. Begge formidler og representerer noe (jfr. *op.cit.*:47) og er fundamentale verktøy i kommunikasjonen mellom mennesker. Samtidig er de ”not merely *different* kinds of creatures, but *opposite* kinds” (*ibid.*).

The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as [...] natural immediacy and presence. The word is its “other,” the artificial, arbitrary production of human will that disrupts natural presence by introducing unnatural elements into the world [...] (*op.cit.*:43)

¹ Skrivemåten tekst/bilde skal vise til det problematiske forholdet mellom bilde og tekst (jfr. Mitchell 1995:89).

Et vitenskapelig forklaringsforsøk for det antagonistiske forholdet mellom ord og bilder kunne ta utgangspunkt i hvordan den menneskelige hjernen fungerer (jfr. Berge 1989: 7 og Mitchell 1996:50). Forskning har vist at menneskets venstre og høyre hjernehalvdel arbeider på ulike måter og utfører ulike oppgaver i den menneskelige persepsjonen. Den venstre hjernehalvdelen arbeider i større grad analytisk og vil dermed være den som bearbeider lingvistisk materiale, inkludert tekst. Den høyre hjernehalvdelen bearbeider i større grad helhetsinntrykk og følelser, og er mest involvert når vi ser på og fortolker bilder (jfr. Berge 1989: 7).

En mulig psykologisk forklaring ligger i spenningen mellom det infantile speilaktige selvbildet og den voksnes reflekterte og verbalt konstruerte ”jeg” (jfr. Mitchell 1996:50). Med henblikk på betydningen ord og bilde har i religiøse skapelsesprosesser og myter, kunne også teologien være en forklaringshorisont (jfr. *ibid.*). I forhold til alle disse forklaringsmodellene er Mitchell imidlertid klar på at:

[T]hese are not so much ”explanations” of the word/image phenomenon, as highly general, mythic instantiations of it. They are foundational cultural narratives that turn the categories of word and image into something like characters in a drama that is subject to infinite variation, historical transformation, and geographical dislocation. (*ibid.*)

I estetikken har to forskjellige tradisjoner satt sitt preg på tekst-bilde diskursen. Den første tradisjonen, som ser på poesi og billedkunst som søsterkunster, er etter Horats kalt *ut pictura poesis* (jfr. Lykke 2000:26 og Mitchell 1987:48f). Denne tradisjonen har søkt etter likheter i uttrykksformene og hatt som mål å bygge bro mellom kunstartene. Den motsatte tilnærmingen er kalt *paragone* etter tittelen på et essay skrevet av Leonardo Da Vinci (jfr. Mitchell 1987:119). *Paragone* ”bunner i en rivalisering mellom det å avbilde og det å beskrive, mellom bildenes makt og ordets” (Lykke 2000:25). En slik rivalisering er ”never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture” (Mitchell 1987:49). I tråd med *paragone* har en rekke kritikere formulert forskjellen mellom ord og bilder.

Ifølge Ernst Gombrich skal ord betraktes som konvensjonelle tegn, altså skapt av mennesker, mens bilder framstår som naturlige tegn (jfr. *op.cit.*:75ff). Kulturelt skapte og ordbaserte språkssystemer står dermed i kontrast til en åpen og naturlig representasjon av verden gjennom bilder. Nelson Goodman på sin side definerer forskjellen mellom

tekst og bilder som forskjellen mellom differensiering og tetthet (jfr. op.cit.:53ff). Vårt skriftspråk er således et differensiert system, hvor hver enkelt bokstav har en definert og avgrenset betydningsverdi. Systemet består av et begrenset antall tegn og er uavhengig av én bestemt kontekst, slik at alle mulige skrivemåter av for eksempel "a" vil bli regnet som samme bokstav (jfr. op.cit.:68). Bilder derimot er kontinuerlige tegnsystemer, hvor hvert enkelt punkt, hver linje og fargeklatt har en potensiell betydning. Et slikt element i et bilde har ikke, som en bokstav, en isolert betydningsverdi, men "depends rather on its relations with all the other marks in a dense, continuous field" (op.cit.:67). Erling Berge betegner, med samme begrunnelse, henholdsvis tekst som et digitalt og bilder som et analogt tegnsystem (Berge 1989: 4f).

Den klassiske teksten i *paragone*-tradisjonen er Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Den er spesielt interessant fordi den også i dag synes å være relevant i forbindelse med forskning på tegneserier (jfr. Breithaupt 2002 og Cuccolini 2002). I denne nøkkelt teksten for den estetiske klassisismen argumenterer Lessing for det rene bildet og den rene poesien ved å trekke en klar skillelinje mellom poesien på den ene og billedkunsten på den andre siden. Lessing skiller mellom billedkunsten som bruker farger i rom og poesien som bruker lyder i tid, et skille som ofte er blitt oppfattet som selvvinnlysende (jfr. Mitchell 1987:96). I følge Mitchell besto Lessings originalitet i hans systematiske behandling av forholdet mellom tid og rom, og at han reduserte grensene mellom kunstartene til å bunne i denne ulikheten (jfr. *ibid.*). Ved å skille den spatiale fra den temporære kunsten tildelte Lessing poesien og billedkunsten hvert sitt klart definerte bruksområde. Diktning utvikler seg i tiden og er derfor egnet til å uttrykke handlinger, bildende kunst utvikler seg i rommet og egner seg derfor til fremstilling av legemer (jfr. Cuccolini 2002:59). Det renhetsidealet som Lessing argumenterer for avviser en hver form for blanding av kunstartene. Som Lessing selv skriver:

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers. Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen [...] heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird. (Lessing 1766:kapittel XVIII)

For tegneserien betyr det at mediet fremstår som urent, som en bastardgenre som fornærmer den gode smak.

Lessings bereits erwähnter Definition der einzelnen Kunstgattungen zufolge sind Comics sowohl Zeit- als auch Raumkunst, erzählen sie doch den zeitlichen Verlauf von Geschichten und zeigen darüber hinaus die konkreten Orte, an denen sie sich zutragen. (Cuccolini 2002:67)

Det som er interessant er at det på det tidspunktet Lessing postulerte sitt renhetsideal allerede eksisterte en lang bildefortellingstradisjon (jfr. op.cit.:65). I senmiddelalderen ble det i Tyskland trykket bildefortellinger fra trestokker og kobberplater på papir, og etter Gutenbergs oppfinnelse kunne disse også kombineres med tekst (jfr. op.cit.:63f). For Lessing derimot måtte denne folkelige middelalderkunsten fremstå som en arkaisk tradisjon (jfr. op.cit.:63). Det er sannsynligvis en hovedårsak til at denne bildefortellingstradisjonen har fått så lite oppmerksomhet, både fra den estetiske skolen som var preget av Lessing og fra andre teoretikere.

Von ästhetischen und ideologischen Vorurteilen geleitet, haben Kritiker und Kunsthistoriker die gedruckten Bilderzählungen links liegen gelassen oder sie den sogenannten "niedereren Künsten" zugerechnet, die sie als "armselig" und "trivial" abqualifizierten. (op.cit.:64)

Lessings renhetsideal fant sin fortsettelse i det 20. århundre i den kunstneriske modernismen, som lette etter "a purely optical painting and a purely verbal poetry" (Mitchell 1996:50). Mot dette synet kan man hevde at det i virkeligheten ikke finnes noe slikt som det rene bildet og den rene teksten. Alle medier kan beskrives som blandingsmedier (jfr. Mitchell 1995:94f). Skriftspåket er Mitchells hovedvitne. "[T]he medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or pure text [...] Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the 'imagetext' incarnate" (op.cit.:95).

Til tross for et sterkt renhetsideal, så gjelder det, hvis man følger Mitchell, at et samspill mellom bilde og tekst er uunngåelig for representasjoner som sådan (jfr. op.cit.: 5). Motsetningene mellom tekst- og bildekulturen må derfor karakteriseres for å være kulturelt skapte, og skillelinjen mellom billedkunst og litteratur blir i bunn og grunn kunstig. For "there is no *essential* difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind" (Mitchell 1987:49).

2.3 Semiotikk

Tegneserieforskningen, spesielt den franskspråkelige, har ofte tatt utgangspunkt i semiotiske teorier og metoder (jfr. Christiansen 2001:23). For en undersøkelse av forholdet mellom tekst og bilde som representasjonsformer er semiotikken interessant fordi denne forskningen har diskutert forholdet mellom bilder og skriftspråk og ikke minst undersøkt hvordan bilder konstituerer egne språkssystemer. Det har lenge vært omstridt hvorvidt bilder kan betegnes som et eget språkssystem, men jeg vil ta utgangspunkt i at det er allment akseptert i moderne studier av bilder at de må forstås som en form for språk (jfr. Mitchell 1987: 8).

Roland Barthes er en sentral teoretiker innen semiotikken. Han definerte blant annet to funksjoner tekst kan ha i samspill med bilder, nemlig forankring og avløsning (jfr. Barthes 1980:48ff). Forankring er, i følge Barthes, når teksten fordyper eller forsterker det billedlige uttrykket. Forankring ”tager udgangspunkt i den traditionelle forestilling om det flertydige billedes flydende kæde af indholdselementer [...] hvor forankringen tildeler billedet en enkelt betydning” (Christiansen 2001:60). Avløsning på sin side beskriver teksten i et komplementært forhold til bildet. ”Her er diegesen et samarbejde af begge betydningssystemer, som således må konstitueres på et mentalt niveau i højere grad end i de konkrete billeder” (op.cit.:62). Når det gjelder bildenes muligheter som kommunikasjonsmiddel kom Barthes med den berømte og omstridte formuleringen at bilder, og her sikter han først og fremst til fotografiet, kan ”have en kodeløs meddelelse” (Barthes 1980:47). Barthes skiller mellom et umiddelbart denotativt og et symbolsk konnotativt nivå i et bilde (jfr. op.cit.:45ff). Med andre ord trengs det, i følge Barthes, ingen spesielle kunnskaper utenom ”en næsten antropologisk viden” (op.cit.:47), det å vite hva et bilde er, for å tolke bildets ”bogstavelige meddelelse” (ibid.). Dette synet på bilder er ofte blitt kritisert (jfr. Kjørup 1980). Et generelt synspunkt i semiotikken er nettopp at alle betydningsbærende produkter er kulturelt kodete systemer og at det ikke finnes noe naturlig og umiddelbart transparent betydningsnivå i bilder (jfr. op.cit.:58). Som en reaksjon på dette paradoksale aspektet i Barthes’ teori har andre forskere utviklet egne teorier for bildekommunikasjon. I følge Søren Kjørup danner bilder egne, kulturelt kodete, språkssystemer. ”Ligesom vi må kende det sprog [...] en given verbaltekst er formuleret i for at forstå den, må vi kende det billedsprog et billede er formuleret i for at forstå det” (op.cit.:63). Det finnes ”regler, betydningsregler eller semantiske koder” (op.cit.:67), som gjør at linjer, farger og former i bilder får betydning for oss (jfr. ibid.). Dette impliserer imidlertid også at det

finnes forskjellige sett regler for forskjellige kulturer, slik som det finnes forskjellige verbal- og skriftspråk. Som Gunther Kress og Theo van Leeuwen peker på, er dette grunnen til at vi ikke forstår betydningsinnholdet i stilisert kunst fra andre kulturer på samme måte som vi kan tolke bilder som er skapt innenfor vår eget kulturkrets (jfr. Kress og van Leeuwen 1996:32). "Visual communication is always coded. It *seems* transparent only because we know the code already, at least passively" (ibid.). For bildekommunikasjon betyr det altså at "[a]ll cultures possess a lexicon of images that, like its verbal lexicon, is built up through convention over time" (Varnum og Gibbons 2001:xii). Ved å argumentere for at det finnes bildespråk på en tilsvarende måte som det finnes verbal- og tekstbaserte språk, tilbakeviser semiotisk forskning motsetningsforholdet mellom ord som kulturelt skapte, konvensjonelle tegn og bilder som naturlige tegn (jfr. pkt. 2.2).

2.4 Tekstkulturen

Der estetikken ofte har prøvd å etablere et motsetningsforhold mellom tekst og bilde på basis av representasjonsformenes grunnleggende egenskaper, har denne motsetningen kanskje i virkeligheten sitt utgangspunkt i helt andre, særlig ideologiske, forhold. Det viser seg nemlig i grunn umulig å skille bilde og tekst som representasjonsformer fra hverandre. Forholdet mellom dem er dialektisk og lar seg ikke gripe med ett avgrenset sett med definisjoner (jfr. Mitchell 1996:53). Paradoksalt nok ligger det nemlig like mye sannhet i "word vs. image" som det ligger i "word as image" (ibid.). Kanskje må bilde og tekst derfor forstås som metaforer og et uttrykk for kulturelle valg (jfr. ibid.). Skillelinjen mellom ord og bilder er nært forbundet med fundamentale ideologiske skillelinjer (jfr. Mitchell 1995: 5). Forholdet mellom tekst og bilde blir dermed tett knyttet til kulturelle og sosiale maktspørsmål (jfr. Mitchell 1996:55), for det er noen som definerer det til enhver tid herskende forholdet mellom tekst og bilde. En kan for eksempel spørre seg hvorfor det er slik, som Mitchell hevder, at den relative andelen av bilder og tekst på forsiden av en avis er en indikator på hvilken sosial klasse avisens lesere tilhører (jfr. Mitchell 1995:91). På samme måte kan en spørre om hvorfor tegneserien som blandingsmedium ikke har fått kunstnerisk og kulturell anerkjennelse (jfr. Groensteen 2000). For vår kultur ligger svaret i bok- eller tekstkulturens hegemoniske status (jfr. Berge 1989: 1).

Vår vestlige skriftkultur kan ses avledet fra to andre sentrale skriftkulturer som vi vanligvis oppfatter som røttene til vår kultur, nemlig den greske og hebraiske (jfr.

Finnemann 1997:37). Det innebærer ikke bare at vestlige skriftspråk er beslektet i den konkrete måten de er bygget opp på, det betyr også at vi deler verdier og normer som kan spores tilbake til dette slektskapet (jfr. *ibid.*). Selv om den greske og hebraiske kulturens verdigrunnlag står i et spenningsforhold til hverandre (jfr. *ibid.*), kan for eksempel den moderne vestlige naturvitenskapen beskrives som et resultat av en fusjon mellom gresk og hebraisk skriftforståelse (jfr. *op.cit.*:43).

På den ene side har vi den græske idé om verdens – om ikke helt, så næsten fuldstendige – beskrivelighet. Denne idé kan ses som forformen til det moderne krav om den empiriske beskrivelse av alle sagens relevante omstendigheter, den verdslige redegørelse, kunne vi si. På den annen side har vi den jødisk-kristne forestilling om skriften som lovens og sandhedens medium. Som resultat av en fusjon av disse to forestillinger får vi ideen om, at også naturen selv er en af Gud nedskrevet, lovmæssigt ordnet – og derfor beskrivelig – bog. (*Ibid.*)

Denne forklaringen kaster lys over vår skriftkulturs dominerende status.

Hvis vi ser det fra den verdslige skrifts side, kunne man si, at den verdslige – eller i hvert fald videnskabelige – skrift nu bliver bestrålet af den hellige aura, der var knyttet til den hellige skrift. Skriften – eller måske er det snarere den trykte tekst [...] – bliver sandhedens medie, og det gjaldt ikke længere kun den hellige skrift, Bibelen, det gjaldt også den verdslige skrift, hvormed forskeren beskrev naturens bog. (*Ibid.*)

Det gjelder imidlertid ikke bare innenfor naturvitenskapen at skriftkulturen etablerer sin posisjon.

Det er neppe tvil om, at denne helliggjørelse av skriften, teksten og bogen, der indgår i det moderne naturvidenskabelige gjennombrud i 15- 1600-tallet bidrog til at styrke skriftkulturens udbredelse og betydning i de følgende århundreder. (*op.cit.*:44)

Det store vendepunktet for vår skriftkultur var utbredelsen av boktrykkekunsten på 1500-tallet. Gjennom denne teknologien oppnådde den vestlige bokkulturen ”a hegemonic status by, among other things, outperforming the embryonic pictorial languages e.g. in church art” (Berge 1989: 2f). Den tidlige boktrykkingen førte også til en separering av bilde og tekst på boksidene. Der middelalderens ”illuminerte manuskripter” var preget av et flytende forhold mellom det verbale og det billedlige, førte boktrykken til at ordet fikk kontroll over bildene (jfr. Bolter 2001:48).

[I]n traditional print technology, images were contained by the verbal text. Typographically, the containment came from the fact that the words and images were produced by different means. Although moveable type served for the words, the images had to be generated separately by engraving or, later, lithography. Word and image tended to occupy separate visual as well as technological spaces. (Ibid.)

Trykkteknologien forsterket skillet mellom tekst og bilde og virket således med på at tekstkulturen kunne befeste sin posisjon overfor bildekulturen. I tillegg kommer den, først ulikt fordelte, men utover århundrene stadig voksende lesekyndigheten i samfunnet. "Growing alphabetic literacy reinforced the notion that what was important would appear in alphabetic texts and might then be supplemented by graphics" (ibid.). Her finner man også et utgangspunktet for å forklare Mitchells påstand om at tekst-bilde forholdet på tittelsiden av en moderne avis kan si noe om leserens sosiale posisjon i samfunnet (jfr. Mitchell 1995:91). Det å kunne lese tekst er tett knyttet til høy status i samfunnet. Men ikke bare det, bildelesing er - eller var - tradisjonelt ansett som mindreverdig i forhold til tekstlesing. Et eksempel på dette er de negative reaksjonene mot barns lesing av tegneserier på 1940- og 1950-tallet, som i Nord-Amerika ble frontet av Fredric Wertham (jfr. Varnum og Gibbons 2001:xif og Harper 1997:62f).

[P]sychologist Fredric Wertham claimed that because they provided children with ready-made images, comic books encouraged laziness and undermined reading skills [...] According to Wertham, "not only children with reading difficulties, but also those with good reading ability, are seduced by comic books into 'picture reading'"[...] The assumption here is that pictures require no decoding and that picture reading, therefore, is inferior to verbal literacy. (Varnum og Gibbons 2001:xif)

Som følge av nye tekniske plattformer som med enkle midler muliggjør en helt ny grad av tekst-bilde kombinasjoner, som for eksempel *World Wide Web* (jfr. Bolter 2001:47ff), er den etablerte ordningen blitt forstyrret og mange oppfatter det nå slik at bildene truer med å ta overhånd (jfr. Mitchell 1995: 4). Forfekterne av skriftkulturen har merket seg hvor populære de nye visuelle mediene har blitt og prøver å forsvare hegemoniet. Med referanse til "the general anxiety of linguistic philosophy about visual representation" (op.cit.:12) skriver Mitchell at: "This anxiety, this need to defend 'our speech' against 'the visual' is, I want to suggest, a sure sign that a pictorial turn is taking place" (op.cit.:12f). Det kan virke som om bladet har vendt seg i favør av bildene. I forhold til *World Wide Web* antar Bolter at verbal tekst vil bli stadig mer marginalisert (jfr. Bolter 2001:74). Datamaskinens brukergrensesnitt blir mer og mer

grafisk dominert, og enkelte programmer etterligner til og med tegneseriens estetikk (jfr. op.cit.:75). Resultatet er at teksten i økende grad blir underordnet bildene (jfr. op.cit.:76).

Den nye utviklingen er en stor utfordring for de tradisjonelle estetiske vitenskapene (jfr. Mitchell 1995: 1ff). Hva er utsiktene hvis ordet og bokkulturen assosieres med "kulturell fortid" og den nye bildekulturen med "kulturell framtid" (jfr. op.cit.: 4)? Muligens kan til og med undersøkelsen av et tidligere neglisjert medium, nemlig tegneserien, hjelpe med å forstå forandringene? "Word-based criticism might thus accept the challenge to analyze the complicity of images and word, even if that critical project begins with the comic book itself" (Nericcio 1995:106).

3. Tegneserie vs. bildefortelling

3.1 Fra hulemaleriene til *Pondus*?

Var våre fjerne forfedre serieskapere på linje med Frode Øverli da de risset og tegnet bilder og historier i berget? Går det en direkte utviklingslinje fra hulemaleriene til dagens tegneseriehefter? Som jeg vil vise er det et høyst relevant spørsmål for tegneserieforskningen. Svaret på spørsmålet er tett knyttet til hva enkelte forskere definerer som tegneserie og ikke minst hva de utelukker fra å være det. Det handler i stor grad om å få definisjonsmakt over fenomenet tegneserie. Uenighetene er mange og skillelinjene kan bokstavelig talt være så brede som Atlanterhavet når argumenter utveksles mellom blant annet nordamerikanske og europeiske forskere.

3.2 Det problematiske tegneseriebegrepet²

Jeg vil påstå at mange av de problemene tegneserieforskningen sliter med i dag har sin rot i et problematisk tegneseriebegrep. Dette gjelder uansett om man velger å bruke den engelske betegnelsen *comic*, den franske *bande dessinée* eller den norske *tegneserie*. Å presse et mangfoldig medium som tegneserien inn i et begrep med en så omstridt betydning (jfr. 3.2.1), er lite konstruktivt. Striden har medført at det i tillegg til begrepet tegneserie har blitt innført et utall andre betegnelser som er ment å avgrense konkrete tegneseriefenomener fra hverandre (jfr. Grünewald 2006: 1). Slike begreper er blitt skapt på bakgrunn av former som for eksempel *comicstrip* som betegner avistegneserier med faste karakterer og et fast format som består av tre til fire ruter. Amerikanske *comic book* er synonymt med populære tegneseriehefter. *Manga* derimot betegner japanske tegneserier og er definert gjennom nasjonalitet og en særegen estetikk. *Undergroundcomix* eller *comix* brukes for å kategorisere serier som utmerker seg gjennom en spesiell ideologi og historisk kontekst. Begrepene *sequential art* og *graphic novel* blir brukt som et kvalitetsstempel på serier som er kunstnerisk høyverdige. Serier som distribueres i alternative salgskanaler og omhandler mer personlige historier har fått betegnelsen *uavhengige tegneserier*. I utkanten av hva som er allment anerkjent å være tegneserie finnes det enda flere betegnelser. Det tyske begrepet *Bildergeschichte* brukes om klassiske verk som for eksempel *Max und Moritz* av Wilhelm Busch, og er blant annet blitt brukt til å avgrense slik høyverdige og

² Jeg støtter meg i dette avsnittet til følgende kilder: Grünewald 2006; Harper 1996; Harper 1997; Hausmanninger 1989.

akseptert litteratur fra mindreverdige og trivielle tegneserier (jfr. Grünewald 2006: 1). En *fotoroman* er en tegneserie som består av iscenesatte fotografier. Av enkeltstående bilder som har likhetstrekk med tegneserier er *cartoonen* og *karikaturen* oftest omtalt, men her er uenigheten om de kan tilregnes mediet særdeles stor. Dette mylderet av begreper som vekselvis overlapper eller utelukker hverandre gjenspeiler seg i en utpreget heterogen forskningstradisjon (jfr. 3.2.2). Tegneseriebegrepet rommer så mye at forskerne fortsatt er uenige om definisjonen av forskningsgjenstanden. Det er en lite konstruktiv situasjon for forskningen, og jeg mener at følgene av dette viser seg i at forskerne så langt bare har hatt begrenset gjennomslagskraft for både forskningsfeltet som sådan og resultatene av forskningen. Jeg vil derfor argumentere for å ta i bruk et begrep som gir rom for alle de eksisterende tilnærmingene til mediet tegneserie (jfr. 3.3).

3.2.1 Definisjonslabyrinten

Det norske begrepet *tegneserie* gir en god pekepinn på hva som kan være en definisjon av mediet: En serie av tegninger. De aller fleste definisjoner av tegneserien (jfr. Harper 1996:24ff) inneholder således også kravet at det må ligge en rekke med bilder til grunn. Will Eisners definisjon av mediet som ”sequential art” (jfr. Eisner 1985) fremhever nettopp denne sekvensialiteten som hovedkjennetegn for tegneserien. Det formelle kravet om at en tegneserie må bestå av en serie bilder kunne regnes som anerkjent konstituerende for mediet, hvis det ikke hadde vært for at enkelte forskere legger hovedfokuset på en innbyrdes avhengighet mellom bilde og tekst (jfr. Harvey 2001). Harvey omfatter i sin beskrivelse av hva som utmerker tegneseriemediet eksplisitt vitsetegninger og cartoons, som består av bare ett bilde, noe som er uforenelig med sekvensialitetskravet. Av andre formelle kjennetegn er tekstens funksjon i tegneserien mye diskutert. Som Christiansen understreker er ”diegetisk tekst” et av hovedtrekkene ved tegneserier (Christiansen 2001:32ff). Christiansen sikter med dette på samspillet mellom bilde og tekst. Det er imidlertid omstridt om teksten må være integrert i bildene, om den kan stå utenfor bildene eller om den kan være helt fraværende. Morten Harper viser en oversikt over forskjellige tegneseriedefinisjoner hvor dette eksemplifiseres (Harper 1996:25). Selv kommer han frem til følgende definisjon: ”*Tegneserien er bilder i sekvens – med eller uten tekst*” (op.cit.:26).

Ifølge Christiansen er kausalitet ”[e]n af de få ting, der eksisterer en vis konsensus om i tegneserieteorien” (2001:32). Med kausalitet mener han at en tegneserie

skal formidle et handlingsforløp. Dette er Harper uenig i (jfr. Harper 1996:26). Harper skriver at "[t]egningene – og eventuelt teksten – kan inngå in en collage [...] som ikke nødvendigvis kommuniserer noen historie i vanlig forstand" (ibid.). Han kan støtte seg til Scott McClouds innflytelsesrike bok *Understanding Comics*. Boken regnes siden den utkom i 1993 som det viktigste av nyere tegneserieteoretiske verk, og er anerkjent som felles utgangspunkt for den aktuelle debatten om tegneserieforskningen (jfr. Varnum og Gibbons 2001:xiii og Magnussen og Christiansen 2000:13). McCloud definerer tegneserien som "[j]uxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer" (McCloud 1994: 9). Denne definisjonen fremhever igjen billedsekvensen som hovedkjennetegn, men stiller ikke krav til kausalitet annet enn at bildene er i en valgt rekkefølge. McClouds kritikere peker på nettopp dette når de hevder at han utvanner tegneseriebegrepet.

In principle, a series of sketches by Pablo Picasso presented chronologically in a book could be called a deliberate sequence of images – conveying information about an artistic development over time. It is nevertheless very unlikely that many people would call such a book a comic. (Magnussen 2000:199)

De fleste forskere har erkjent definisjonsproblemet: "Wer versucht, Comics definitorisch zu fassen, sieht sich sogleich mit einer Fülle von Schwierigkeiten konfrontiert" (Hausmanning 1989:24). Hausmanning velger derfor en deskriptiv tilnærming, der tegneserien defineres ut fra typiske virkemidler som snakkebobler, lydord eller fartsstreker. Han vektlegger den europeiske karikatur- og *Bildergeschichte*-tradisjonen som forløper for tegneserien (op.cit.:11 ff). Like viktig for han som beskrivelsen av konkrete kjennetegn, er i tillegg beskrivelsen av tegneseriens publikasjons- og produksjonsformer (jfr. op.cit.:24), "welche nicht geringen Anteil an der Konstitution des Mediums Comic in seiner inhaltlichen und formalen Gestalt haben" (ibid.). Han blir støttet av Christiansen som mener at tegneserien i større grad er "definert ved sine konkrete uttryksformer" (Christiansen 2001:31) og at den "fremstår i almindelig konsensus i høyere grad som en fortælleform bundet til sin særlige distributionsform" (ibid.). Problemet med den deskriptive tilnærmingen er at hver definisjon av tegneserien som inneholder en beskrivelse av konkrete tegneserietypiske virkemidler vil kunne motbevises (jfr. Platthaus 2000:72). For hvert definisjonsforsøk vil det i praksis altså finnes moteksempler. Harald Fosters *Prins Valiant* er for eksempel

en anerkjent tegneserierklassiker som ikke inneholder noen av de nevnte virkemidlene (jfr. *ibid.*). At tegneserien i stor grad konstituerer seg gjennom bruk av spesielle produksjonsformer og distribusjonskanaler er derimot en viktig observasjon som vil få betydning i en dokumentasjonsvitenskapelig tilnærming til mediet.

I tillegg til striden om hvordan en formell definisjon av mediet burde være eksisterer det stor uenighet om hvor gammel tegneserien er. Det finnes to dominerende tilnærminger til spørsmålet (jfr. Christiansen 2001:38ff). Den første legger størst vekt på formelle kjennetegn som kombinasjon av bilde og tekst, mens den andre ser ”institutionaliseringen af fortælleformen i amerikanske aviser som massekultur” (op.cit.:39) som utgangspunkt. I følge den sistnevnte tradisjonen blir tegneseriens fødselsår 1896, da serien *The Yellow Kid* ble en joker i en opplagsstrid mellom to konkurrerende aviser i New York. Den franske og belgiske forskningstradisjonen har vært opptatt av det formelle perspektivet, og ser tegneserien som en videreutvikling av den europeiske bildefortellingstradisjonen. Ved siden av tidligere nevnte Wilhelm Busch (1832 – 1908) er det spesielt sveitseren Rodolphe Töpffer (1799 – 1846) som blir utpekt som tegneseriens far. At de to tilnærmingene legger tegneseriens opprinnelse til to forskjellige kontinenter gjør diskusjonen om mulig enda mer komplisert og opphetet. Thierry Groensteen, franskmann og forfekter av at Töpffer er tegneseriens far, stiller seg helt uforstående til motparten når han skriver: ”The fact that the birth of comics is still a subject of discussion and disagreement shows just how retarded the study of the 9th art is” (Groensteen 2000:31). Denne situasjonen, der formalistene og institusjonalistene står steilt mot hverandre, kompliseres enda mer med inntreden av en tredje part som kan kalles historikerne. Scott McClouds definisjon av tegneseriemediet åpner nemlig opp for å undersøke om historiske kunstverk i ettertid kan kalles for tegneserier. McCloud selv omtaler egyptisk kunst fra år 1300 f. Kr. og pre-kolumbianske manuskripter fra 1500-tallet som tegneseriens forløpere (McCloud 1994:10ff). Andre har undersøkt keramikk fra Mayaperioden mellom 600- til 900-tallet (jfr. Nielsen og Wichmann 2000). Forfatterne kommer til slutningen:

It is possible to argue that the Mayas, for all we know, produced America’s first comics. Maya sequential art certainly shares many of its features with modern comics, so whether we choose to actually call it a form of comic is really just a matter of where to draw arbitrary boundaries in terms of definition. (Nielsen og Wichmann 2000:74)

Det er nettopp slike kunstige skillelinjer som har skapt en labyrint av definisjoner og begreper for tegneseriemediet. Hovedproblemet med en ren formalistisk tilnærming er at det alltid vil dukke opp nye eksempler på historiske eller fremtidige verk som vil utfordre fremsatte definisjonsforsøk som inneholder konkrete formelle krav. Samtidig vil den åpne definisjonen som Scott McCloud fremmer aldri bli helt anerkjent som dekkende for tegneseriemediet. Dette viser seg i kritikken fra blant annet Harvey (2001:75) og Magnussen (2000:199). Hans-Christian Christiansen lager en syntese av den formelle og den institusjonelle tilnærmingen, men legger til slutt hovedvekten på det siste, når han omtaler tegneserien som en ”institutionaliseret fortælleform” (Christiansen 2001:35). Christiansen anerkjenner ”den europeiske tradition som en formel forhistorie” (op.cit.:39), men han mener at det først med ”kommercialiseringen og etableringen af fortælleformen i amerikanske aviser i slutningen af det 19. århundrede [...] skabtes en konsensus om, hvad tegneserier er” (op.cit.:35). For meg står det imidlertid klart at man aldri vil oppnå konsens om hva begrepet tegneserie skal omfatte. Det hersker uenighet om hvordan tegneserien konkret skal defineres og hvordan den historisk skal avgrenses overfor mulige forløpere og beslektede uttrykksformer. Det er selve begrepet tegneserie som således fremstår som omstridt. En følge av dette er at begrepet virker kontraproduktivt på forskningen, når så mye energi brukes av aktørene på å få definisjonsovertaket.

3.2.2 Forskningshistorie

Det som finnes av tegneserieforskning er nesten utelukkende datert til 1950-tallet og senere. Et unntak er Rodolphe Töpffer, men som Thierry Groensteen skriver: ”After the *Essai de Physiognomonie* in 1845, in which Töpffer proposes the foundations for a theory of comics, a hundred and ten years passed before another book in French appeared on the subject” (Groensteen 2000:31). I motsetning til et historisk og til dels estetisk beslektet populært og bildedominert medium, nemlig filmen, har tegneserien altså ikke vært gjenstand for en tidlig akademisk forskningsinteresse (jfr. Magnussen og Christiansen 2000: 7 og Hein m.fl. 2002:10). Dette henger for det første sammen med en generell mangel på interesse for tegneserien som forskningsobjekt (jfr. Magnussen og Christiansen 2000: 7), men kanskje enda viktigere er bakenforliggende fordommer overfor tegneserien som kunstform (jfr. Hein m.fl. 2002:10f og pkt. 3.2.3).

En viktig faktor for tegneserieforskningen er den geografiske og språklige kløften mellom de dominerende vestlige forskningstradisjonene, henholdsvis den

angloamerikanske og den fransk-belgiske (jfr. Magnussen og Christiansen 2000: 9f). I de to leirene har man hatt fokus på forskjellige aspekter i tegneserieforskningen til forskjellige tider. Mye av den franskspråklige forskningen er aldri blitt oversatt til engelsk. De siste årene er man imidlertid blitt mer bevisst på å samkjøre og utveksle forskning over språkgrensene. Dette viser seg i nylig utgitte antologier (jfr. Magnussen og Christiansen 2000 og Varnum og Gibbons 2001).

Tegneserieforskningen så langt kan ifølge Magnussen og Christiansen deles inn i fire perspektiver: For det første strukturalisme, for det andre psykoanalyse, for det tredje konservatisme, marxisme og kulturstudier, og for det fjerde poststrukturalisme og postmodernisme (2000: 9ff). Alle fire perspektivene har vært å finne både i Europa og Nord-Amerika, men til ulike tider. "Semiology and structuralism dominated, to a very large extent, the early comics research" (op.cit.:12). Dette gjelder først og fremst den fransk-belgiske forskningen, og en sentral institusjon var fra 1962 *Club des Bande Dessinée* (senere *Centre d'Etude des Litteratures d'Expression Graphique*) (jfr. op.cit.:11). Det uttalte målet var definisjonen av tegneseriens estetikk. Assosiert til institusjonen var også Francis Lacassin som i 1971 som den første omtalte tegneserien som den niende kunstart (jfr. Harper 1997:166). Det strukturalistiske forskningsperspektivet kan deles inn i to grener "of which one is the study of the comics narrative, often analysed as mythological systems, and the other the study of comics as a graphic language system" (Magnussen og Christiansen 2000:12). Forskere som tilhørte den sistnevnte grenen brukte semiotiske teorier med det mål å beskrive tegneseriens grammatikk. Det disse europeiske studiene har til felles med to amerikanske studier av nyere dato (jfr. Eisner 1985 og McCloud 1994) er at de prøver å beskrive tegneseriens funksjonsmåte ved hjelp av et begrenset antall variabler. McCloud presenterer for eksempel "a grammar of comics based on six basic elements: drawing style, spacing of panels (closure), time, gestures, image-text relations and use of colour" (Magnussen og Christiansen 2000:13). Dessuten regnes også den forskningen som har undersøkt likhetene og ulikhetene mellom film- og tegneseriemediet som del av det strukturalistiske perspektivet.

Tegneserieforskning som bruker et psykoanalytisk vokabular er den andre hovedforskningstradisjonen. "Den psykoanalytiske forklaringsramme er ofte blevet anvendt i forbindelse med analyse af tegneserier, hvilket ikke kan undre, idet tegneserien ofte henføres til barndommen og barndomsfantasier" (Christiansen 2001:24). Enkelte tegneserier, blant annet *Tintin*, er blitt analysert med henblikk på å

avdekke skjulte sider ved skaperens personlighet (jfr. Harper 1997:78 og Christiansen 2001:24). Genuint psykoanalytiske studier av tegneserier har derimot i følge Magnussen og Christiansen (jfr. 2000:15) sjelden vært gjennomført. Som en del av denne tradisjonen kan også de betraktningene regnes, som undersøker hvorfor mennesker blir engasjert av bare fjernt ansiktslignende tegninger som for eksempel karikaturer. Allerede på 1800-tallet påpekte Rodolphe Töpffer ”at en hvilken som helst ansiktslignende krusedulle, uanset hvor primitiv den er, vil blive oppfattet som en skabning i en imaginær verden” (Christiansen 2001:25). Scott McCloud snakker om forsterkning gjennom forenkling, når han forklarer den universelle virkningen av enkle streker (1994:30ff).

Den konservative tilnærmingen til populærkulturen, som er del av det tredje forskningsperspektivet, har vært opptatt av å opprettholde det eksisterende hierarkiet mellom kunstartene. I den konservative tradisjonen er tegneserier ofte omtalt på generell basis fordi ”comics are not regarded as worthwhile objects for serious academic work” (Magnussen og Christiansen 2000:17). Den kritisk-marxistiske kultur- og ideologikritikken har benyttet tegneserier som eksempel på at populærkulturelle produkter virker samfunnsstøttende og indoktrinerende på barn (ibid.). Den tyske Frankfurter-skolen, som også har inspirert ”Contemporary Cultural Studies in Birmingham” (op.cit.:18) på 1960-tallet, har derimot sett på tegneserien mest som et eksempel på en visualisering av kulturen som truer skriftkulturen (jfr. Hausmanninger 1989:216). Med utgangspunkt i Walter Benjamins syn på massereproduserte kunstverk har tegneserier, på bakgrunn av den serielle produksjonen, i Tyskland fått betegnelsen *Massenzeichenware* (jfr. Grünwald 2006: 1 og Hausmanninger 1989:216). Kombinasjonen av begge faktorene, bildedominansen og serieproduksjonen, diskrediterte tegneseriemediet for seriøs vurdering over store deler av 1950- til 1970-tallet (jfr. Hausmanninger 1989:214ff). I forlengelsen av den ideologiske tegneseriekritikken har Umberto Eco artikler om tegneserier og populærkultur bygget en bro over til å vurdere tegneseriemediet på dets egne premisser (jfr. Magnussen og Christiansen 2000:19). Det nye synet på populærkulturen som en likeverdig og teoretisk interessant del av det kulturelle landskapet er knyttet til postmodernismen og poststrukturalismen, som begge utgjør det fjerde forskningsperspektivet. Poststrukturalismen har ført med seg ny interesse for tegneseriens estetikk og funksjonsmåte, men denne gangen med ”en betoning af modtagerperspektivet og en åbenhed overfor bl.a. tekstuel analyse og psykoanalyse” (Christiansen 2001:23).

Et femte perspektiv, som jeg vil tilføye, er det sosiologiske perspektivet. Som Harper observerer ”har studier av tegneserier tradisjonelt vært fokusert på serienes innhold og innholdets mulige virkninger på leseren” (1998:16). I en slik tradisjon har man for eksempel telt ”forekomsten av vold i de enkelte rutene” (ibid.) eller vært opptatt av rasisme og kjønnsrollestereotyper i populære tegneserier rettet mot unge lesere (jfr. op.cit.:14f). Røttene til denne forskningstradisjonen ligger i Fredric Werthams bok *Seduction of the Innocent* fra 1953. Her skriver psykiateren Wertham om de skadene sjelslivet til barn og unge får når de leser tegneseriehefter (jfr. Harper 1997:62f). Selv om Werthams metoder og slutninger i ettertid er blitt kritisert (ibid.), har boken hatt enorm virkning langt utover sin samtid. I dag beskrives den derfor som det mest innflytelsesrike verk om tegneserier som så langt er skrevet (jfr. Boström 2002:88).

I tillegg til de omtalte fem hovedperspektivene finnes den hovedsakelig historisk interesserte tegneserieforskningen. Denne forskningen representeres mest prominent av David Kunzle, som har skrevet to omfangsrike verk om tidlige tegneserier fra middelalderen og senere århundrer³. Undersøkelser som betrakter utviklingen av tegneseriespesifikke virkemidler som snakkebobler hører også med i en slik sammenheng (jfr. Sackmann 1998 og Clausberg 2002).

Kort oppsummert kan den eksisterende tegneserieforskningen karakteriseres som sporadisk og lite samkjørt. En akademisk interesse for tegneseriemediet har aldri kunnet etablere seg.

Whereas film, at an early stage, was subject to aesthetic consideration and gained the possibility of being included in the group of established art forms, comics have only sporadically been subject to this approach.
(Magnussen og Christiansen 2000: 7)

Påfallende er at de to mest omtalte nordamerikanske verk om tegneseriemediet (jfr. Eisner 1985 og McCloud 1994) begge er skrevet av tegneseriekunstnere og ikke av akademikere. ”To date, most of the comics criticism that has appeared in this country has been produced by the comics community, and not by academics” (Varnum og Gibbons 2001:xiii). Den mangelfulle akademiske forskningen generelt har sin forklaring, etter min mening, i et uavklart tegneseriebegrep og ikke minst

³ Kunzle, David (1973): *The Early Comic Strip Vol. 1*. Berkeley: University of California Press;
Kunzle, David (1990): *The Early Comic Strip Vol. 2*. Berkeley: University of California Press.

bakenforliggende fordommer overfor tegneseriemediet som viser seg når man undersøker tegneseriens resepsjonshistorie.

3.2.3 Resepsjonshistorie

Tegneserier er, med noen unntak, ikke en akseptert gjenstand for generell akademisk forskning og diskurs. For å illustrere dette vil jeg sitere fra arkeolog Mogens Ruds bok om Bayeux-teppet (Rud 1996). Bayeux-teppet er et over 900 år gammelt og 70 meter langt broderi, som har slaget ved Hastings i 1066 som sitt motiv. Broderiet er mye omtalt i tegneserieforskningen og ofte beskrevet som en tidlig tegneserie (jfr. McCloud 1994:12f). Rud skriver under overskriften ”Tidens tegneserie”:

Og så er vi tilbake i museet, hvor en stor, mørk sal med lange og diskret belyste montre rommer det som – i pakt med vår tid, men noe banalt – er blitt kalt ”verdens eldste tegneserie”. Noe riktig er det likevel i denne betegnelsen. Bayeux-teppet inneholder nemlig alle de ingredienser en god tegneserie krever: spenning, romantikk, forræderi og kamp – det eneste det er smått om, er kvinner [...] Men bildetekstene finner man her ikke i ”bobler” som i seriene (her er intet ”HULK” fra dronningen ved kongens dødsleie, intet ”ÅÅÅH” ved synet av kometen eller ”ARGH”, ”WHAM” eller ”STØNN” fra kjempende eller sårede krigere), derimot kommer de i form av knappe forklaringer, sobert anbrakt over de respektive motiver og skrevet på tidens internasjonale språk, latin. (Rud 1996:17)

Jeg kan ikke tenke meg at Rud ville ha brukt en like ironisk og nedlatende tone hvis sammenligningen ikke gjaldt tegneseriemediet, men et annet populært bildemediet som filmen. Mens filmen har høstet tidlig akademisk interesse og aksept til tross for at det er et bildedominert og folkelig medium (jfr. Hein m.fl. 2002:10), er tegneserien nærmest blitt neglisjert i kunst-, kommunikasjons- og litteraturhistorien. Tegneserien som det kanskje mest elaborerte hybridmediet mellom det verbale og det billedlige blir sjelden eller aldri nevnt i akademiske undersøkelser av forholdet mellom skrift og bilde (ibid.). Og ”selbst theoretische Arbeiten, die sich der Beziehung von Schrift und Bild in der Moderne widmeten, sparten das offensichtlichste Beispiel – den Comic – aus und analysierten eher die Bilder und Zeichnungen eines René Magritte” (op.cit.:10f). Fremtredende eksempler på slike undersøkelser er i denne oppgavens kontekst Mitchell (1987) og Lykke (2000). I den generelle akademiske forskningen er tegneserien blitt usynliggjort i skyggen av ”the Great Divide”, ”the kind of discourse which insists on the categorical distinction between high art and mass culture” (Huyssen 1988:viii). Med referanse til del 2 i denne oppgaven kan tegneserien ses på som et offer for en grunnleggende kulturelt betinget konflikt mellom tekst og bilder. Kombinasjonen av

tekst og bilder er blitt uglesett gjennom store deler av vår vestlige kulturhistorie. Tegneseriens grunnleggende estetikk "goes against the 'ideology of purity' that has dominated the West's approach to aesthetics since Lessing" (Groensteen 2000:38). Dette skillet mellom billedlige og skriftlige uttrykk og en høyere vurdering av ren tekst overfor bilde-tekst kombinasjoner er blitt etablert og befestet i skriftkulturens hegemoniske stilling (jfr. Berge 1989: 1). Tegneseriens kategorisering som populærkulturelt massemedium (jfr. Hausmanninger 1989:214ff) har videre bekreftet og forsterket neglisjeringen i den akademiske verden. Thierry Groensteen beskriver i sin artikkel "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?" (2000) fire årsaker for hvorfor tegneserier stadig er dømt til kunstnerisk ubetydelighet. Den første årsaken ligger, som nettopp beskrevet, i at tegneserien er et hybridmedium. Den andre årsaken er at tegneserier ofte blir omtalt på lik linje med generell populærlitteratur, og derfor blir "assimilated with what is known as paraliterature, a badly defined set of popular genres that includes adventure stories, historical novels, fantasy and science-fiction, detective novels, erotica, etc" (Groensteen 2000:38). Tegneserier bedømmes altså ikke på egne premisser, men blandes sammen med annen, ikke umiddelbart sammenlignbar litteratur. Den tredje årsaken er i følge Groensteen at tegneserier blir tett knyttet opp mot karikatur og satire. "Since Ancient Greece, humor has been regarded as the opposite of harmony and the sublime. It is not compatible with beauty and constitutes an inferior genre, barely legitimate" (op.cit.:40). At tegneserien har røtter i karikaturtradisjonen er blitt påpekt av mange forfattere (jfr. Hausmanninger 1989:11ff). Og at mediet knyttes tett til satire og humor viser det engelske navnet *comics*, som har heftet ved tegneseriemediet siden de første regulære stripene ble publisert i humorseksjonene i amerikanske aviser (jfr. Christiansen 2001:42). Den siste årsaken er forbindelsen som trekkes mellom tegneserier og barndommen. Groensteen påpeker at "between the start of the 20th century and the sixties, comics had been captured by the children's press" (Groensteen 2000:40). Derfor tror mange i den akademiske verden fortsatt at tegneserier er et medium utelukkende myntet på barn.

Den serielle produksjonen som preger deler av tegneserietutgivelsene (jfr. Hausmanninger 1989:32ff) har ført til at mange ser på alle tegneserier som samlebandsprodukter uten kunstnerisk verdi. Dette gjelder også for enkelte tegneserieskapere (jfr. McCloud 2000:26ff). Ambisiøse tegneseriekunstnere vil i noen tilfeller ikke assosieres med mediet og velger derfor å betegne seg mer nøytralt som illustratører eller cartoonister (jfr. McCloud 2000:18). Forlagene på sin side velger å

bruke andre betegnelser, som *Graphic Novel* (jfr. Harper 1997:144f) eller *tegnet roman*, når ambisiøse serier skal selges til ikke-typiske brukergrupper blant annet gjennom den vanlige bokhandelen. Avslutningsvis er det viktig å påpeke at det finnes nasjonale forskjeller i resepsjonen av tegneseriemediet. Særstillingen innehas av Frankrike og Belgia hvor begrepet den niende kunstart ble skapt på 1970-tallet, slik at tegneserien tidligere enn i andre land ble tatt inn i det gode selskap med alle andre anerkjente kunstformer.

3.3 Begrepet bildefortelling

Årsaken til de problemene tegneseriemediet sliter med, om det er fraværet av en etablert forskningstradisjon eller den manglende aksept som kunstform i academia og samfunn, synes for meg å ligge i begrepet og ikke i selve gjenstanden. Jeg mener at både Christiansen (2001:31) og Hausmanninger (1989:11ff og 24) har rett når de understreker at tegneserien må beskrives både på bakgrunn av konkrete kjennetegn og spesifikke produksjons- og distribusjonsformer. Når de benytter begrepet *tegneserie* sikter de til den moderne tegneserien som etablerte seg som distinktiv form i USA på slutten av 1800-tallet. Begge trekker altså en skillelinje mellom den, underforstått, moderne tegneserien og forløperne som Christiansen anerkjenner som ”formel forhistorie” (2001:39). Scott McCloud på sin side har også rett med sin helt åpne definisjon av tegneserien (1994: 9). Den feilen han derimot begår, er å låse seg terminologisk til begrepet tegneserie (eller *comics* som er den betegnelsen han bruker). Som Grünewald (2006: 1f) riktig påpeker, er tegneseriebegrepet sterkt knyttet til en bestemt oppfatning av hva en tegneserie er. Denne oppfatningen har sine røtter i den amerikanske, moderne tegneserietradisjonen:

So wird im engeren Sinne *Comic* als narrative Bildfolge verstanden, i. d. R. als Serie mit ”stehenden Figuren” konzipiert, ausgestattet mit Sprechblasen für die wörtliche Rede und diverssem comicspezifischen Zeichenarsenal wie z. B. speedlines, Lautmalerei etc. (op.cit.: 2)

McCloud forsømmer å problematisere selve begrepet tegneserie og de konnotasjonene det har. Når McCloud utvider tegneseriebegrepet til blant annet også å omfatte Bayeux-teppet og bildeseriene til William Hogarth (jfr. 1994:10ff), så er jeg igjen enig med Grünewald i at det er vanskelig å betegne disse som tegneserie (jfr. 2006: 2). Morten Harper sikter til det samme, når han understreker at man ikke burde trekke for mange

paralleller mellom dagens tegneserier og historiske bildefortellinger. Samtidig er begge, i følge Harper, uttrykk for det samme menneskelige behovet for å fortelle historier gjennom bilder (jfr. Harper 1997:12f). Grünewald går et skritt videre, når han understreker at det finnes ”prinzipielle Gemeinsamkeiten, ja, ich bin der Auffassung, dass wir es mit einem ästhetischen Gegenstand in vielfältiger Ausprägung zu tun haben” (Grünewald 2006: 2). Grünewald ser altså på moderne tegneserier og de omtalte historiske kunstverkene som del av en større estetisk helhet. Andreas Platthaus (2000) går i den samme retningen som Grünewald i sin søken etter en åpnere terminologi. I stedet for å putte mest mulig inn i begrepet tegneserie velger begge å ta i bruk et annet begrep som kan gi rom for alle de forskjellige utformingene av mediet, nemlig *bildefortelling*. Både Platthaus og Grünewald har en åpen tilnærming til mediet som ligner McClouds, men de unngår det problemet McCloud får når han binder seg til begrepet tegneserie. Ved å ta i bruk et overordnet begrep kan de samtidig stille seg utenfor de tradisjonelle stridighetene og definisjonsfellene som finnes mellom de antagonistiske amerikanske og europeiske forskningstradisjonene, hvor, som diskutert i 3.2.1, kimen til konflikten i stor grad er å finne i bruken av begrepet tegneserie. I det følgende vil jeg fremstille både Platthaus’ og Grünewalds argumentasjon, før jeg diskuterer implikasjonene av deres terminologi.

3.3.1 Andreas Platthaus – Erzählhaltung

Andreas Platthaus bruker begrepet *Bildgeschichte* som en overordnet størrelse som blant annet omfatter den moderne tegneserien. Tegneserien er for Platthaus bildefortellingenes høyeste form, der en lang utvikling har ført til at det fortelles ”gleichzeitig und gleichwertig” i ord og bilder (Platthaus 2000: 8). Denne utviklingen er ikke bare kunstnerisk, men også teknologisk betinget (jfr. op.cit.:11). Fra middelalderen har innføring av nye trykke- og distribusjonsmuligheter ført til en ”Sublimierung der Linie” (ibid.). Med rammene har tegneseriens bilder så vunnet en unik uttrykkskraft, ”weil die Randlinien im Comic den Faktor Zeit in die bildende Kunst eingeführt haben” (ibid.). Platthaus er videre veldig bevisst på at ethvert forsøk på en definisjon av den moderne tegneserien, som for eksempel kombinasjonen av ord og bilder eller bruk av spesifikke virkemidler som snakkebobler, lydord eller fartsstreker kan imøtegåes ved hjelp av moteksempler (jfr. op.cit.:14 og 72). Harold Foster er den mest berømte tegneserieskaperen som i to serier konsekvent har unngått noen av tegneseriens mest sentrale kjennetegn. Med serien *Prins Valiant* fra 1937 prøvde han ”wie schon 1929 in

'Tarzan', das tradierte Prinzip der Bildgeschichte auf das junge Medium Comic zu übertragen" (op.cit.:66). Foster brukte ingen snakkebobler eller lydord, og teksten stod under bildene. Derimot tviholdt han på tegneseriens rutestruktur. Fosters verk "beweist nur die Unmöglichkeit einer klaren Trennung von Comic und Bildgeschichte. Er ist ihre fortgeschrittenste Ausprägung, die so viele Formen annehmen kann wie die Bilderzählung selbst" (op.cit.:72). Det som skiller bildefortellinger fra annen billedkunst er en fortellende holdning, eller "Erzählhaltung" (op.cit.:14) som han kaller det. Platthaus er følgelig ikke så opptatt av om en bildefortelling består av et enkeltbilde eller bildesekvenser, om teksten er integrert i bildene, sidestilt eller helt fraværende, avgjørende er om den kommuniserer en handling. Ordløse enkeltbilder må således undersøkes på "ob sie mehr erzählen wollen, als sie darstellen" (ibid.). Når de oppfyller dette kriteriet, så er de å regne som bildefortellinger. Tegneserien er bare en blant mange mulige former for bildefortelling, og utviklingen er ikke avsluttet. Platthaus erkjenner at begrepet tegneserie, som han selv helst definerer som en hybridform av litteratur og grafikk, derfor ikke kan gi plass for alle nye former for bildefortellinger (jfr. op.cit.: 2f). Han sikter til eksperimentelle tegneserier og til internettbaserte tegneserier som utvikler seg til nye former for bildefortellinger.

3.3.2 Dietrich Grünewald – Prinzip Bildgeschichte

I likhet med Platthaus, og som begrepet bildefortelling *per se* tilsier, så tar Grünewald utgangspunkt i det narrative aspektet ved billedkunsten. Han starter sitt argument ved å betrakte det *narrative bildet* (jfr. Grünewald 2006: 1). Bilder som forteller historier finnes i stort antall og mange varianter gjennom hele den menneskelige kunsthistorien. Relieffer, broderier, kirkevinduer, bildesykluser, bilderomaner, billedbøker og tegneserier er blant formene (jfr. ibid.). Like viktig er det imidlertid å understreke det mangfoldet som preger innholdet i det narrative bildet:

[E]s wird informiert, berichtet, erfunden, kritisiert, verspottet, angeleitet, erinnert, prognostiziert, provoziert, unterhalten, erklärt oder belehrt in vielfältigen Bereichen – Religion, Mythen, Historie, Alltag, Fantasiewelten, Wissenschaft und Kunst, Politik usf. – das ganze Spektrum des Menschen und der Welt ist Thema – ein theatrum mundi. (ibid.)

Mangfoldet i form og innhold er en viktig årsak til det mylderet av ulike begreper og kategoriseringer som finnes for narrative bilder og spesielt for tegneserier (jfr. pkt. 3.2). Grünewald betrakter så begrepet tegneserie, som han oppfatter som sterkt knyttet til den

amerikanske tegneserietradisjonen og de medfølgende spesifikke virkemidlene (jfr. Grünewald 2006: 1f). Grünewald ønsker derfor å skille tegneserier fra andre kunstverk (som for eksempel Bayeux-teppet), som han betrakter som del av det samme estetiske prinsippet, men samtidig uforenlig med tegneseriebegrepets konnotasjoner (jfr. op.cit.: 2). Han velger å kalle dette estetiske prinsippet for "Prinzip Bildgeschichte" (ibid.). Et *prinsipp bildefortelling* innebærer ikke bare en bestemt teknikk, men en spesiell holdning, nemlig "die künstlerische Grundhaltung, mittels Bildern Geschichten zu erzählen" (op.cit.: 8). Grünewald presiserer at han ikke bare ser på bildefortellingen som en bestemt kunstnerisk fremgangsmåte, men at den er "eine eigenständige Kunstform" (ibid.). "Bildgeschichten sind eine hybride Kunst, sie vereinen Bild und Sprache – nicht notwendig Bild und Text, wohl aber zeigendes Bild und sprachlich-literarische Struktur" (op.cit.: 3). Den niende kunstart, som tegneserien er døpt i Frankrike, krever således også en egen metode som må kunne forbinde både "kunstwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Ansätze" (op.cit.: 8). Grünewald diskuterer også mediebegrepet. For bildefortellingen er et medium å betrakte som "Träger, der die Aussage, die Botschaft, vom Kommunikator zum Rezipienten transportiert" (op.cit.: 4). Med å presisere medium som "Trägermedium" (ibid.) understreker Grünewald at man må forstå det fysiske mediet som en variabel for prinsippet bildefortelling. Bildefortellinger kan realiseres på papir, lerret, stoff, stein, som bok, hefte, avis eller i digital form (jfr. ibid.). Som en variabel er mediet av stor betydning, men ikke en avgjørende, konstituerende faktor for bildefortellingsprinsippet (jfr. ibid.). Konstituerende derimot er bildet. Et bilde er "ein gestaltetes visuelles Angebot ästhetischen und geistigen Gehalts" (op.cit.: 5) uavhengig av teknikk, utførelse og medium. "Der Singular 'Bild' weist darauf hin, dass es auch Einzelbilder (Simultanbild, ideelle Bildfolge) als Bildgeschichte gibt" (op.cit.: 8). Et eksempel på hva Grünewald mener med ideell bilderekke er tegneserier som *Pondus* eller *Hårek*, som publiseres som avisserier. Enkelte ganger kan serien bestå av bare ett bilde, men her føyer dette ene bildet seg inn i en imaginær rekke med stripene før og etter (jfr. Grünewald 2006: 8 og Platthaus 2000:12f). "Zu unserem Gegenstand zählen also nicht per se alle narrativen Bilder, sondern nur jene, die Element einer ideellen oder tatsächlichen Bildfolge sind" (Grünewald 2006: 6). Fire aspekter ved bildet er sentrale for bildefortellingsprinsippet (jfr. op.cit.: 5f). For det første må det være statisk, slik at bildefortellinger kan avgrensnes fra både film og teater. Videre er bildet fortellende, det vil si at "das Motiv des Bildes erschöpft sich nicht in seiner Darstellung, sondern

impliziert stets auch einen erzählerischen Aspekt” (op.cit.: 5). Bildet er som en byggesten som må ses som del av en større tidsoverskridende prosess (jfr. op.cit.: 6). Og til sist, for å avgrense mot rene tekstillustrasjoner, må bildet være ”obligatorisch und autonom” (ibid.). Det må være bærer av et selvstendig budskap og ikke bare illustrativ pynt. Det narrative aspektet ved bildefortellingen er altså sentralt. Hva som fortelles og hvordan historien fortelles er å betrakte som variabler. ”Entscheidend ist der in der Zeit verlaufende Prozess” (ibid.). Grünewald kommer frem til en definisjon av bildefortellingsprinsippet:

Obligatorisch und konstitutiv für das Prinzip Bildgeschichte ist **eine narrative statische Bildfolge, die autonom eine Geschichte erzählt resp. einen zeitlichen Prozess entfaltet.** (op.cit.: 8)

Det er et åpent prinsipp som gir rom for utvikling og kunstneriske eksperimenter. Innhold, teknikk, tekst-bilde forhold, sekvensialiseringsform, dramaturgi og medium er alle å regne som variabler som gir rom for en slik åpenhet (jfr. ibid.).

3.3.3 Implikasjoner

Det besnærende med Platthaus’ og spesielt Grünewalds argumentasjon er at begge setter tegneserien inn i en større historisk sammenheng med kunstuttrykk som den åpenbart er beslektet med, og at de samtidig ivaretar den moderne tegneseriens særegne trekk. De unngår dermed det problemet mange andre teoretikere har fått, nemlig at begrepet tegneserie anvendt på et stort spekter lignende, men likevel forskjellige bildefortellinger mister sin forklaringskraft. Begrepet bildefortelling gjør det altså mulig å gå utenom mange av de definisjonsfellene som har preget tegneserieforskningen. Med støtte i Grünewalds definisjon av bildefortellingsprinsippet kan både Bayeux-teppet og *Tintin* omtales som del av en større helhet. Likheter og ulikheter, samt historiske, tekniske og samfunnsmessige rammebetingelser kan diskuteres og analyseres. Dette er av stor betydning ikke minst i en dokumentasjonsvitenskapelig ramme. Ved å bruke singularformen *bilde* inkluderer både Platthaus og Grünewald enkeltstående bilder i sin forståelse av bildefortellingen. Det stilles dog krav til slike bilder. Platthaus nevner bildets fortellende holdning som en forutsetning, mens Grünewald krever at bildet må være del av en ideell bilderekke. I diskusjonen rundt hvordan tegneserien burde defineres (jfr. pkt. 3.2.1), er sekvensialitet et av de mest omstridte kravene. Jeg mener at begge forfatterne argumenterer godt for at

enkeltstående bilder, med eller uten tekst, kan være bildefortellinger og tegneserier. Blant annet bestod *The Yellow Kid*, serien som oftest omtales som den første tegneserien, i begynnelsen av enkeltbilder (jfr. Hausmanninger 1989:15). Tegneserien er preget av et så stort mangfold at det blir en umulig og i grunnen kontraproduktiv problemstilling å finne den ene gyldige definisjonen. Begrepet bildefortelling setter forskningen i stand til å finne egnede kategorier for de forskjellige formene for bildefortellinger. ”Der Comic wird dadurch entlastet, weil er wieder in seiner historischen Sonderrolle sichtbar wird, die nur aus dem sozialen und künstlerischen Kontext des zwanzigsten Jahrhunderts zu verstehen ist” (Platthaus 2001: 3). Begrepet tegneserie har vist seg ikke å være i stand til å romme alle beslektede former for bildefortellinger. Det fantes og finnes former for bildefortellinger som ligner, men ikke nødvendigvis *er* tegneserier. Dette har ført til en uklarhet om begrepene.

Es liegt zwar nahe für ein weithin immer noch nicht ästhetisch anerkanntes Medium, sich einfach alles Artverwandte einzuverleiben, um die eigene Bedeutung zu steigern, aber es zeigt auch ein mangelndes Selbstbewußtsein. (op.cit.: 2)

En kan spørre seg om ikke Scott McClouds tegneseriedefinisjon og omtale av historiske tegneserier (jfr. McCloud 1994: 9ff) munner ut i det Hausmanninger beskriver som ”eine Annexion der gesamten Geschichte der bildenden Kunst für die Geschichte der Comics” (Hausmanninger 1989:10). Tegneserien må heller betraktes som en elaborert form for bildefortelling, men ikke den eneste eksisterende. Bildefortelling betegner ”im Verhältnis zum Comic einen Oberbegriff, wie es analog die Rede vom Musiktheater für die Oper tut” (Platthaus 2001: 3). Selve begrepene vi benytter i forskning og omtale av så vel fysiske og sosiale som kulturelle fenomener er av avgjørende betydning (jfr. Lund 2001:92). Jeg mener derfor at det er viktig å avklare at tegneserien er å betrakte som en av flere former for bildefortellinger som enten har eksistert eller fortsatt eksisterer. Sannsynligvis er tegneserien, som Platthaus skriver, bildefortellingens fremste form (jfr. 2000: 8). At den er den mest utbredte og populære er et uomtvistelig faktum. Denne populariteten er en følge av tegneseriens særegne estetiske funksjonsmåte, men må også ses i sammenheng med de fremherskende sosiokulturelle og teknologiske rammebetingelsene da mediet etablerte seg som massekultur i begynnelsen av det 20. århundre (jfr. Hausmanninger 1989:22). At denne enorme populariteten i sin tur har bidratt til en teoretisk neglisjering (jfr. Hein m.fl. 2002: 9) og

stigmatisering (jfr. Hausmanninger1989: 214ff) av tegneserien er del av mediets paradoksale skjebne.

Et sentralt aspekt som verken Platthaus eller Grünewald problematiserer nok er narrativitetskravet. Som tidligere diskutert krever McCloud i sin definisjon av tegneserien bare at bildene er satt sammen i en bevisst rekkefølge (jfr. McCloud 1994:9). Han nevner altså ikke eksplisitt at en tegneserie må fortelle en historie. Hausmanninger på sin side fastslår i sin undersøkelse at ”spätestens in den 70er Jahren beginnen sich nicht-narrative Formen des Comics zu etablieren” (Hausmanninger 1989:26). Han sikter spesielt til sak- og metategneserier (jfr. *ibid.*). Platthaus og Grünewald synes å stå på motsatt side når de henholdsvis fremhever bildenes fortellende holdning (jfr. Platthaus 2000:14) og tar utgangspunkt i det narrative bildet (jfr. Grünewald 2006: 1). I detalj er begge derimot uklare i avgrensingen av det narrative fra det ikke-narrative. I forbindelse med nye eksperimentelle tegneserier skriver Platthaus: ”Was sich derzeit oft als Comic geriert, wäre besser mit längst etablierten Termini wie ’Illustration’ oder ’Cartoon’ zu bezeichnen” (Platthaus 2001: 3). Så vidt jeg kan forstå inkluderer han også ikke umiddelbart fortellende verk som bildefortellinger. Grünewald krever for sitt *prinsipp bildefortelling* ”dass autonom auf spezifische, eigene Weise eine Geschichte erzählt wird” (Grünewald 2006: 6). Innholdet i en historie forstår Grünewald som forskjellen mellom to ytterpunkter: begynnelsen og slutten (jfr. *ibid.*). ”Entscheidend ist der in der Zeit verlaufende Prozess” (*ibid.*). I motsetning til blant annet Hausmanninger oppfatter Grünewald også rene saktegniserier som fortellende. Innhold, utføring og dramaturgi er variabler i Grünewalds fortellingsforståelse. Med å bruke en vid bildefølge, ”bei der zwischen den Einzelbildern relativ viel Zeit liegt” (*op.cit.*: 7), får bildene stor autonomi. Fortellingen blir mindre tydelig og i enkelte tilfeller satses det på det ”implanterte Vorwissen des Rezipienten” (*ibid.*). Noen fortellinger er altså ikke umiddelbart forståelige. I dette grenselandet ligger mange bildefortellinger, både historiske, som religiøse bildeserier, og moderne, som eksperimentelle tegneserier. McCloud beskriver som del av sin fremstilling av mulige overganger mellom to bilder i en tegneserie (jfr. McCloud 1994:70ff) en variant hvor sidestillingene ”ikke er dramatisk eller logisk motiverede” (Christiansen 2001:51). Bilder sidestilles altså ikke med det mål å fortelle en åpenbar historie, men ”med henblik på skabelsen af associationer og forestillinger” (*ibid.*). Selv om det ikke er en direkte fortellende sammenheng mellom bildene i en bildefortelling, skapes det assosiasjoner som kan oppleves som en form for historie.

By creating a sequence with two or more images, we are endowing them with a single [...] overriding identity, and forcing the viewer to consider them as a whole. However different they had been, they now belong to a single organism. (McCloud 1994:73)

Det kan til og med hevdes at mennesker alltid vil prøve å trekke forbindelser mellom bildene i en bildefortelling. Anne Magnussen siterer Thierry Groensteens utsagn om at det bare er en teoretisk mulighet for at en tegneserie ikke skal være en historie, ”as there will always be a narrative *effect* in a sequence of graphic images” (Magnussen 2000:198f).

Til tross for disse innvendingene og den unøyaktige forståelsen av narrativitet er det etter min mening viktig å komme bort fra tegneseriebegrepet som aleneherskende i forskningen. Bildefortellingsbegrepet er det beste alternativet. Begrepet kan omfatte tidligere, aktuelle og fremtidige former for bildefortellinger. Med utgangspunkt i dokumentasjonsvitenskapelige analysemetoder (jfr. pkt. 4.2) kan man definere forskjellige bildefortellingsformer og tradisjoner. At bildefortellingsbegrepet legger vekt på narrativitet er en teoretisk utfordring. Det finnes tegneserier som ikke er åpenbart narrative. Allikevel står de i en tegneserietradisjon eller de kan sies å være i slekt med andre former for bildefortellinger. Denne tradisjonen viser seg i publikasjonsformen,⁴ bildeelementene eller opphavsperson. Det er særlig snakk om eksperimentelle eller avantgardistiske tegneserier som direkte utfordrer tegneseriens konvensjoner. Samtidig kan man ikke avskrive eksperimentelle ikke-narrative bildefortellinger fra å bli vurdert sammen med konvensjonelle eksempler. Til dette er grensene mellom det etablerte og det eksperimentelle til syvende og sist for flytende. Selv om avantgarden i dag ikke er av direkte betydning for mainstreamseriene, så vil eksperimentene på sikt virke tilbake på hele kunstformen. Eksempler på dette kan man også finne i andre populære medier. Den franske *nye bølgen* var en i utgangspunktet eksperimentell og delvis avantgardistisk filmbevegelse, som etter hvert fikk stor innflytelse på hele filmmediet (jfr. Iversen 1988). Det som den gangen framstod som provoserende dramaturgiske eksperimenter og klippeteknikker er nå blitt en del av filmestetikken. For å avslutte argumentasjonen for bildefortellingsbegrepet, vil jeg sitere

⁴ Det sveitsisk-tyske tegneseriemagasinet *Strapazin*, som blant annet er et viktig forum for eksperimentelle bildefortellinger, bærer fortsatt undertittelen ”Das Comic Magazin”.

fra Andreas Platthaus' diskusjon av nødvendigheten av en avgrensning mellom tegneseriebegrepet og nye former for bildefortellinger. Platthaus skriver om tegneserien:

Man wird nicht umhin kommen, ihn als ein historisches Genre wahrzunehmen, dessen Fortbestand außer Frage steht, der aber kein Dach bietet, unter dem jede neue moderne Form von Bildergeschichte Platz finden könnte. Wie der Comic selbst sich aus dem Cartoon entwickelt hat und dennoch längst von ihm getrennt betrachtet wird, so müssen wir neue Begriffe finden, für das, was heute aus dem Comic entsteht. (Platthaus 2001: 3)

4. Dokumentasjonsvitenskap som metode i tegneserieforskningen

4.1 Innføring

Forholdet mellom tekst og bilde, som jeg diskuterte i del 2, og spesielt det renhetsidealet som blant annet Lessing propagerte, har ført til en klar skillelinje mellom litteraturvitenskapen og kunsthistorien som akademiske disipliner. Tekst og bilder analyseres derfor stort sett hver for seg. Tegneserien som har både bilde og tekst som del av sin uttrykksform havner følgelig mellom to akademiske stoler.

Som humanistiske fag støtter kunsthistorien og litteraturvitenskapen seg i stor grad til en hermeneutisk metode. Dette innebærer at man fortolker verket, det være seg en tekst eller et bilde, for å få fram meningen kunstneren la inn i det (jfr. Lund 2001:96ff og Panofsky 1993:38). Erwin Panofsky har vært definerende for denne metoden.

The humanist, dealing as he does with human actions and creations, has to engage in a mental process of a synthetic and subjective character: he has mentally to re-enact the actions and to re-create the creations. It is in fact by this process that the real objects of the humanities come into being. For it is obvious that historians of philosophy or sculpture are concerned with books and statues not in so far as these books and sculptures exist materially, but in so far as they have a meaning. (Panofsky 1993:37f)

Fortolkningsprosessen støtter seg til tanker og dermed i siste instans til ord. "What is art history, after all, if not an attempt to find the right words to interpret, explain, describe, and evaluate visual images" (Mitchell 1996:48). Det fysiske kunstverket eller den fysiske boken reduseres dermed i mange tilfeller til utelukkende å være bærer av den kunstneriske intensjonen. I fortolkningsprosessen skilles betydningen fra det materielle kunstverket. Man deler altså et "studieobjekt i to dele, idé og uttrykk, form og innhold, betydning og betydningsbærer" (Lund 2001:98). Dokumentasjonsvitenskap ønsker å utfordre dette skillet (jfr. pkt. 4.2). For tegneserieforskningen er det en utfordring at skrift og bilder fortsatt ofte blir oppfattet som et motsetningspar mellom idé og materie. Det vil si at skrift tradisjonelt betraktes som en ganske umiddelbar manifestasjon av tanker, mens et bilde i større grad fremstår som en materiell bærer av kunstnerens intensjon. Tegneserien, en blanding av de to representasjonsformene ord og bilde, blir dermed nærmest en manifestasjon av motsetningen mellom materie og mening.

Språk- og litteraturvitenskapen, men særlig semiotikken, har lånt sitt begrepsapparat til nye vitenskapelige disipliner som blant annet filmvitenskapen (jfr. *ibid.*). Begrepene verk, tekst og tegn er sentrale elementer. Filmvitenskapen er i vår sammenheng særlig interessant, fordi filmen og tegneserien deler noen grunnleggende estetiske prinsipper (jfr. Christiansen 2001:12f). Tekstbegrepet er blitt stadig utvidet til å gjelde flere og flere undersøkelsesobjekter og film blir således analysert som en tekst (jfr. Lund 2001:99f). Det er blitt slik ”at man nu kan betegne alle mulige uttrykk for tekster, hvis de på en eller anden måte er en organisering af elementer med en bestemt betydning” (op.cit.:100). For blant annet tegneserier, som utmerkes av sin hybride karakter med både tekst- og bildelementer, blir det derimot vanskelig å anvende tekstbegrepet.

Der oppstår imidlertid noen problemer i det øyeblikk man begynner at studere ord og bilde i forhold til hinanden. Man begynner nemlig at blande genstandsfeltet for to humanistiske disipliner, kunsthistorie og litteraturvitenskap sammen uten at have et fælles analyseapparat udover den hermeneutiske fortolkningstradition. Man har f. eks. ikke noget analytisk begrep som kan gribe både ord og bilde. (*ibid.*)

Ikke bare mangler man altså et begrep som kan omtale tekst og bilder samtidig, men man mangler den viktigste forutsetningen for forskning på bildefortellinger, nemlig muligheten til å omtale tekst og bilde som likeverdige. For både kunsthistorikeren og litteraturviteren vil i utgangspunktet holde fast ved sin forskningsgjenstand, det vil si henholdsvis bilde og tekst, og ikke betrakte et bilde som tekst eller en tekst som et bilde (jfr. *ibid.*). I tillegg er en sammenblanding av fagfeltene langt fra uomstridt. W. J. T. Mitchell påpeker:

”Word and image” has become something of a hot topic in contemporary art history, largely because of what are often seen as invasions of the visual arts by literary theory. Scholars [...] have been spotted crossing the borders from departments of literature into art history. These scholars bring along methods and terms developed initially in the study of texts: semiotics, structural linguistics, grammatology, discourse analysis, speech-act theory, rhetoric, and narrative theory. (Michell 1996:48)

Jeg vil argumentere for at utviklingen av de forskjellige formene for bildefortellinger i stor grad er knyttet til andre aspekter enn bare den kunstneriske ideen. Den moderne tegneserien, men også andre bildefortellingsformer, definerer seg nemlig ikke minst ut fra materielle og samfunnsmessige forhold (jfr. pkt. 3.3). Ved i stor grad å

se bort fra dette har tegneserieforskningen slitt med å definere sitt forskningsfelt. ”Man kan si, at de humanister som studerer både ord og bilder bliver tvunget til at forholde sig eksplicit til materialiteten” (Lund 2001:101). Dette er absolutt tilfelle for tegneserieforskningen. Både semiotikken, som er mye anvendt som metode i den eksisterende tegneserieforskningen (jfr. pkt. 3.2.2), og det utvidete tekstbegrepet synes her å ha sine klare begrensninger som metode i forskningen på bildefortellinger fordi de i hovedsak er ”orienteret mod brugen af tegn og tekster og i mindre grad mod den materielle produktion af tegn og tekster” (Lund 2001:99f).

I dokumentasjonsvitenskapen er begrepet *dokument* innført for å beskrive de konkrete materielle forhold som ligger til grunn for produksjon av, for eksempel, en tegneserie (jfr. op.cit.:100f). Dokumentbegrepet omfatter imidlertid ikke bare de materielle sidene ved et undersøkelsesobjekt. I tillegg favner begrepet også verkets ideelle sider, altså kunstnerens intensjon og tegneseriens estetikk, og sosiale og samfunnsmessige aspekter (jfr. op.cit.:101). Denne komplementære formen, der alle tre aspektene er like viktige i en analyse, er en hovedårsak til at dokumentasjonsvitenskapelig metode virker egnet som utgangspunkt for tegneserieforskning.

Det er ingen ny tanke at mange av de klassiske skillene mellom akademiske disipliner, i dette tilfellet spesielt litteraturvitenskapen og kunsthistorien, i dag fremstår som kunstige og i grunnen virker hindrende på forskningen. Mitchell påpeker: ”The clear separation of ‘faculties’ [...] on the basis of sensory and semiotic divisions is becoming obsolete” (Mitchell 1995: 6). Det er heller ikke revolusjonerende å erkjenne at undersøkelsen av tegneseriemediet krever en egen metode eller i hvert fall en vilje til å løsrive seg fra de metodene som til nå er blitt brukt. En slik vilje viser blant annet David Carrier: ”We have then in the comic a peculiar unity, one I prefer to examine for its own sake, rather than merely categorize by using the semiotic theories developed in the 1960s” (Carrier 1997:319). Det betyr imidlertid ikke at semiotisk teori er *passé* i forskningen på bildefortellinger. Anne Magnussen for eksempel argumenterer godt for at C. S. Peirce’ teorier kan danne utgangspunkt for tegneserieforståelse (jfr. Magnussen 2000). Framstillingen av dokumentasjonsvitenskapelig metode som følger her og den komplementære tegneserieanalysen i del 5 skal vise om dokumentasjonsvitenskap har noe nytt å bidra til tegneserieforskningen utover det de tradisjonelle fremgangsmåtene har ført til frem til nå.

4.2 Dokumentasjonsvitenskapelig metode

I dokumentasjonsvitenskapelig metode forstås et dokument som resultat av en dokumentasjonsprosess der noen bruker bestemte midler for å vise noe. Ordet dokument kommer av latin *doceo*, som betyr å vise noe, og *mentum*, som betyr middel eller resultat (jfr. Lund 2001:109f). Dokumentasjonsvitenskapen undersøker i særlig grad hvordan mennesker kommuniserer eller viser noe ved hjelp av bestemte midler på en bestemt måte. En hver form for menneskelig kommunikasjon forutsetter en dokumentasjon. For å kommunisere noe bruker et menneske bestemte midler, det kan være kroppen eller eksterne redskaper. I en dokumentasjonsvitenskapelig forståelse er et medium ensbetydende med et middel (jfr. op.cit.:115). Det er sentralt for dokumentasjonsvitenskapen at medium forstås som verktøy. Valget av et bestemt verktøy og hvordan det brukes er ikke tilfeldig, men utgjør en forskjell i en dokumentasjonsprosess. Det vil si at det med forskjellige medier oppnås forskjellige resultater. Alle medier er i utgangspunkt sidestilt. For dokumentasjonsvitenskapen er det ikke så viktig hvilket medium som er valgt, men hvorfor og på hvilken måte det blir brukt. For ”meanings change whenever other media are used” (Allert 1996: 3). Fire elementer er altså sentrale i dokumentasjonsvitenskapen: *produsenten* av et dokument, det *mediet* som brukes, *måten* mediet brukes på og selve *dokumentet* som er resultatet av dokumentasjonsprosessen.

Lund foreslår videre tre analysenivåer for dokumentasjonsvitenskapelig analyse (jfr. 2001:116f). Det første nivået er når måten et dokument lages på blir gjentatt flere ganger, da kan det utvikle seg en tradisjon som kan defineres som en bestemt *dokumentasjonsform*. På det andre nivået studerer man en bestemt dokumentasjonsprosess, og da er selve *dokumentet* utgangspunkt for analysen. For en næranalyse av et dokument kan man betrakte de enkelte delene dokumentet består av. Lund foreslår begrepet *docem* for å beskrive enkeltdelene av et spesifikt dokument på det tredje analysenivået. Docembegrepet er heller ikke knyttet til noen spesiell materiell form, men et docem vil alltid per definisjon være en del av et dokument. Hvis man isolerer et docem fra dokumentet og undersøker det uavhengig av det vil docemet utgjøre et nytt, selvstendig dokument.

Dokumentasjonsvitenskapelig metode følger et *komplementært prinsipp* (jfr. op.cit.:117ff). Konkret betyr det at dokumentasjonsvitenskapelig metode alltid tar ”hensyn til såvel fysiske, sociale og kulturelle forhold” (op.cit.:117) i en dokumentasjonsprosess.

Overført til dokumentasjonsprosessen handler det om at de fire grundelementer, producent, midler, måder og resultat, hverken primært er fysiske, sociale eller mentale. De er tværtimod like meget fysiske som de er sociale og mentale fenomener. (ibid.)

Bak det komplementære prinsipp står en erkjennelse at man aldri vil kunne isolere den rene betydningen, essensen, i for eksempel et kunstverk (jfr. op.cit.:121f). Selv om fortolkningstradisjoner som hermeneutikken har tilstrebet nettopp dette, er det i en dokumentasjonsvitenskapelig forståelse ikke mulig å bestemme betydningen uavhengig av en eller annen form for medium. Man kan bruke forskjellige medier som bærer av et budskap, men man vil aldri oppnå en umiddelbar eller umediert forståelse av kunstverkets idé. Det vil si at man i tolkningsprosessen av et kunstverk bruker et nytt medium, vanligvis skrift eller tale, når man prøver å komme frem til verkets mening.

Dokumentasjonsvitenskap ønsker å utfordre selve skillet mellom betydning og bærer ved å si at man ikke kan begripe betydning i seg selv, men alltid gjennom et medium og at man derfor må slå seg til tåls med aldri å komme ind til kernen, essensen, således som Niels Bohr en gang har uttrykt det. (ibid.)

Et annet viktig prinsipp i dokumentasjonsvitenskapen er kompleksitet, som viser til at produksjonen av visse dokumenter, blant annet de fleste kunstverk, krever flere produsenter, eller et *producentkompleks*. Således er ikke bare komponisten, men også musikerne som fremfører komposisjonen, en del av verkets produksjon (jfr. op.cit.:119f). De personene som er delaktige i å videreforme et verk gjennom å utforme og trykke bøker, reprodusere bilder eller publisere musikken er medprodusenter. Dette utfordrer vår kulturs idealisering av ”individet og det kunstneriske geni som skaper sin kunst ut fra en næsten guddommelig indre inspiration” (op.cit.:119). I tillegg til produsentkomplekset, finnes det likeså *middel-, tradisjons- og dokumentkomplekser*. For et konkret kunstverk vil et dokumentkompleks kunne bestå av forstudier, skisser, manuskripter, fremføringer eller oversettelser. Til grunn for en slik forståelse ligger at man i bruk av dokumentasjonsvitenskapelig metode ikke er interessert i å prøve å skille ut selve *verket*, altså å isolere den kunstneriske essensen, men at man alltid vil ta utgangspunkt i konkrete fysiske manifestasjoner. Kompleksene rundt de fire grunnelementene kan sammenfattes til ett *produksjonskompleks*. Produksjonens motstykke er reproduksjon. Et *reproduksjonskompleks* omfatter bruk, spredning og tolkning av et dokument. I en mer

abstrakt betydning beskriver dokumentasjonsvitenskapen muligheten for en evig transdokumentasjonsprosess, hvor ”man reproducerer dokumenter ved hjelp af forskellige midler” (op.cit.:114). Et dokument vil således få følge av en teoretisk uendelig rekke nye dokumenter som kan bestå av fortolkninger, tanker, ord eller nye konkrete materielle dokumenter som notater, kommentarer eller oversettelser.

Det siste sentrale elementet i dokumentasjonsvitenskapelig metode er sammenligning, eller den komparative metode. ”Genstandsfeltet for dokumentationsvidenskab er ganske bredt. Det er i princippet hele menneskelivet set i dokumentationsperspektiv” (op.cit.:121). Det fører til at dokumentasjonsvitenskapen befatter seg med dokumenter som tradisjonelt sett hører inn under andre etablerte vitenskapsgrener. I forhold til kunstverk er det snakk om blant annet litteratur- og musikkvitenskapen. ”Det som først og fremmest adskiller dokumentationsvidenskab fra de nævnte discipliner er det komparative perspektiv, sammenligningen af de forskellige måder at vise sig på som kunstner” (op.cit.:122). I og med at dokumentasjonsvitenskapen er særlig opptatt av hvordan mennesker viser noe ved hjelp av bestemte medier og på en bestemt måte, er valget av medium og måte og sammenligningen av valgmulighetene og de konkrete utfallene disse gir et viktig analyseelement. Det gjør en forskjell hvilken metode man bruker i en dokumentasjonsprosess. Gjennom sammenligning av dokumenter og dokumentasjonsprosesser kan man finne frem til forskjellene og videre til hvilken betydning de har.

Gjenstandsfeltet for dokumentasjonsvitenskapen favner altså bredt. Denne bredden og metodens komplementære form har som følge at man kan bruke forskjellige overordnede analysemetoder enten alene eller i kombinasjon med hverandre (jfr. op.cit.:124f).

Gennem kombinationen af forskellige metoder fra såvel naturvidenskabelige traditioner som humanistiske og samfundsvidenskabelige [sic] traditioner indenfor et fælles begrebsapparat har man mulighed for at gennemføre en komplementær dokumentationsanalyse. (op.cit.:125)

En dokumentasjonsvitenskapelig analyse kan altså bruke en fortolkende tilnærming, det vil si en beskrivelse av et eller flere eksisterende dokumenter. Man kan også bedrive analytisk dokumentproduksjon hvor man studerer en klart definert dokumentasjonsprosess. Og til sist vil den sosiale sammenhengen kunne være av

betydning slik at man kan ”analysere den sociale struktur” (ibid.) dokumentet står i og dermed bevege seg i en samfunnsvitenskapelig tradisjon.

4.3 Metodens betydning for tegneserieforskningen

4.3.1 Tekst og bilde

Bildefortellinger består av bilder med eller uten tekst. Den moderne tegneserien utmerker seg for det meste med en kombinasjon av bilde og tekst, hvor teksten ofte integreres i bildeplanet ved hjelp av snakkebobler. Tegneserier blir gjerne karakterisert som et hybrid medium mellom tekst og bilde (jfr. Hein m.fl. 2002: 9 og Platthaus 2001: 2). Christiansen kategoriserer ”tegneserien som et blandingsmedie [...] med integrerede træk” (2001:57). Tekst og bilde danner ”en helhed, hvor betydningen ikke blot er summen af de to komponenter, men hvor det stadig er muligt at adskille de to tegntyper fra hinanden” (ibid.). Med integrerende trekk sikter han til for eksempel lydord i tegneserier hvor tekst og bilde danner en syntese som gjør det umulig å atskille dem fra hverandre. Avgjørende for forskningen er at både tekst og bilde må kunne omtales og analyseres samtidig og likeverdig. Dette meget sentrale aspektet har tegneserieforskningen, særlig den som har tatt utgangspunkt i enkelte etablerte humanistiske fag, frem til nå ikke kunnet yte rettferdighet. Dokumentasjonsvitenskapen sidestiller derimot eksplisitt alle virkemidlene.

Det vil sige at denne dokumentationsteori ikke giver prioritet til talen eller til ordet i forhold til skrift eller billede, men sidestiller alle mulige midler som værende principielt til rådighed for mennesker med henblik på at vise noget. (Lund 2001:112)

4.3.2 Mediebegrepet

Tett knyttet opp til det forrige punktet er dokumentasjonsvitenskapens medieforståelse (jfr. op.cit.:115f). Et medium forstås som middel eller verktøy. Valget av medium utgjør en forskjell i en dokumentasjonsprosess. Resultatet av denne prosessen, altså et dokument, vil fremstå annerledes alt etter hvilket medium produsenten har valgt. Middelet kan altså betraktes som en variabel. Oftest vil produsenten bruke flere midler samtidig. I bildefortellingens tilfelle kan det være snakk om tekst, bilder og et fysisk medium dokumentet blir laget eller reproduisert på. Dette tilsvarer Grünwalds forståelse av medium som *Trägermedium* (jfr. Grünwald 2006:

4). Bildefortellinger kan realiseres på et utall forskjellige medier, noe som tegneseriehistorien viser. Det sentrale er at det utgjør en forskjell om bildefortellingen realiseres som serie i en avis, som seriehefte, som innbundet bok eller i digital form. Blåst opp og kopiert på lerret kan deler av bildefortellinger bli til billedkunst, noe som blant annet Roy Lichtenstein har gjort (jfr. Harper 1996:16). Hvilken medieform som benyttes, påvirker både bildefortellingens status og forståelsen av innholdet. I analysen av bildefortellinger vil det være viktig å undersøke hvilket *Trägermedium* som benyttes og hvilken betydning valget har for hele dokumentet.

4.3.3 Analysenivåene

Med begrepet dokumentasjonsform beskriver man muligheten for at det kan utvikle seg tradisjoner i måten dokumenter blir laget på. Hvis en måte blir gjentatt flere ganger vil det kunne danne seg en "tradition svarende til en genre" (Lund 2001:116). Disse tradisjonene kan undersøkes og således danne grunnlag for å lage distinkte dokumentkategorier. I tegneseriens tilfelle, hvor jeg tidligere har vist til at det frem til nå har vært umulig å oppnå enighet om en definisjon (jfr. pkt. 3.2.1), kunne man med utgangspunkt i bildefortellingsbegrepet systematisere bildefortellingenes historie. Grünewalds *prinsipp bildefortelling* (jfr. pkt. 3.3.2) åpner opp for en slik systematisering fordi det omfatter i sin definisjon den moderne tegneserien, tegneseriens foreløpere og mulige nye former. Første steg i en slik systematisering kunne være å avgrense bildefortellinger fra andre dokumenter på bakgrunn av Grünewalds definisjon (jfr. Grünewald 2006: 8). Så kunne man identifisere konkrete bildefortellingstradisjoner, hvorav en er den moderne tegneserien. Til slutt kan dokumentasjonsform også beskrive distinkte tradisjoner innenfor denne bildefortellingstradisjonen. Den moderne tegneserien for eksempel kunne således deles inn i spesifikke genre og tradisjoner.

Dokumentbegrepet danner utgangspunkt for de fleste dokumentasjonsvitenskapelige analysene. Dette gjelder også for tegneserieanalyser hvor man undersøker en eller flere konkrete tegneserier eller bildefortellinger. Et dokument kan altså være en spesiell bildefortelling eller et tegneseriehefte. Det innebærer at man kan studere dokumenter av forskjellig kompleksitet. En tegneseriestripe fremstår som ett dokument, mens et tegneseriehefte vanligvis vil bestå av flere deldokumenter. Et hefte kan inneholde flere fortellinger, og hvis det er en kommersiell utgivelse kan det i tillegg finnes reklame og andre elementer som betraktes som deldokumenter i en

analyse. Det vil derfor være viktig å være grundig og ryddig i definisjonen av dokumentene i en tegneserieanalyse for å få et meningsfylt resultat.

Docembegrepet benyttes i detaljanalysen av utvalgte enkeltelementer i et dokument. Docemer i en tegneserieanalyse kan for eksempel være enkeltruter, bilder, tekstdele, lydord eller farger. Docembegrepet er heller ikke knyttet til noen spesiell form, slik at man kan undersøke og sammenligne elementer fra forskjellige bildefortellingstradisjoner. Detaljer fra en bildefortelling fra middelalderen kan således sammenlignes med detaljer fra en internettegneserie. Slike detaljanalyser kan bidra til å systematisere bildefortellingens utvikling som kunstform.

4.3.4 Det komplementære prinsipp

Dokumentasjonsvitenskapelig analyse bygger som nevnt på dokumentasjonsvitenskapens komplementære form. For en analyse av en bildefortelling betyr det at hovedvekten i analysen ikke bare trenger å ligge på betydningen og estetikken av verket, men at man samtidig kan omtale produksjonsbetingelsene i samfunnet og det materialet og måten bildefortellingen henholdsvis er produsert og reproduert på. For, som tilhengerne av en tegneseriedefinisjon basert på institusjonaliseringen av mediet påpeker (jfr. Christiansen 2001:37ff), så er utviklingen av den moderne tegneserien ikke tenkelig uten den spesielle rammen av sosiale og tekniske forandringer som karakteriserte USA ved slutten av 1800-tallet. Harper oppsummerer disse rammebetingelsene slik:

- Ny teknologi som ga billig papir og trykk. De siste to tiårene av 1800-tallet var epokegjørende for billedmediene, med introduksjon av fotografiapparatet, film og fargetrykk i rotasjonspresse. Både teknologi og marked lå til rette for et "nytt" billedmedium.
- Avisene skulle vinne nye lesergrupper og tegneserier ble en av attraksjonene.
- Det ble etablert et omfattende distribusjonsnett.
- Samfunnet ble mer urbanisert, noe som skapte større, samlede markeder.
- Industrialiseringen ga økt produktivitet slik at noe av folks arbeidskapasitet kunne tas ut som fritid. Dermed vokste markedet for underholdning raskt. (Harper 1997:27)

En slik tilnærming gjelder derimot ikke bare for den moderne tegneserien. Jeg vil påstå at alle former for bildefortellinger må betraktes i sammenheng med sin samtid.

Utviklingen av mediet har fulgt de tekniske og sosiale forandringene i samfunnet. Dette har brakt bildefortellingen i vekselvirkning med sin samtid.

Hvis man tar utgangspunkt i det mentale aspektet, det vil si det som omhandler budskapet til verket og de estetiske virkemidlene som er benyttet, så har det skjedd signifikante forandringer over tid. Bildefortellinger fra 1400-tallet var først og fremst av religiøs karakter, men de ble ”etterhvert mer allment politiske og moralske” (op.cit.:15). Den innholdsmessige utviklingen kan spores og undersøkes utover i karikatur- og *Bildergeschichte*-tradisjonene (jfr. Hausmanninger 1989:11ff). Bildefortellingenes estetikk, det vil si måten bildene er laget på og graden av tekst-bilde-symbiose var i stor grad avhengig av den tilgjengelige reproduksjonsteknologien. Trykketeknikken gjorde det over lang tid nødvendig å skille tekst og bilder fra hverandre når verket skulle reproduseres i et større antall (jfr. Sackmann 1998 og Bolter 2001:48). Utviklingen av snakkeboblen som integrasjonselement og kjennetegn på den moderne tegneserien er spesielt sterkt knyttet til trykketeknikkene. Det finnes nemlig forløpere til den moderne snakkeboblen. De kan for eksempel ses i middelaldermanuskripter som språkbånd eller remedierte papyrusruller (jfr. Sackmann 1998 og Clausberg 2002).⁵ Den moderne snakkeboblen ble først utviklet i den engelske karikaturtradisjonen på 1700-tallet (jfr. Sackmann 1998). Før trykkingen tegnet kunstneren direkte på en polert kobberplate som siden ble brukt som grunnlag i reproduksjonen. Dette ga tegneren mulighet til å integrere tekst direkte i bildene. Denne trykketeknikken var imidlertid ressurs- og arbeidskrevende. De ferdige trykkene sirkulerte derfor bare i et lite opplag blant velstående samfunnskretser (jfr. Sackmann 1998 og Harper 1997:17). En billigere trykketeknikk var basert på tresnitt. Bildene som ble skåret ut i tre kunne kombineres med skrifttyper før trykkingen (jfr. Sackmann 1998). I og med at bildene ikke ble trykt som de var tegnet, men først måtte skjæres ut, ble estetikken forandret. Bildene fremstår som stivere enn tegningene. En sammenligning av skissene og det ferdige trykket av en bildefortelling av Wilhelm Busch fra 1866 førte til at Sackmann oppdaget at mens skissen ”schon fast an die Comics des 20. Jahrhunderts erinnert, ist die Umsetzung als Holzstich vergleichsweise steif” (ibid.). Denne trykketeknologien ligger til grunn for utviklingen av den europeiske *Bildergeschichte*-tradisjonen. Tresnittene gjorde det mulig å trykke både tekst og bilder samtidig og i større opplag. Det fantes imidlertid en viktig begrensning: Integreringen av teksten i bildene.

⁵ Med remediering forstår Bolter og Grusin "the formal logic by which new media refashion prior media forms" (2000:273).

Denn mochte der Holzstich auch den gemeinsamen Druck von Bild und Text erlauben, so stand er doch einer engen Verbindung beider entgegen, da Schrift und Zeichnung nach dieser Methode nur räumlich nebeneinander existieren konnten. (ibid.)

Sackmann argumenterer for at den store populariteten denne formen for bildefortellinger oppnådde i Europa senere førte til at man tviholdt på atskillelsen av tekst og bilde selv om ny teknologi egentlig i større grad gjorde det mulig å integrere teksten i bildene (jfr. ibid.). Det var først i USA at man i forbindelse med etableringen av den moderne tegneserien utviklet snakkeboblen som er integrert i bildet som et tegneserietypisk virkemiddel.

Med utgangspunkt i de tekniske og materielle sidene ved bildefortellingstradisjonen er det av spesiell interesse å undersøke publikasjonsformene. Den moderne tegneserietradisjonen forekommer i mange forskjellige publikasjonsformater (jfr. Hausmanninger 1989:29ff og Lefèvre 2000). Det finnes blant annet formater som er spesifikke for enkelte land og regioner som henholdsvis det japanske mangaformatet og det europeiske albumformatet (jfr. ibid.). Spesielt interessant er det at publikasjonsformatet kan ses i sammenheng med innhold, estetikk og målgruppe for bildefortellingen (jfr. Lefèvre 2000). Franskmannen Edmond Baudoin omarbeidet i 1995 et tegneseriealbum som tidligere var publisert i Frankrike i standardformat, med 44 sider i omfang, for et japansk mangamagasin (jfr. op.cit.:92ff). Mangaformatet er mindre enn det klassiske europeiske albumformatet. Det rommer færre ruter per side, men omfanget av tegneseriene er mye større enn i europeisk tradisjon. I Baudoins tilfelle ble den nye versjonen på 225 sider.⁶ ”The smaller format changed his layout. Because he could use more pages to tell his story, his style became far more visual, with less text than his European comics had” (op.cit.:94f). Både historien selv og hvordan kunstneren forteller den kan altså være direkte avhengige av formatet, som i dette spesielle tilfellet avspeiler nasjonale bildefortellingstradisjoner.

Bestemte formater blir også valgt for å nå en ønsket målgruppe. Når bildefortellinger distribueres gjennom den tradisjonelle bokhandelen og dermed også skal nå lesere som vanligvis ikke oppsøker tegneserier, blir formatet av stor betydning. Disse bildefortellingene blir vanligvis trykt på bedre papir og bundet i klassiske bokformater, det vil si som hardcover eller paperback. Innholdet gjenspeiler form, salgskanal og målgruppe, slik at det vanligvis er snakk om lengre og mer ambisiøse

⁶ Tyskspråkelig utgave: Baudoin, Edmond (1998): *Die Reise*. Zürich: Edition Moderne.

historier som presenteres (jfr. op.cit.:100f). Det interessante er at begrepet tegneserie systematisk blir unngått i slike sammenhenger. Begrepet *Graphic Novel*, eller grafisk roman, ble på 1980-tallet innført av amerikanske forlag og brukt i flere land (jfr. Harper 1997:138f). Dette begrepet skulle forbindes med nye, kunstnerisk ambisiøse tegneserier for et voksent publikum. For en norsk bokhandelsutgave av en svensk tegneserie tilføyde det norske forlaget undertittelen ”en tegnet roman”.⁷ Til felles har disse begrepene at forlagene ønsker å unngå de konnotasjonene leserne knytter til tegneserier i forhold til målgruppe, innhold og kvalitet.

Med utgangspunkt i det sosiale aspektet ved bildefortellingstradisjonen kan man undersøke bildefortellingenes historie som medium for analfabete eller lesesvake befolkningsgrupper. Bildenes evne til å fortelle har ligget til grunn for mange av de tidligste bildefortellingene. ”Ihre kommunikative Funktion war es, die die Bildgeschichte zum natürlichen Leitmedium nicht oder wenig alphabetisierter Gesellschaften gemacht hat” (Platthaus 2000:15). Spesielt kirkekunst har hatt som funksjon å virke samlende på grupper av mennesker som ikke kunne lese (jfr. op.cit.:45ff).

Even before the invention of the printing press, the Middle Ages had developed a sophisticated iconography that served in the place of words for a largely illiterate audience. A medieval cathedral was indeed a complex [...] text displayed in a sacred space for the community to read. (Bolter 2001:54)

I kirkene ble ”den leseunkundigen Gläubigen mittels Bilderzählungen eine Vorstellung von der christlichen Heilslehre gegeben” (Platthaus 2000:27). Denne kirkekunsten, for eksempel altertavler, bestod ofte av en vid bildefølge slik som Grünewald beskriver det (jfr. Grünewald 2006: 7). Disse bildefortellingene forutsatte altså vanligvis en viss forkunnskap om de historiene som skulle formidles. Slik kirkekunst ”baute auf einem Wissen auf, das bei Kirchgängern des Hochmittelalters generell zu erwarten war: die Kenntnis der Heiligen Schrift” (Platthaus 2000:54). Senere i moderne tid har den enorme suksessen som tegneserien fikk i USA rundt år 1900 delvis blitt forklart med utviklingen av eksplosivt voksende multietniske og flerspråklige storbyer (jfr. Christiansen 2001:20 og Hausmanninger 1989:16). I et polyglott samfunn hvor de færreste behersket hovedspråket engelsk flytende ble de første moderne tegneserier, som i tillegg var trykt i farger, en enormt populær underholdningsform. Noen av de

⁷ Rubin Dranger, Joanna (2000): *Frøken livredd & kjærligheten. En tegnet roman*. Oslo: Aschehoug.

mest profilerte tegneserieskaperne var selv innvandrere (jfr. Harper 1997:31ff). Det multietniske samfunnet gjenspeilet seg i seriene hvor teksten ofte bestod av en miks av engelsk, elementer fra andre språk og slang. Serien *Krazy Kat* betegnes av Platthaus som "ein genaues Abbild der Sprachverwirrung in den amerikanischen Großstädten des frühen 20. Jahrhunderts, ein 'Esperanto der Comics'" (2000:27).

Som disse eksemplene viser, kan ikke ett av de tre aspektene i dokumentasjonsvitenskapens komplementære prinsipp analyseres uten å trekke inn elementer fra de andre to aspektene. Alle tre står i en konstant vekselvirkning med hverandre. Det danner seg et komplekst bilde. Selv om dette kan bety praktiske utfordringer for analysen, så vil jeg si at forskning på bildefortellinger vinner med en slik analysetilnærming som favner alle fasettene i kunstformens natur, utvikling og virkning.

4.3.5 Kompleksitet

Populære tegneserier utmerker seg, sammen med filmen, ved at de har et produsentkompleks som utfordrer den klassiske forståelsen av kunst laget av én opphavsmann (jfr. Lund 2001:119). For de første moderne amerikanske avisseriene gjelder:

Die ersten Comics werden noch von einem einzigen Autor gefertigt, der von der Story über die Zeichnungen, das Einsetzen der Schrift bis zur Colorierung alles selbst macht. Der Produktionsdruck führt aber auch bei den Comics bald zur Teilung der Arbeit. (Hausmanninger 1989:32f)

Den store etterspørselen etter serier, spesielt etter at seriebladmarkedet hadde etablert seg i 1930-årene, førte til at de fleste amerikanske tegneserier ble laget av arbeidsgrupper. Det ble opprettet tegnester som i stor skala leverte serier til forlagene (jfr. Harper 1997:44). Men ikke bare selve arbeidsdelingen utfordrer kunstforståelsen. De færreste forfatterne eide det kreative arbeidet sitt. Det var vanlig at forlagene overtok alle rettighetene til serier og figurer. Det mest kjente eksemplet er *Supermann*. Forfatterparet som stod bak skapelsen av denne mest kjente av alle superheltefigurer, samt en rekke av de første historiene, fikk selv aldri ta del i den enorme finansielle suksessen til serien (jfr. op.cit.:46). Skaperne av *Supermann* ble etter hvert til et symbol blant amerikanske serieskaperne og først "[i] 1976 gikk forlaget med på å betale et årlig honorar på 24 000 dollar til hver" (ibid.). Både arbeidsdelingstradisjonen og det

manglende kreative eierskapet står i veien for en kunstnerisk anerkjennelse av den populære tegneserien. Det finnes selvfølgelig en rekke moderne bildefortellinger og tegneserier som er laget av bare én forfatter. Men hovedinntrykket tegneseriemediet har gitt av seg selv er at det er en uttrykksform som ikke frembringer kunst, men underholdningshåndverk. Likevel må ikke arbeidsdelingen i seg selv betraktes som utelukkende negativ for kunstformen tegneserie.

Die Teamproduktion, die die "Handschrift" eines Autors verwischt, bringt im übrigen auch den Vorteil einer hohen Perfektionierung der Darstellungstechniken und der wechselseitigen Bereicherung mit sich, hat also die Chance einer Potenzierung der ästhetischen Vielgestaltigkeit. Kreativität muß durch quasi-industrielle Produktionsweise nicht notwendig gehemmt, die Alltagsästhetik nicht notwendig korrumpiert werden. (Hausmanninger 1989:230)

Produsentkomplekset et altså et interessant moment i tegneserieforskningen. Middel- og måtekompleksene spiller inn når man undersøker hvordan enkelte bildefortellinger er laget og i hvilken tradisjon de står. Tradisjonsbegrepet spiller en viktig rolle når enkelte bildefortellingsformer skal kategoriseres, og det vil være av stor interesse å analysere enkelt verk med henblikk på å avdekke hvilke konkrete tradisjoner som inspirerte fortellingen. Begrepet dokumentkompleks er i sammenheng med tegneserier ikke bare relevant når man analyserer hvilke dokumenter som er laget i forbindelse med produksjonen av en spesiell tegneserie. Populære tegneserier og tegneseriefigurer danner også utgangspunkt for egne dokumentkomplekser. Tegneserier ble til et massemedium da de ble "afsat på et større mediemarked, hvor serierne fortsatte, ikke kun fra billede til billede, men fra dag til dag og fra medie til medie" (Larsen 1997:167f). Noen tegneseriefigurer er blitt til kulturelle ikoner og kan finnes overalt i samfunnet enten det er i reklame, i kunst, på film eller på klær. Gjennom lignende docemer, for eksempel en tegneseriefigur, blir disse høyst forskjellige dokumentene knyttet sammen til et dokumentkompleks.

Produksjonskomplekset sammenfatter de fire første kompleksene til en enhet. Hele produksjonen bestående av direkte og indirekte produsenter, de tradisjoner, medier og teknikker som blir brukt og de dokumentene som blir laget i prosessen vil kunne betraktes som en enhet. Ut over det "kan man så se på brukere af disse kunstværker og se på deres brug som en RE-produktion, som også omfatter materielle og sociale forhold i tillæg til de mentale forhold" (Lund 2001:100). Reproduksjon omfatter de nye dokumentene som vil oppstå i form av omtaler, anmeldelser og fortolkninger når

dokumentet blir brukt. Man kan også undersøke leserkretsen og rekkevidden av bildefortellingen som del av reproduksjonskomplekset.

4.3.6 Komparativitet

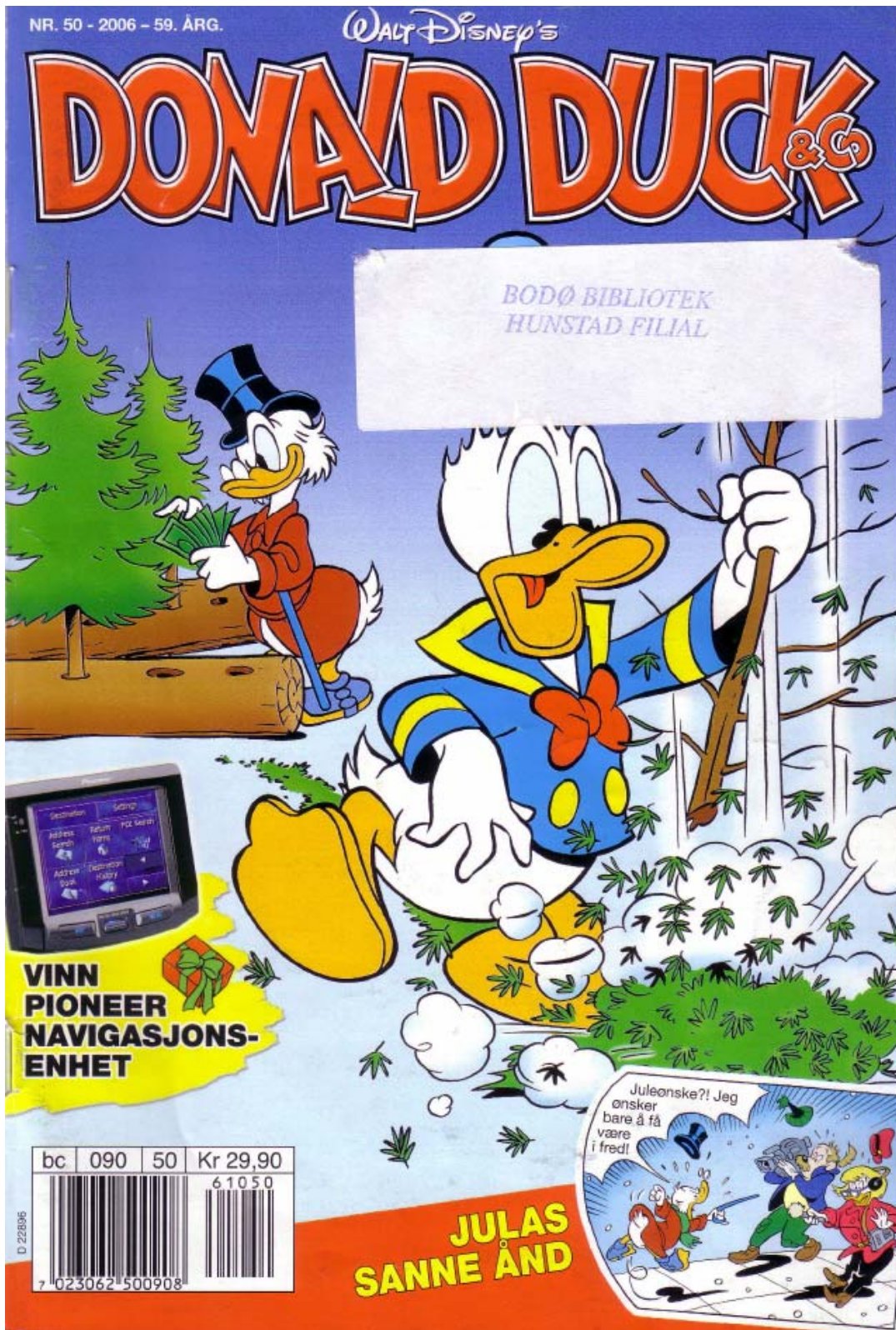
Dokumentasjonsvitenskap er en sammenlignende vitenskap. Dokumenter og enkeltelementene i konkrete dokumenter, det vil si docemer, kan sammenlignes for å undersøke hvilken betydning valg av medier og utføringsmåter har for det ferdige dokumentet. Ut over det kan også sammenligning av produksjons- og reproduksjonskompleksene gi mye informasjon til forskning. Når det gjelder bildefortellinger er det av stor betydning at dokumentasjonsvitenskapen dermed gir anledning til å identifisere og systematisere forskjellige dokumentasjonsformer.

4.4 Konklusjon

Dokumentasjonsvitenskapelig metode framstår som en egnet metode i tegneserieforskning, spesielt fordi den gir rom for å ta hensyn til sosiokulturelle og teknologiske rammebetingelser som har vært avgjørende for utviklingen av mediet. Det store mangfoldet som finnes blant bildefortellinger, kan ikke forklares uten å ta hensyn til dette. Videre må utgangspunktet for enhver forskning på tegneserier være at man kan omtale tekst- og bildeelementer på lik linje med hverandre. Det betyr ikke at det skal være likegyldige om det er snakk om skrift eller bilde. En grundig undersøkelse av bildefortellinger vil vise at begge elementene kan ha høyst forskjellig status og funksjon. Det avgjørende er at man ikke over- eller underordner det ene i forhold til det andre. Her gir dokumentasjonsvitenskapen med sitt åpne og i grunnen tverrvfagelige dokumentbegrep et enestående utgangspunkt.

Illustrasjon 1

Forside *Donald Duck & Co* Årg. 59 Nr. 50 (Søland 2006)



© Disney

Illustrasjon 2

Side 4 Donald Duck & Co Årg. 59 Nr. 50 (Søland 2006)

Walt Disney's
ONKEL SKRUE
Alt ved det gamle

Jula nærmer seg med raske skritt ...

Dette er en slitsom tid, Kontorsen. Helt fryktelig!

SALG

D 2006-021
Manus & tegninger: Kari Korhonen.

Vil du ikke gi et lite bidrag? Bare skriv under her!

Bare hvis det avskaffer hele jula!

Alle disse selgerne, veldedighetsfolkene og fjøs-nissene som reklamerer for håpløse ting ...

Kjøp elektronikk her! Uslåelige priser!

Ingen jul uten gaver fra Onkel Even!

Jeg trodde ikke noe kunne gjøre meg mer nedbrutt nå, etter det fæle møtet vi var på ...

Hei! Vi kommer fra lokal-tv!

Kan du fortelle hva juleønsket ditt er i år?

Juleønske?! Jeg ønsker bare å få være i fred!

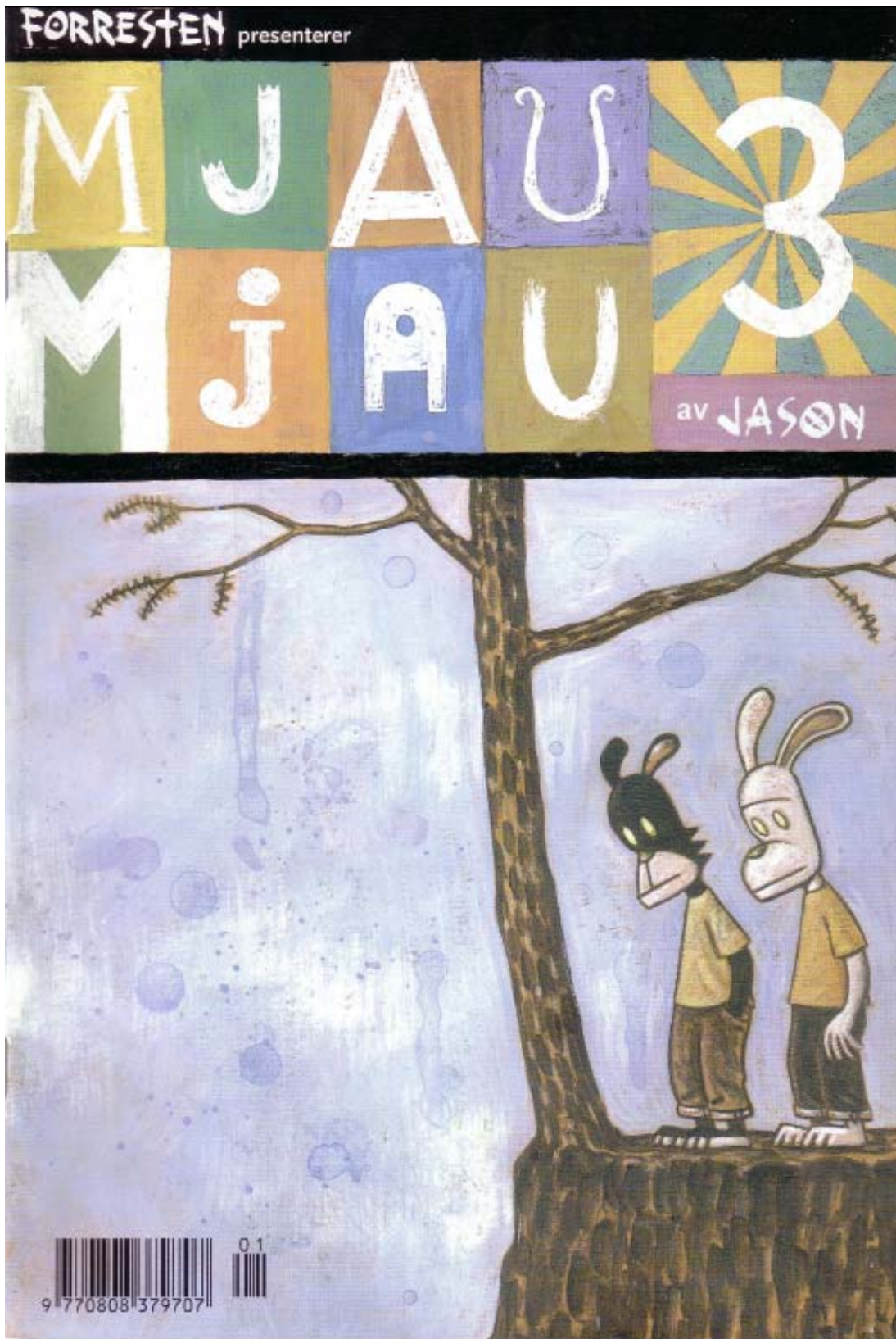
EGMONT
Selskapslag

Ansvarlig redaktør: Svein Erik Søland. Redaktører: Måtti Fonneslep/Tormod Løking. Seriered.: Måthid Haga. Til norsk ved H.Hagrup/E.Brodin. Annonsejef: Fredrik Sahlin. Utgitt av Egmont Selskapslaget AS, 0655 Oslo. Utkommer hver uke. © The Walt Disney Company, Trykk: Tyskland.

4 DD&Co 50/06

© Disney

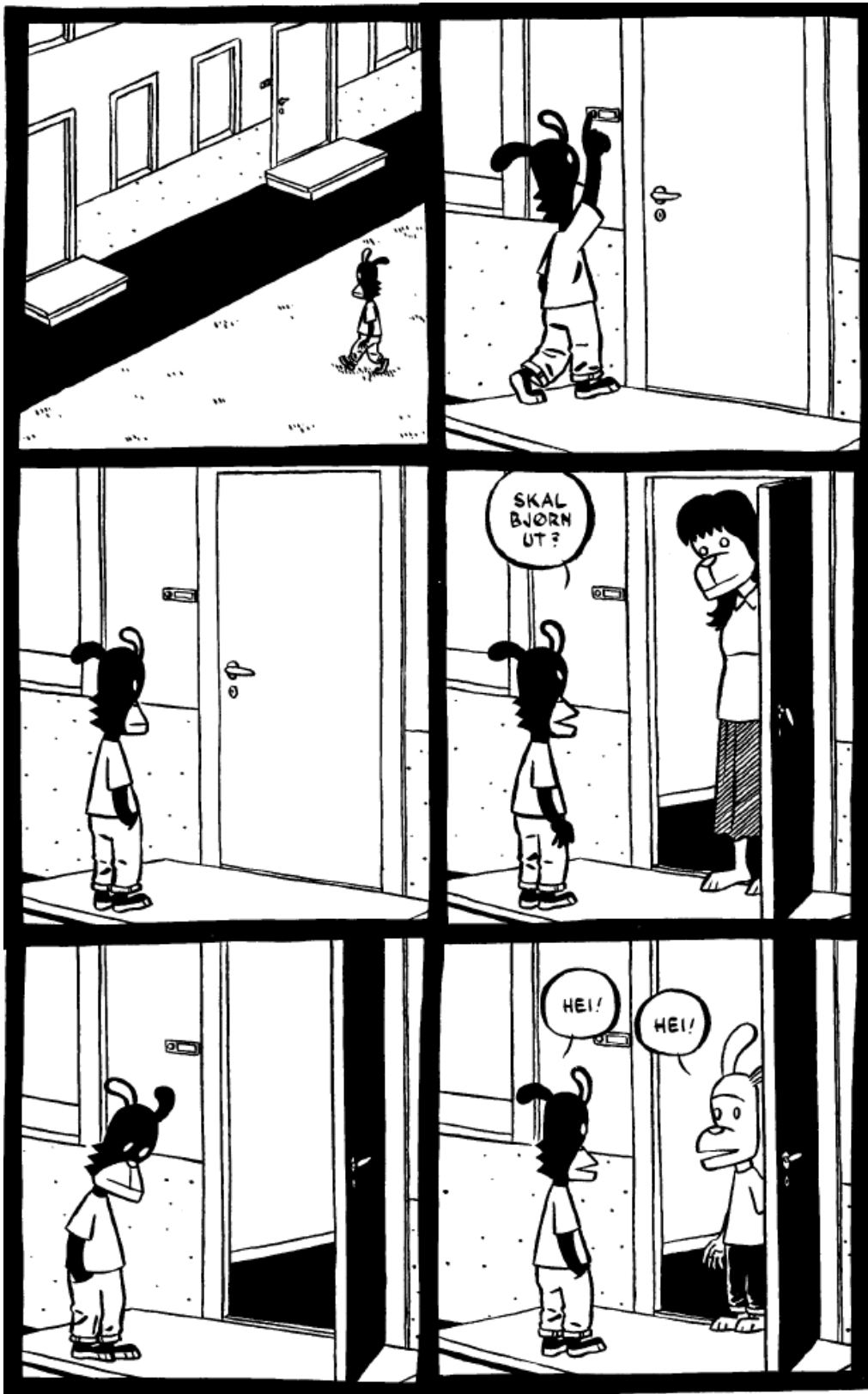
Illustrasjon 3
Forside *Mjau Mjau 3* (Falk 1999)



© Jason

Illustrasjon 4

Side 7 *Mjau Mjau 3* (Falk 1999)



Illustrasjon 5

Moresukine oppdrag 9: "para para" (<http://tokyoblog.livejournal.com/3716.html>)



© Dirk Schwieger

5. Komplementær tegneserieanalyse

5.1 Innføring

Ved hjelp av dokumentasjonsvitenskapelig metode som den er framstilt i del 4, vil jeg i det følgende undersøke tre bildefortellinger og gjennomføre en komplementær tegneserieanalyse. Det vil si at analysen vil ta hensyn til dokumentasjonsvitenskapens komplementære prinsipper så vel som bildefortellingenes hybride form. Et premiss for undersøkelsen er at alle elementene må betraktes i samspill med hverandre for å kunne utføre en meningsfull analyse. Ved for eksempel å isolere teksten fra en bildefortelling og analysere den løsrevet fra helheten vil man ikke kunne si noe om hele tegneserien. Det samme gjelder for bildefortellingens kunstneriske betydning, som, i et dokumentasjonsvitenskapelig perspektiv, ikke kan betraktes uten å se den i samspill med bakenforliggende tekniske og sosiale faktorer. Den følgende analysen vil vise om premisset fører til et resultat som kan være relevant for forskningen på bildefortellinger.

Analysen vil ta utgangspunkt i en hermeneutisk tilnærming (jfr. Lund 2001:124) og ha hovedvekt på beskrivelse og sammenligning. Ved å beskrive dokumentene skal det være mulig å identifisere og diskutere interessante problemstillinger som videre kan gi utgangspunkt for sammenlignende analyser. Ut over dette vil analysen i komplementær forstand ta hensyn til sosiale og teknologiske forhold som berører analyseobjektene og dermed kunne bevege seg inn på samfunnsvitenskapelige områder (jfr. op.cit.:125).

I analysen av dokumentene, spesielt på docemnivå, vil jeg også beskrive bildefortellingenes estetiske virkemidler i relasjon til ulike tegneserietradisjoner. Den eksisterende forskningen har i særlig grad basert seg på semiotiske metoder for å beskrive tegneserier på et detaljnivå (jfr. pkt. 3.2.2). Enkelte teoretikere har i tillegg utviklet forsøk på å systematisere en tegneserieestetikk. Blant de mest elaborerte arbeidene er McCloud (1994) og Eisner (1985). Der det er nødvendig og formålstjenlig vil jeg støtte meg til den eksisterende forskningen. Derimot ser jeg det ikke som del av denne analysen å undersøke alle isolerbare detaljer på bakgrunn av slike teorier. Dette ville kreve en omfattende fremstilling av tegneserieestetikk og semiotiske teorier som ville sprengte rammen for denne undersøkelsen. Formålet med denne analysen er først og fremst å undersøke muligheten for en komplementær tegneserieanalyse på bakgrunn av det innførte bildefortellingsbegrepet (jfr. pkt. 3.3).

Første steg i analysen vil være å beskrive analyseobjektene og definere hvor mange dokumentnivåer undersøkelsesobjektet består av. Mange dokumenter som kan danne utgangspunkt for en komplementær analyse består nemlig ikke bare av ett dokument, men inneholder også andre deldokumenter. Disse deldokumentene må defineres fordi de kan stå i tradisjon med andre dokumentasjonsformer enn hoveddokumentet. For ikke å blande nivåene og eventuelt egne tradisjonsformer i undersøkelsen er det derfor viktig å beskrive analyseobjektet og definere analysenivåene.

5.2 Analyseobjektene

Den følgende hoveddelen av analysen vil konsentrere seg om to papirbaserte publikasjoner. Deretter vil jeg betrakte et bildefortellingsprosjekt som benytter seg av en annen publikasjonsform (jfr. pkt. 5.6).

Det første analyseobjektet er en utgave av det norske tegneseriebladet *Donald Duck & Co* utgitt av Egmont Serieforlaget AS ved redaktør Svein Erik Søland (Søland 2006). Det andre analyseobjektet er det norske tegneserieheftet *Mjau Mjau 3* utgitt av Jippi Forlag ved redaktør Erik Falk (Falk 1999). Begge dokumentene har til felles at de er heftede blader. På andre områder fremstår de derimot som forskjellige.

Publikasjonsformatet av Søland (2006) er 17 x 25 cm. Dette tilsvarer det amerikanske *Comic Book* formatet (jfr. Lefèvre 2000:100). Omfanget er på 68 sider og alle illustrasjonene er gjennomgående trykt i farger. Papiret fremstår som tynt magasinpapir, i følge Lefèvres klassifikasjon kunne papirkvaliteten beskrives som moderat, det vil si bedre enn avispapir, men dårligere enn det som blir brukt til mer prestisjetunge utgivelser (jfr. *ibid.*). Løssalgsprisen på kr. 29,90 er trykt på omslagsforsiden. Bladet kunne i utgivelsesuken kjøpes på kiosker og i dagligvareforretninger over hele Norge. Det ble i tillegg distribuert i abonnement. Vanligvis kommer *Donald Duck & Co* sammen med et gratis leketøy eller en gave i bladet. I dette tilfellet var det to tegnefilmer på Cd-rom som lå ved (jfr. Søland 2006: 3).

Falk (1999) er 18,5 x 27,5 cm i format og har et omfang på 44 sider. Formatet ligger mellom *Comic Book* formatet og det standardiserte europeiske albumformatet (jfr. Lefèvre 2000:100). Omslagets for- og bakside er trykt i farger. Resten av innholdet er trykt i svart-hvitt. Papiret er av tykkere, men fortsatt moderat kvalitet. Salgsprisen på kr. 30 er merket av på omslagets bakside. Etter utgivelsen kunne heftet kjøpes hos

enkelte *Narvesen*-kiosker. Ellers ble det solgt direkte fra forlaget i abonnement og postordre. I tillegg var heftet tilgjengelig via spesialforretninger for tegneserier.

Både Falk (1999) og Sjøland (2006) er komplekse dokumenter. Det vil si de består av flere deldokumenter (jfr. 5.3.1 og 5.4.1). Analysen for hvert hefte vil være tredelt. På det første nivået finnes selve hoveddokumentet. På det andre analysenivået vil jeg velge ut et deldokument. Begge deldokumentene vil bestå av en bildefortelling (respektive Jason (1999a) og Korhonen (2006)). Nivå tre vil bestå av en detalj- eller docemanalyse som vil ta utgangspunkt i én side fra hvert av deldokumentene. Undersøkelsen av produksjons- og reproduksjonskompleksene vil stå sentralt på nivå en og to. Docemanalysen vil som nevnt utgjøre nivå tre. Samtidig skal analysen på alle tre nivåene hjelpe til å bestemme dokumentasjonsformen og bildefortellingstradisjonen.

5.3 *Donald Duck & Co*

5.3.1 Hoveddokumentet

Sjøland (2006) består av en rekke deldokumenter som kan inndeles i tre hovedkategorier. For det første 7 bildefortellinger av forskjellig omfang (fra én til 12 sider) som utgjør til sammen 47 sider av innholdet. For det andre inneholder bladet vitser, premieoppgaver og annet redaksjonelt stoff på til sammen 12 sider. Den tredje kategorien omfatter 8 helsider med reklame, hvorav fire sider er egenreklame for andre Egmont/Disney-printprodukter og en side annonserer for en ny Disney-film. I tillegg inngår tittelbladet som et siste selvstendig deldokument.

Sjøland (2006) har et omfattende produsentkompleks. Rettighetene til alle de populære figurene som er gjengitt i bladet, som Donald Duck, Mikke Mus og så videre, tilhører amerikanske *Walt Disney Company*. Signaturen til grunnleggeren Walt Disney står fortsatt over hver enkelt bildefortelling i heftet. De norske rettighetene eies av Egmont Serieforlaget AS, som er del av det Danmark-baserte overnasjonale selskapet Egmont Group.⁸ Bladet har en redaksjon som omfatter ansvarlig redaktør, redaktører, serieredaktør og dessuten oversettere og en annonsesjef (jfr. Sjøland 2006: 4). De enkelte bildefortellingene har en eller flere forfattere og tegnere. Forlagets formgivere på sin side er ansvarlige for bladets utseende, som er trykt hos et trykkeri i Tyskland (jfr. *ibid.*). Avslutningsvis vil også de reklamebyråene som har produsert reklamesidene

⁸ Informasjon om Egmont Serieforlaget AS og Egmont Group er hentet fra <http://www.serieforlaget.no> og <http://www.egmont.no> (1.4.07).

være medprodusenter av dokumentet. Det omfattende produsentkomplekset er preget av den overnasjonale produksjonen av Disney-bildefortellinger som finner sted i regi av Egmont Group. Som største lisenshaver publiserer Egmont Group Disney-blader i 25 land hovedsakelig i Europa, og karakteriserer seg selv som verdens største produsent av tegneserier.⁹ Disney-serier blir produsert i stor skala spesielt i Skandinavia og Italia. Dette medfører at bladenes bildefortellinger er skrevet og tegnet av kunstnere fra mange forskjellige land, og fortellingene blir oversatt til diverse språk. Bildefortellingene vil altså finnes i mange forskjellige språkvarianter og i diverse publikasjonsformater som i tillegg til tegneserieblader omfatter pocketbøker og samlebind. Norske Egmont Serieforlaget AS for sin del publiserer ikke bare Disney-produkter. Forlaget utgir over 50 forskjellige titler hver måned, hvorav tegneserier utgjør en andel på mer enn 60 %, det har 135 ansatte og omsetter for 556 millioner norske kroner i året.¹⁰

Heftet er *Trägermedium* for dokumentet (jfr. Grünwald 2006: 4). De konkrete redskapene som ble brukt i produksjonen av dokumentet skal jeg ikke undersøke nærmere. I denne analysen er det av interesse å undersøke hvilke medier som blir brukt, og ikke minst på hvilken måte de blir anvendt. De mediene som finnes anvendt i Sjøland (2006) er tekst, bilde og farger. Bildefortellingene i heftet synes å være tegneserier. Oppdelingen av fortellingene i ruter og bruk av snakkebobler for å integrere tekst i bildene er klare tegn på dette. En nærmere undersøkelse av de konkrete virkemidlene i bildefortellingene vil bli gjennomført i pkt. 5.3.3. Også i de øvrige deldokumentene i bladet blir tekst, bilder og farger kombinert. Både i annonsene og i det redaksjonelle innholdet inntar illustrasjonene en sentral plass i forhold til tekst. Hvis man tar utgangspunkt i antakelsen om at tegneseriene utgjør de mest sentrale deldokumentene og at heftet er *Trägermedium*, kan dokumentet karakteriseres å stå i slektskap med den amerikanske *Comic Book* tradisjonen (jfr. Harper 1997:43ff). Dette blir videre støttet av det omfattende produsentkomplekset og at publikasjonsformatet tilsvarer dette amerikanske seriehefteformatet (jfr. Lefèvre 2000:100). Fonten i bildefortellingene er satt i maskinskrift, det vil si en enkel, uniform og lett lesbar skrifttype. Dette henger sammen med at målgruppen for heftet omfatter barn og unge.¹¹ Tradisjonelt sett er seriehefter for barn satt i maskinskrift, mens andre tegneserier kan være håndtekstet. Sjøland (2006) står altså i en tegneseriebladtradisjon, samtidig som også salgskanalene

⁹ <http://www.egmont.no/Kids+Zone/Donald+Duck/> (19.2.2007).

¹⁰ <http://www.serieforlaget.no> (1.4.07).

¹¹ <http://www.annonseinfo.com/default.asp?id=13&productID=91> (1.4.07).

setter sitt preg på utformingen av dokumentet. ”Det norske tegneseriemarkedet er et massemarked” (Harper 1997:230). Omsetningstallene er høye og preget av at det finnes mange utsalgssteder for seriebladene. Utformingen av tittelbladet skal sikre oppmerksomhet og skape kjøpelyst (jfr. ill. 1). I tillegg til navnet på bladet som er likt for hver utgave, finnes det for hver uke en ny stor og fargerik tegning på omslaget som inneholder noen av de kjente Disney-figurene. Videre finnes det ofte en smakebit på en av fortellingene og et bilde av hvilke premier som kan vinnes i konkurransene (jfr. ill. 1). Utformingen av innholdet og spesielt tittelbladet skal sikre gode omsetningstall, høye lesertall og annonseinntekter.

Alle deldokumentene utgjør et dokumentkompleks som til tross for sine mange ulike produsenter fremstår som en helhet. Dette blir oppnådd gjennom bruk av Disney-figurer som docemer som knytter bladet sammen. Med unntak av fire sider finnes det på alle sidene i bladet Disney-figurer som skaper denne helhetsfølelsen, altså også på reklamesidene og i det redaksjonelle stoffet.

Ifølge forlagets informasjon hadde *Donald Duck & Co* et snittsalgsopplag på 125 000 eksemplarer i 2006.¹² Den samme statistikken opplyser om at hvert hefte ble lest av 7,3 lesere, det vil si et totalt leserantall på 910 000. Undersøkelsen av dokumentets reproduksjonskompleks må ta utgangspunkt i denne store rekkevidden av bladet. Løssalg av bladet i kiosker og dagligvarehandelen utgjør 40 % av opplaget, mens 60 % av bladene blir solgt i abonnement.¹³ Av den siterte statistikken fremkommer det at bladets målgruppe omfatter alle aldersgrupper. Nærmere en fjerdedel av alle 20 til 24-åringer og 14 prosent av aldersgruppen over 25 år leser bladet ukentlig. I tillegg når *Donald Duck & Co* hele 40 til 45 prosent av målgruppene mellom 3 og 19 år. Selv om det faktiske lesertallet deler seg nærmest likt mellom henholdsvis barn på den ene og ungdom og voksne på den andre siden, så er den store prosentuelle leserandelen blant unge spesielt viktig for bladet. Dette mener jeg viser seg i at bladet pleier å ha en gave, vanligvis et enkelt leketøy, lagt ved hver utgave. Med dette binder bladet seg til sine yngre lesere. Slike gaver appellerer ikke på samme måte til voksne, og jeg antar at en stor andel av de voksne leserne er foreldre som leser bladet etter at det

¹² <http://www.annonseinfo.com/default.asp?id=13&productID=91> (1.4.07). Dette er informasjon som Egmont Serieforlaget AS bruker i forbindelse med salg av annonser i bladet. Tallene kan dessverre ikke kontrolleres mot andre kilder, men i diskusjonen her forutsetter jeg at statistikken gjengir et korrekt bilde av virkeligheten.

¹³ Informasjon hentet fra e-postkorrespondanse med nåværende ansvarlig redaktør av *Donald Duck & Co* (11.3.07).

i utgangspunktet er kjøp til barn.¹⁴ Det vil dermed være viktig for utgiveren at barn og unge ønsker å kjøpe bladet. Det høye antallet av voksne lesere er interessant også på bakgrunn av at bladet ikke fremstår som en publikasjon som er forbundet med høy status. De barnevennlige bildefortellingene, leketøyene og salgsmåten gjennom kiosker gjør at bladet ikke fremstår som høyverdig underholdning for voksne. Det ville være interessant å undersøke hvor mange voksne som faktisk kjøper bladet til seg selv i forhold til hvor mange som leser det.

Donald Duck & Co utkommer hver uke, og vil bare være å få kjøpt i utsalgsstedene i utgivelsesuken. Etterpå må man oppsøke bruktbokhandlere eller tegneseriesamlermarkedet for å kjøpe et spesielt nummer.

5.3.2 Deldokumentet

Den bildefortellingen jeg vil undersøke nærmere som et deldokument er ”Onkel Skrue. Alt ved det gamle” (Korhonen 2006), som har et omfang på 12 sider. Denne fortellingen er den første i bladet og samtidig den lengste. Den fremstår derfor som hovedfortellingen i Sølund (2006). Denne observasjonen underbygges av at en av rutene i fortellingen finnes som smakebit på omslagsforsiden (jfr. ill. 1 og ill. 2). Kari Korhonen er nevnt som forfatter og tegner av historien (jfr. Sølund 2006: 4). Produsentkomplekset av tegneserien omfatter mange flere ledd enn bare forfatteren. I pkt. 5.3.1 har undersøkelsen av hoveddokumentet pekt på at bladet står i en *Comic Book*-tradisjon. Denne publikasjonsformen, som retter seg mot et massemarked, involverer mange aktører (jfr. Hausmanninger 1989:34ff og Harper 1996:55). Forfatter Korhonen, født i 1973 i Finland, har siden 1993 arbeidet som manusforfatter og tegner for Egmont-konsernet.¹⁵ Han jobber derfor sammen med en eller flere redaktører hos Egmont i produksjonen av historiene. Det er ikke nevnt hvem som har lagt fargene på tegningene, men sannsynligvis er det en annen person enn Korhonen selv som har gjort det (jfr. *ibid.*). Den konkrete utgivelsen i Sølund (2006) involverer dessuten den norske redaksjonen for bladet, oversettere og formgivere. De siste står også for tilføyingen av den norske teksten i rutene. Alle andre bildefortellingene i Sølund (2006) er forresten laget av forfatter- og tegner-team, slik at Korhonen (2006) faktisk har et

¹⁴ Nåværende ansvarlig redaktør Merete M. Skar bekrefter at mange foreldre leser bladet og påpeker at det i tillegg finnes mange voksne tegneseriesamlere som kjøper bladet. Jfr. e-postkorrespondanse 14.4.07.

¹⁵ Informasjon om Kari Korhonen er hentet fra: http://lambiek.net/artists/k/korhonen_kari.htm og <http://coa.inducks.org/creator.php?c=KKo> (1.4.07).

produksjonskompleks som er mindre omfattende enn det som er tilfelle for resten av bladets fortellinger.

Midler i produksjonen av historien er foruten mediene tekst, bilde og farger, også konkrete verktøy som tegneutstyr og datamaskiner. Fargelegging, distribusjon, oversettelse og formgivning av historien forutsetter i dag elektroniske verktøy. Mediene er anvendt i en gjenkjennelig Disney-stil (jfr. Harper 1997:66ff). Alle Disney-figurer er dyreskikkelser og regnes til en tegneseriegenre som kalles for *funny animal*, ”morsomme dyr” (op.cit.:66). Mest pregende på Andeby-universet har vært forfatteren og tegneren Carl Barks (jfr. op.cit.:65). Han står blant annet bak skapelsen av Onkel Skrue-figuren, som har hovedrollen i Korhonen (2006). Figuren Scrooge McDuck, som han heter i den amerikanske originalen, er inspirert av Charles Dickens fortelling *A Christmas Carol* fra 1843.¹⁶ Lik Dickens’ figur Ebenezer Scrooge er Onkel Skrue en grinebiter og gjerrigknark. Onkel Skrue-figuren har røtter helt tilbake til 1940-tallet og Korhonen står med sin fortelling dermed i en populær Disney-tradisjon. At forfatteren er seg figurens historie bevisst viser undersøkelsen av reproduksjonskomplekset.

Historien kan sies å fungere på to forskjellige nivåer. For det første er Korhonen (2006) en underholdende historie om Onkel Skrue, som igjen viser seg fra sin humørsyke side når han i begynnelsen av fortellingen er plaget av juleforberedelsene rundt ham (jfr. ill. 2). Skruets utbrudd blir fanget opp av reportere og den dårlige omtalen truer med å ødelegge for en viktig handelsavtale. I andre halvdel av fortellingen blir han derfor opptatt av å gi et godt inntrykk av seg selv utad, samtidig som han blir personlig berørt av skjebnen til en av hans kontoransatte. Onkel Skrue synes faktisk å bli en bedre person, før det på sluttsidene viser seg at alt var grunnet i en misforståelse. Utover dette første nivået er historien utpreget selvreferensiell. Korhonen følger nemlig Dickens’ originalfortelling og parodierer både den og Onkel Skrue-figuren. De lesere som kjenner til Dickens’ fortelling og som vet hvordan Onkel Skrue er skapt i Ebenezer Scrooges bilde, vil finne et helt nytt betydningslag i bildefortellingen. Korhonen antyder både berømte scener fra *A Christmas Carol*, som der Scrooge blir hjemsøkt av ånder (jfr. Korhonen 2006: 9), og figuren Tim, det syke barnet til hans fattige kontoransatte (jfr. Korhonen 2006:10ff). Bare at det i Korhonen (2006) er snakk om et pizzabud og ikke en ånd og Tim viser seg å være kontoristens nabo og ikke dennes sønn. Korhovens fortelling vil altså kunne leses ulikt av ulike målgrupper. De færreste av dagens barn

¹⁶ Norsk utgave: Dickens, Charles (1990): *Et julekvad*. Oslo: Gyldendal.

kjenner til Dickens' historie, og de vil ikke kunne oppdage alle antydningene. For barn vil Korhonen (2006) fremstå som en underholdende Onkel Skrue-fortelling. Voksne lesere, og i følge opplagsstatistikken var det 429 000 lesere over 25 år per uke i 2006,¹⁷ vil kunne lese historien med et helt annet utbytte. Mange vil nemlig både kjenne til Dickens' historie og de klassiske Skrue-fortellingene av Carl Barks.

Korhonens bildefortelling er i Sjøland (2006) utgitt for første gang i Norge. Den vil inngå i det omfattende publiseringskretsløpet av Disney-serier som i stor grad er styrt av Egmont-konsernet. Som tidligere nevnt utgir konsernet Disney-blader i 25 land, og Korhonen (2006) vil med stor sannsynlighet bli oversatt og publisert i de fleste av disse.¹⁸ Videre kan fortellingen bli opptrykt i andre norske publikasjoner som pocketbøker og samlebind. Om noen år kan Korhonens historie igjen bli trykt i *Donald Duck & Co.* Egmont har over lang tid opparbeidet seg et stort arkiv med Disney-historier. I Sjøland (2006) finnes det for eksempel en bildefortelling som ble trykt i bladet første gang i 1980.¹⁹ En historie som Korhonen (2006) kan derfor få en lang levetid.

5.3.3 Docemanalyse

Analysen tar utgangspunkt i den første siden i Korhonens fortelling (jfr. ill. 2). Rutestrukturen i Korhonen (2006), og de andre bildefortellingene i bladet, følger et fast opplegg med 8 ruter per side som er ordnet i fire rader. Enkelte ganger avviker seriene fra dette skjemaet. Dette skjer når to ruter i en rad blir slått sammen til en stor rute og dessuten i åpningen av noen av fortellingene. Der blir de fire første rutene, altså halvparten av siden, slått sammen til tittelen, et lite illustrasjonsbilde og en stor åpningsrute (jfr. ill. 2). Den første store ruten setter stemningen for historien. I Korhonen (2006) er det førjulstiden. Åpningsruten inneholder mange docemer som konnoterer jul og vinterstemning. Det er snø i luften, i butikkvinduet i det venstre hjørnet av bildet står det ski, en gutt bærer ski på ryggen nede i bildet, en mann balanserer en stabel julegaver, det er julepynt å se i vinduer og på lyktestolper og en utkledd julenisse står ved en julegryte i det høyre hjørnet av ruten. Til og med selve ruten er smykket med julepynt i det øvre høyre hjørnet. Den første tekstruten gjentar

¹⁷ <http://www.annonseinfo.com/default.asp?id=13&productID=91> (1.4.07).

¹⁸ <http://www.egmont.no/Kids+Zone/Donald+Duck/> (19.2.2007).

¹⁹ Anderson, Tom og Vicar (2006)[1980]: "Donald Duck. Fred, hvor er du?", i Sjøland, Svein Erik (red.): *Donald Duck & Co.* Årg. 59 Nr. 50, s. 37-44.

bildets innhold i verbal form: ”Jula nærmer seg med raske skritt...” (Korhonen 2006: 4).

Når man betrakter siden finnes der en rekke tegneseriespesifikke virkemidler (jfr. Harper 1996:57ff). Rutene, snakkeboblene, tekstruten og bevegelseslinjene er de viktigste. Alt dette og den generelle tekst-bilde symbiosen bekrefter inntrykket av at det dreier seg om en tegneserie. Tegningene er i *funny animal*-stil (jfr. Harper 1997:66). De er dynamiske og holdt i kraftige farger. Hver rute varierer bildeutsnittet. Tegningenes dynamikk viser seg spesielt i den siste ruten på bildet. Skrue hopper opp i luften og roper av sinne. En bevegelseslinje under ham viser hvordan han fyker opp. Begge reporterne mister fotfestet, og hattene og luene spretter opp i luften som følge av Skrues sinne og reporterens forskrekkelse. Den øvre delen av ruten er fylt med en korona av streker som virker som et stort utropstegn for bildet. Tekstfonten er holdt i samme stil som ellers i historien og i hele bladet. Det er formen på snakkeboblen, med sine spisse kantene, som i tillegg til Skrues vidåpne nebb viser at han roper ordene. Måten de tegneserietypiske midlene er anvendt på må ses i sammenheng med at bildefortellingen i stor grad retter seg mot barn i tillegg til ungdom og voksne. Fargebruken og tegningenes dynamikk appellerer til unge lesere. Historien må i tillegg være lett forståelig. Dette forklarer bruken av tekstruten i åpningsbildet. Teksten repeterer bare det som er å se på bildet, og er altså fullstendig redundant. En slik bilde-tekst kombinasjon blir av McCloud karakterisert som ”duo-specific panels in which both words and pictures send essentially the same message” (McCloud 1994:153). Tekstens uniforme og enkle font gjør innholdet lettere å lese. Valget av en nøytral font gjenspeiler således at serien skal treffe alle aldersgrupper. Men også eldre lesere vil kunne finne noe som er myntet på dem. Den karikerte, overmåte slitne julenissen som er den største figuren i den første ruten, er en detalj som vil bli satt pris på av ungdom og voksne som kjenner til konnotasjonene rundt alle nissene som befolker gatene i desember.

Det finnes noen docemer på siden som ikke hører til bildefortellingen. I det nedre venstre hjørnet av åpningsruten står det et registreringsnummer og under ruten er forfatter og tegner Korhonen nevnt. Nederst på siden er sidetallet, bladnummer, forlag og kolofon å finne.

Oppsummerende kan det sies at docemanalysen bekrefter at Korhonen (2006) er å betrakte som en tegneserie i moderne forstand, det vil si at den med sin form og bruk av virkemidler føyer seg inn i den moderne tegneserietradisjonen (jfr. pkt. 3.3 og Grünewald 2006: 2).

5.4 *Mjau Mjau 3*

5.4.1 Hoveddokumentet

Falk (1999) lar seg dele inn i 6 deldokumenter. Omslagsforsiden utgjør det første deldokumentet. Sammen med forsiden danner omslagets resterende tre sider en helhet som kan regnes til dette første deldokumentet. Bildefortellingene utgjør fire dokumenter. Den lengste, "Vent litt... del 1" (Jason 1999a), omfatter 33 sider, de andre tre er på til sammen 6 sider. Det siste deldokumentet er en side forlagsreklame for Jippi Forlag.

På omslaget (jfr. ill. 3) er Jason nevnt som forfatter av Falk (1999). I motsetning til Søland (2006) hvor signaturen til Walt Disney viser til Disney-konsernet og det kreative eierskapet, viser Jasons signatur til at alle deldokumentene i heftet faktisk er utformet av én person. Dette gjelder i dette tilfellet til og med omslaget og reklamesiden. Jason er kunstnernavnet til norske John Arne Sæterøy, født i 1965, som er en av dagens mest anerkjente norske tegneserieskapere.²⁰ Foruten ham omfatter produsentkomplekset Jippi Forlag, representert ved ansvarlig redaktør Erik Falk og en redaksjon på tre navngitte personer, samt forlagets økonomiansvarlige og trykkeriet (jfr. Falk 1999: 4). Redaksjonen og forlaget har sin bakgrunnshistorie i det norske uavhengige tegneseriemiljøet fra 1980- og 1990-årene (jfr. Harper 1997:217ff). Jippi Forlag ble startet i 1997 og har siden gitt ut magasinet *Forresten* og en rekke enkeltpublikasjoner av norske serieskapere (jfr. op.cit.:219). En siste medprodusent av dokumentet er Norsk kulturråd som har støttet utgivelsen økonomisk (jfr. Falk 1999: 4). Kulturrådet begynte i 1990 med en prøveordning hvor nye norske tegneserier kunne få økonomisk støtte (jfr. Harper 1997:223). Siden 1994 har ordningen vært permanent, og den økonomiske rammen for år 1997, som et eksempel, var på 650 000 kroner (jfr. ibid.). Ifølge Erik Falk var støttebeløpet for Falk (1999) 30 800 kroner som fordelte seg i to like deler på forlaget og forfatteren.²¹ Falk viser i korrespondansen til at denne støtten var av vesentlig betydning både for utgivelsen av heftet, utsalgsprisen og den kunstneriske produksjonen. Et hefte som Falk (1999) krever tegneren minst 1,5 til 2 månedsverk og støttebeløpet på 15 400 kroner vil derfor være av stor betydning for kunstneren. "For mange norske utgivelser er denne støtten blitt et være eller ikke være" (Harper 1996:29).

²⁰ <http://www.fumetto.ch/02/jason.cfm> (11.4.07).

²¹ jfr. e-postkorrespondanse med Erik Falk om heftets produksjon (6.3.07).

De mediene som er anvendt i Falk (1999) er bilde og tekst. Farge finnes på omslagets for- og bakside, ellers er innholdet i svart-hvitt. *Trägermedium* for Falk (1999) er heftet. Bildefortellingene i dokumentet synes å være tegneserier. Dette tyder rutestrukturen og tekst-bilde symbiosen på. Som i analysen av Sølund (2006) vil dette bli undersøkt nærmere i docemanalysen. Teksten i bildefortellingene er skrevet for hånd og i noen tilfeller satt in i collageform fra andre kilder (jfr. Falk 1999: 6). Dokumentet står i tradisjon med amerikanske uavhengige tegneserier fra både 1960-tallet og nyere tid (jfr. Harper 1997:124ff og 149ff), samt den norske uavhengige serietradisjonen fra 1980-tallet og utover (jfr. op.cit.:216ff). Begrepet uavhengig viser til at bildefortellingene er skapt utenfor det kommersielle tegneseriemarkedet. De er ikke del av det samme økonomiske kretsløpet og er derfor vanligvis i hefteformat og trykt i svart-hvitt. Formatet gjenspeiler således nødvendigheten av å holde produksjonskostnadene nede. Uavhengig produserte bildefortellinger søker også uavhengighet i innholdet. De har "[e]t personlig uttrykk, også estetisk" (op.cit.:127). Slike serier blir i utgangspunktet sjelden solgt gjennom de vanlige salgskanalerne for kommersielle tegneseriehefter, det vil si kiosker og dagligvareforretninger, men distribuert direkte gjennom forlag, spesialbutikker og eventuelt opphavsmannen selv. Dette er til dels tilfelle for Falk (1999), men heftet var å få kjøpt i enkelte *Narvesen*-kiosker i tillegg til direktedistribusjonen. I og med at Falk (1999) ikke er del av det kommersielle tegneseriemarkedet, var den offentlige støtten gjennom Kulturrådet av stor betydning for dokumentets produksjon.

Alle deldokumentene utgjør et helhetlig dokumentkompleks. Dette blir oppnådd ved en gjennomgående stil som kan tilbakeføres til at dokumentet har hatt én kunstnerisk utførende produsent i Jason.

Opplaget for Falk (1999) var på ca. 2 500 eksemplarer.²² Målgruppe for Falk (1999) og lignende utgivelser i dag er i utgangspunktet personer som er interessert i uavhengig produserte tegneserier. I og med at de ikke distribueres på samme måte som kommersielle serier, må de i større grad oppsøkes direkte av leseren. Konkret betyr det at man må kjenne til utsalgsstedene eller tegne abonnement hos forlaget for ikke å gå glipp av utgivelsene. Dette innebærer at det først og fremst vil være ungdom og voksne som utgjør lesergruppen for Falk (1999), for selv om heftet ble solgt gjennom enkelte kiosker, så står heftets svart-hvitt estetikk og omslagets fremtoning i kontrast til for

²² jfr. e-postkorrespondanse med Erik Falk om heftets produksjon (6.3.07).

eksempel Sjøland (2006) som appellerer til et yngre lesersjikt (jfr. ill. 1 og 3). Gjennom Norsk kulturrådets støtteordning er Falk (1999) også del av den offentlige norske kulturpolitikken. Dette berører konkret hvordan heftet blir tolket og mottatt som tegneserie og kunstverk, men virker samtidig tilbake på mediets status i Norge. ”[L]eder for Fordelingsutvalget Jon Gisle mener at Kulturrådets interesse for tegneseriene i seg selv har økt serienes anseelse” (Harper 1997:223). Et hefte som Falk (1999) vil i større grad bli omtalt som et selvstendig kunstverk, ikke minst fordi det er skapt av én konkret kunstner i motsetning til Sjøland (2006) som i første rekke er et resultat av et profesjonelt og kommersielt produksjonsapparat i tillegg til enkelte forfatteres kreativitet. Falk (1999) inngår i kunstneren Jasons verk og får således også en lengre selvstendig levetid enn for eksempel Sjøland (2006), som på sin side fremstår mer som et nummer i rekken enn et kunstverk. Etter utgivelsen var Falk (1999) å få kjøpt i postordre direkte fra forlaget og i spesialbutikker for tegneserier.

5.4.2 Deldokumentet

Bildefortellingen ”Vent litt... del 1” (Jason 1999a) har et produsentkompleks som først og fremst består av forfatter og tegner Jason. Foruten ham er det redaksjonen i Jippi Forlag, bestående av ansvarlig redaktør og tre redaksjonsmedlemmer, og Norsk kulturråd som er produsenter for fortellingen. Hvem som har stått for den fysiske tilretteleggingen av verket til trykking kommer ikke fram.

Bilder og tekst er de mediene som er anvendt i Jason (1999a). Dessuten tegneutstyr og elektroniske hjelpemidler som mer konkrete verktøy i produksjonen. Bildefortellingen er holdt i en redusert *funny animal*-stil (jfr. Harper 1997:66). Figurene i Jason (1999a) er dyreskikkelser, men de er vanskeligere å innordne enn for eksempel Disneys snakkende dyr (jfr. ill. 2). Stilen er minimalistisk i den forstand at Jason utarbeidet fortellingen i en veldig klar svart-hvitt stil, med rene linjer og svarte flater som mest iøynefallende virkemidler. Hans bruk av teksturer, skraveringer og bevegelseslinjer er veldig tilbakeholden. Stilen kan betraktes som en modernisert utgave av den klassiske ”rene linjen” som var en pregende tegnestil i europeisk tegneserietradisjon (jfr. Harper 1997:78). ”Jason’s simple style, allow the reader to fully move into the space provided” (Arnold 2001). Som McCloud understreker, så virker en redusert og abstrahert stil forsterkende gjennom å være forenklet (jfr. McCloud 1994:30) ”When we abstract an image through cartooning, we’re not so much eliminating details as we are focusing on specific details” (ibid.). Jason demonstrerer

dette i sin fortelling gjennom måten han tegner ansiktene på: ”Hans særpregete bruk av dyreansikter, som om Samuel Beckett hadde tegnet Langbein” (Wandrup 2002). Ved første øyekast ser figurenes ansikter helt like ut fra rute til rute (jfr. ill. 4). En slik forenkling gjør det derimot mulig for tegneren å variere figurenes uttrykk med subtile midler, ”slik at ansiktene med enkle midler kan symbolisere alt fra sex til død” (Wandrup 2002). Jason gir således bildene stor betydning, det er påfallende mange ruter og hele sider uten tekst. ”Jason er minimalistisk i form – i den forstand at ikke et eneste bilde er overflødig. Det er få ord, men ikke ett av dem er til overs” (ibid.).

Bildefortellingens stil kan i tillegg til å være en bevisst valgt kunstnerisk framgangsmåte også betraktes i lys av de produksjonsbetingelsene Jason var underlagt. En forenklet stil er mindre arbeidskrevende enn det å tegne realistisk.²³ Utgivelsen av Falk (1999) var som tidligere nevnt i stor grad avhengig av støtte fra Norsk kulturråd. Støtten er vanligvis knyttet til en bestemt utgivelse (jfr. Harper 1997:223). Det vil si at en kunstner som Jason som jobber utenfor det kommersielle tegneseriemarkedet vil måtte gi ut verk jevnlig hvis han vil konsentrere seg om sitt kunstneriske arbeid og ikke være avhengig av annet arbeid og andre inntekter.

Utover det rent estetiske, skiller også selve historien Jason (1999a) seg fra rene underholdningsserier. Den kunstneriske bevisstheten kan derfor ikke bare spores i bildene, men også i teksten og spesielt i måten bilde og tekst er kombinert på. Det ligger mye usagt i det svarte rommet mellom de enkelte rutene, noe som skaper assosiasjoner hos leseren.

Vent litt... er en tegneserie som vekker minner hos enhver som har vært liten og måttet bli stor. Om det vakre som skjer mellom kamerater, men også om det mørke, som vi ikke forstår så mye av. Og om døden, som språkløst venter på oss. (Wandrup 2002)

Bruddet mellom den forenklete *funny animal*-stilen og fortellingens assosiasjonskraft gjør målgruppen for Jason (1999a) vanskelig å bestemme. På bakgrunn av bildefortellingens produksjons- og distribusjonsmåte vil hovedmålgruppen bestå av voksne lesere, som oppsøker verket bevisst. Tegningenes stil derimot kan også appellere til barn, selv om historiens tvetydighet vil gjøre det vanskelig for dem å forstå fortellingen slik en voksen leser vil tolke den.

²³ Jasons ”Sproing-pris” belønnede album *Lomma full av regn* fra 1995 er til sammenligning utarbeidet i en annen, mer dataljert og realistisk stil (jfr. Harper 1996:28 og 37). Jason (1995): *Lomma full av regn*. Oslo: TEGN.

Jason (1999a) er preget av en personlig stil, utviklet av Jason på bakgrunn av kunstneriske valg og økonomiske ressurser. Han står i tradisjon med amerikanske og europeiske uavhengige tegneserieskapere (jfr. Harper 1997:124ff og 180), både i kunstnerisk forstand og i måten bildefortellingene blir spredt og tolket på. Jasons verk er i utgangspunktet del av en egen sfære atskilt fra det kommersielle tegneseriemarkedet. Dermed når han en annen målgruppe enn for eksempel Korhonen (2006). I motsetning til hos den profesjonelle Disney-tegneren vil Jasons bildefortelling bli oppfattet som del av et kunstnerisk *oeuvre* og eksempel på Jasons kunstneriske utvikling. Den offentlige støtten gjennom Kulturrådet underbygger dette. Jason (1999a) er første del av en fortelling som ble avsluttet med Jason (1999b). Senere ble fortellingen relansert som bokutgivelse av et annet norsk forlag (Jason 2002). I tillegg ble hans serier utgitt i en rekke andre land og spesielt oversettelsene av Jason (2002) har fått mye oppmerksomhet (jfr. Arnold 2001). I kjølvannet av dette er Jason og hans verk blitt omtalt i mediene og seriene hans er blitt fortolket som kunstneriske verk. Spesielt den positive omtalen av den amerikanske oversettelsen av Jason (2002) og tildelingen av den amerikanske Harvey-prisen (jfr. Wandrup 2002) har vakt oppsikt og sannsynligvis virket tilbake på Jasons status som kunstner i Norge. En amerikansk anmelder skrev om boken at ”it stands out as one of the most beautifully sad comix in recent memory” (Arnold 2001).²⁴ I dag kan Jason betegnes som en etablert norsk tegneserieskaper.

5.4.3 Docemanalyse

Analysen tar utgangspunkt i side 7 av Jason (1999a) (jfr. ill. 4). Jason følger et fast ruteopplegg i hele serien. Sidene er delt opp i 6 like store kvadratiske ruter. Eneste avvik fra systemet er det egentlige tittelbildet til fortellingen som er et helsidebilde, noe som i tegneserier blir omtalt som *splash page* (Jason 1999a: 5). Påfallende er de tykke svarte strekene mellom og rundt rutene. De fleste bildefortellingene som følger en rutestruktur pleier å ha et hvitt mellomrom som grense mellom de enkelte rutene (jfr. ill. 2). Siden gjenspeiler for øvrig det forholdet mellom tekst og bilde som strekker seg gjennom hele fortellingen. Det er lite tekst, fordelt på få, i dette tilfelle tre, snakkebobler. Jason bruker snakkebobler, men ingen tekstruter og ingen form for fortellerstemme for øvrig. Tegnestilen er holdt i klare linjer med enkelte kraftige svarte

²⁴ Merk at anmelderen bruker betegnelsen ”comix”, som markerer en kunstnerisk avstand til vanlige ”comics” (jfr. Harper 1996:25).

flater. Den eneste skraveringen på side 7 finnes i morens skjorte i rute fire. Det finnes ingen bevegelseslinjer på siden og bruken av slike virkemidler i Jason (1999a) for øvrig er veldig tilbakeholden. Teksten i snakkeboblene er håndskrevet. Håndtekstede snakkebobler formidler en annen atmosfære enn maskintekstede. ”A hand-lettered balloon conveys personality that is quite different from that of a typeset letter” (Eisner 1985:27). Valget av font kan altså ha betydning for hvordan teksten oppfattes i en tegneserie. Jason benytter seg av en stilisert og forenklet stil. De enkelte rutene fremstår som nærmest statiske. Bortsett fra den første ruten har alle rutene på side 7 en nesten uforandret bakgrunn og lik blikkvinkel. Det stabile bildeutsnittet som strekker seg gjennom disse fem rutene gir scenen en egen dvelende stemning. Tegningene er altså ikke dynamiske, og fortellingens rytme følger således av suksessen av rutene, små variasjoner i tegningene og av teksten. McCloud har undersøkt betydningen av tegnerens ”strek” og hvordan tegnestil kan formidle følelser og andre budskap (jfr. McCloud 1994:118ff). En forenklet og ren stil som Jason følger i dette dokumentet gjør det ikke bare mulig for ham å variere bildenes utsagn med svært subtile midler, den har også betydning for bildefortellingens estetikk. Harper siterer den franske tegneren Jean Giraud med ”at presisjon går med forenkling – og forenkling går med skjønnhet” (Harper 1996:54). En økonomisk og presis tegnestil er således ikke minst av estetisk verdi.

Rutestrukturen, snakkeboblene og tekst-bilde symbiosen bekrefter at Jason (1999a) er en bildefortelling som bruker virkemidler som kjennetegner en moderne tegneserie. En stilisert svart-hvitt estetikk og mindre dynamiske ruter avgrenser serien derimot fra de mer kommersielle tegneseriene.

5.5 Syntese

I det følgende vil jeg diskutere noen av de problemstillingene som viser seg når man sammenligner analysen av Falk (1999) og Sjøland (2006). Spesielt interessant er sammenhengen og vekselvirkningene mellom de økonomiske rammebetingelsene og valget av midler, stil og tradisjon i produksjonen av bildefortellingene.

Sjøland (2006) inngår i et komplekst kommersielt kretsløp. Både Disney, som rettighetshaver, og Egmont, som produsent og distributør, er overnasjonale og profittorienterte selskaper. Et dokument som Sjøland (2006) er bare en liten del av et svært sammensatt dokumentkompleks. De historiene og figurene som bladet inneholder står i forbindelse med en rekke andre dokumenter. Det er ved siden av tidligere og

samtidig utgitte printprodukter også filmer, leketøy, reklame og til og med fornøylesparker. I tillegg er selve bladet et kommersielt dokumentkompleks som består av figurene, historiene og reklame. Fra et kommersielt synspunkt er spesielt reklamen av stor betydning. Dette gjelder på den ene siden Disney-figurenes reklameverdi, som stiger med populariteten til blant annet *Donald Duck & Co.* På den andre siden er det samme bladet avhengig av salg av reklameplass. Sjøland (2006) for eksempel inneholder tre hele sider ikke Disney-relatert reklame. Men det finnes en rekke andre former for reklame i bladet. Bilder av de produktene som blir gitt som premier fungerer som reklame, blant annet på forsiden (jfr. ill. 1). Andre steder blir reklame og redaksjonelt innhold blandet i promoteringen av en ny kinofilm (Sjøland 2006:54f). Det er forholdsvis store summer det er snakk om. I følge forlagets informasjon koster en helside reklame i farger 79 500 kroner, mens et oppslag i bladet koster oppdragsgiveren hele 151 000 kroner.²⁵ De store økonomiske interessene resulterer i en streng, kontrollerende forlagspolitikk. En rekke redaktører følger opp produksjon og utforming av bildehistoriene. Den enkelte tegner kan således ikke avvike fra en gitt standard for tegneseriene. Derfor fremstår et blad som Sjøland (2006) som en helhet, til tross for at en rekke forskjellige personer er involvert i produksjonen. Med sine dynamiske historier og tegninger, med fargebruken og en standard for innholdet som følger målgruppens smak skal Sjøland (2006) befeste og helst utvide bladets posisjon i dette kommersielle kretsløpet. Disney-historienes eget kretsløp inkluderer resirkulering av tidligere publiserte fortellinger. Dette betyr at forlaget bruker enkelte historier om igjen i forbindelse med forskjellige publikasjonsformater. Egmont-konsernet har dessuten, spesielt i begynnelsen av sin produksjonshistorie for egne Disney-fortellinger, omarbeidet eksisterende tegneserier og blant annet tegnet nye versjoner etter eksisterende amerikanske seriemanus.²⁶

Falk (1999) derimot er ikke del av et slikt økonomisk kretsløp. Hefkets utforming og publikasjonsmåte er snarere et resultat av forlagets begrensede økonomiske midler, enn at formen er ment å virke profittmaksimerende. Undersøkelsen i pkt. 5.4.2 pekte på at det kan være en sammenheng mellom den enkle stilen i Falk (1999) og heftets produksjonsbetingelser. En produksjonsstøtte som er koblet til enkeltutgivelser vil gjøre det nødvendig, for både forlag og kunstner, å produsere flere utgivelser per år. Utviklingen av Jasons særegne minimalistiske stil, som i siste instans har ført til hans

²⁵ <http://www.annonseinfo.com/default.asp?id=16&productID=91> (10.4.07).

²⁶ <http://lambiek.net/comics/disneyartists.htm> (1.4.07).

kunstneriske renommé, kan dermed ses i direkte sammenheng med de økonomiske rammevilkårene for produksjon og publikasjon av hans bildefortellinger.

Falk (1999) og Sjøland (2006) er publikasjoner som er nært beslektet med hverandre. Begge står i den moderne tegneserietradisjonen og har røtter tilbake i *funny animal*-stilen. Mens derimot Sjøland (2006) rendyrker både stilen og uttrykksformen, så er Falk (1999) et eksempel på en individuell og videreutviklende tilnærming til konvensjonene. Dette kan, som en slags fortsettelse av forskjellene i produksjonskompleksene, speiles over til dokumentenes reproduksjonskomplekser. Disney-seriene er del av en grenseoverskridende populærkultur. Figurer som Donald Duck er kjent av tilnærmedesvis alle, og suksessen skyldes ikke minst en strømlinjeformet rendyrking av den populære tegneserieformen og en konsekvent merkevarebygging. For det er ikke serienes skapere som er kjente, men selve figurene.²⁷ Det medieoverskridende varemerket Walt Disney står altså i foregrunnen. Når det gjelder Falk (1999) er det kunstneren Jason og hans personlige stil som befinner seg i sentrum. Men en personlig tilnærming til tegneserieformen som Jason viser i Falk (1999) resulterer i et mer begrenset reproduksjonskompleks. Hovedmålgruppe for Falk (1999) er et insidermiljø som er interessert i videreutviklingen av tegneserien som kunstform. Dette medfører en begrenset rekkevidde for serien målt i hvor mange lesere Falk (1999) kan nå. For det første følger Jasons bildefortelling ikke den mest populære oppskriften for verken form eller innhold. For det andre har den ferdige tegneserien ikke mulighet til å bli del av et omfattende kommersielt reproduksjonsapparat. Derimot kan Jasons tegneserie på lengre sikt ha tilbakevirkning på tegneserieformen. Individuelle interpretasjoner av mediet og utforskning av formspråket resulterer vanligvis i ”smale” tegneserier, det vil si serier som i produksjon og reproduksjon står løsrevet fra hovedstrømmen. Innen filmmediet illustrerte den franske *nye bølgen* (jfr. Iversen 1988) hvordan formeksperimenter kan få stor betydning for mediets videre utvikling. Av og til overskrider også ”smale” tegneserier sitt sedvanlige tilmålte reproduksjonskompleks. De kan uforutsett treffe mange lesere og få stor virkning nesten umiddelbart. Et eksempel på dette er Art Spiegelmans tegneserie *Maus*, som i 1992 fikk tildelt den amerikanske Pulitzerprisen (jfr. Harper 1997:138f og Platthaus 2000:269ff).²⁸

²⁷ Carl Barks er selvfølgelig det store unntaket. Men han ble først kjent som kunstner og person etter at han sluttet å tegne for Disney (jfr. Harper 1997:65).

²⁸ Samlet i: Spiegelman, Art (1997): *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon Books.

Den komplementære analyseformen peker altså på en interessant problemstilling: Hvordan står bildefortellinger i form og innhold i avhengighet til produksjons- og reproduksjonskompleksene? *Donald Duck & Co* fremstår som en katalog over den populære tegneseriens kjennetegn. Bladet er resultat av systematisk arbeidsdeling og en profesjonalisert produksjonsform som siden begynnelsen av 1900-tallet har definert det moderne tegneseriemediet. Videre er det del av et kommersielt reproduksjonskretsløp som ikke bare omfatter bladets markedsadgang og profesjonelle distribusjon, men også tegneseriens rolle i et omfattende dokumentkompleks hvor figurenes markedsverdi er av stor betydning. På den andre siden er *Mjau Mjau 3* tvetydig i formen. Den deler noen sentrale tegneseriespesifikke kjennetegn med sin populære analysemotpart, men avviker på en rekke punkter fra formelen. Tegningene er tilsynelatende statiske, dynamiske virkemidler som fartsstreker finnes knapt og innholdet er svart-hvitt. Produksjon så vel som reproduksjon involverer langt færre personer og ressurser. Spørsmålene som kan danne grunnlag for videre forskning og analyser er om bildefortellingenes form og innhold står i direkte sammenheng med produksjons- og reproduksjonskompleksene? Under hvilke omstendigheter er en slik sammenheng eventuelt ikke til stede? Slike problemstillinger er direkte resultat av en komplementær analysetilnærming.

5.6 *Moresukine*

Hvordan forholder begrepene produksjon og reproduksjon seg når man undersøker nye former for bildefortellinger? For å undersøke dette spørsmålet og for å belyse metodens egnethet i forbindelse med nye former for publisering og distribusjon av bildefortellinger vil jeg betrakte et tredje eksempel.

Moresukine er navnet på et nå avsluttet tegneserieprosjekt i *World Wide Web*. Prosjektet består av en tegneserie-blogg med navn *tokyoblog*.²⁹ En blogg, eller engelsk *blog*, er en forkortelse for web-logg og betegner en populær publiseringsform på *World Wide Web*, der brukerne enkelt kan legge ut innhold og der leserne kan diskutere og kommentere enten det de har lest eller andre relevante opplysninger.³⁰ Prosjektet som resulterte i bloggen, varte fra januar til juli 2006 mens tyske Dirk Schwieger, født i 1978, oppholdt seg i Tokyo.³¹ Der utførte Schwieger 24 forskjellige oppdrag som han

²⁹ <http://tokyoblog.livejournal.com> (18.4.07).

³⁰ Jfr. *Store Norske Leksikon*. 4. utgave bd. 2. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 411.

³¹ <http://www.eigen-heim.com/de/vita.html> og <http://tokyoblog.livejournal.com/7866.html> (18.4.07).

fikk fra leserne av bloggen. Etter hvert oppdrag laget han en bildefortelling som ble publisert på *tokyoblog*. ”Moresukine is divided into so-called assignments. Readers from all over the world were invited to submit tasks (meet a local band, spend a night in a pod hotel, talk about gender in Japan) and could subsequently read a comic about my efforts.”³² Det spesielle var at Schwieger understreket at han ville utføre alle oppdrag ”in the order of their arrival and irrespective of their individual appeal to me.”³³

Analysen av *tokyoblog* vil ha tre nivåer. Hoveddokument i undersøkelsen er *tokyoblog* bestående av både bildefortellingene og kommentarene. Deldokumentet er oppdrag nummer 9, bestående av bildefortellingen og den tilknyttede diskusjonen.³⁴ Docemanalysen vil konsentrere seg om selve bildefortellingen i deldokumentet (jfr. ill. 5).

5.6.1 Hoveddokumentet

Schwiegers *tokyoblog* består av en mengde deldokumenter som i sin digitale form er knyttet sammen av lenker. Ved å følge lenkene blir deldokumentene synlige på dataskjermen. I og med at tegneserieprosjektet er avsluttet er innholdet i bloggen nå stabilt, selv om det fortsatt er mulig å legge inn kommentarer. Hoveddokumentet er strukturert ut fra en startside i forskjellige arkiv- og deldokumentnivåer. Jeg skal ikke prøve å beskrive den tekniske siden av dokumentet og lage en nøyaktig oversikt over alle eksisterende deldokumenter, men konsentrere meg om de aspektene som er vesentlige for denne analysen. De deldokumentene som er relevante i en slik forstand er Schwiegers 24 oppdrag, som fremstår som enkeltstående dokumenter bestående av en bildefortelling og kommentarer. I tillegg finnes det tre dokumenter som virker forklarende for prosjektet. Hvis man skulle følge alle lenkene fra *tokyoblog*-sidene til eksterne dokumenter og der igjen følge nye lenker til andre dokumenter, så ville det nærmest være et uendelig omfattende hoveddokument. Schwiegers blogg eksisterer ikke i en fysisk avsluttet form som for eksempel Søland (2006). Jeg definerer derfor hoveddokumentet som den del av *World Wide Web* som direkte er underlagt bloggens startside (<http://tokyoblog.livejournal.com>).

Hovedprodusent for dokumentet er Dirk Schwieger. Han planla og gjennomførte prosjektet, lagde bildefortellingene og publiserte dem på *tokyoblog*. Han opptrer også

³² <http://tokyoblog.livejournal.com/7866.html> (18.4.07).

³³ <http://tokyoblog.livejournal.com/7866.html> (18.4.07).

³⁴ <http://tokyoblog.livejournal.com/3716.html> (18.4.07).

som forfatter av en rekke kommentarer. Medprodusenter av dokumentet er de personene som har lagt igjen kommentarer på bloggen og/eller har gitt Schwieger de konkrete utfordringene som han så kunne omsette til bildefortellinger. I den forbindelsen er også de personene han møtte og beskriver i bildefortellingene å regne som del av et produksjonskompleks. En teknisk produsent er *livejournal*, bedriften som stiller med programvaren og de tekniske rammebetingelsene for publisering av bloggen.

Det som kommer et fysisk ”Trägermedium” for *tokyoblog* nærmest, er datamaskinens skjerm som brukergrensesnitt. Ellers er innholdet i digital form og dermed ikke direkte fysisk gripbart. Bildefortellingene eksisterer imidlertid også i fysisk form, for som Schwieger sier ”[a]ll my blog entries are drawn into this little Moleskine Notebook” (Moondaughter 2006), og det er denne notatboken som bildefortellingene er kopiert fra.³⁵ Derfor er det ikke bare de to hovedmediene tekst og bilde som er karakteriserende for dokumentet, men også de tekniske hjelpemidlene, som datamaskiner, skannere, programvare og så videre som er helt avgjørende for dokumentets fremtoning. *Tokyoblog* står dermed i to klart forskjellige tradisjoner. Bildefortellingene er laget i tegneserietradisjon. Schwieger er personlig til stede i fortellingene og gjengir de inntrykkene han som utlending får i møte med mennesker og skikker i Japan. Tegneseriene fremstår dermed som en blanding av den selvbiografiske genren, som blant annet har vært dominerende på det uavhengige amerikanske tegneseriemarkedet (jfr. Harper 1997:149ff), og en journalistisk tegneserietradisjon. Denne genreblandingens skal jeg betrakte nærmere på det tredje analysenivået. Ellers står dokumentet i en blogg-tradisjon, det vil si det har et journalaktig preg av forfatterens innlegg og tilhørende kommentarer fra leserne.³⁶

Dokumentkomplekset omfatter altså både bloggen i sin digitale form og notatboken. At Schwieger står for utforming og publisering av innholdet i bloggen fører til at dokumentkomplekset fremstår som enhetlig.

Bloggformen har stor betydning for reproduksjonen av prosjektet. Publiseringsen på *World Wide Web* sørger for en nærmest ubegrenset distribusjon. Alle personer tilknyttet verdensveven kan med det rette utstyret lese bloggen og publisere kommentarer på den. Valget av språk er viktig for spredningen: ”As for the English language, I just wanted to reach as many people as possible with this” (Moondaughter

³⁵ Tegneserieprosjektets navn *Moresukine* er avledet fra den japanske uttalen av notatbokens navn (jfr. Moondaughter 2006).

³⁶ Jfr. *Store Norske Leksikon*. 4. utgave bd. 2. Oslo: Kunnskapsforlaget, s. 411.

2006). Innholdet er gratis tilgjengelig og kan fritt spres videre til andre. Målgruppen for *tokyoblog* omfatter først og fremst bloggbrukere, men også kultur- og tegneserieinteresserte personer generelt. Gjennom en tradisjon med å knytte forskjellige blogger sammen ved å lenke til og fra dem, vil det være bloggbrukere som først oppdager en ny blogg. For å få nok oppmerksomhet i startfasen av prosjektet og for å få utfordringene til bildefortellingene har Schwieger også aktivt markedsført bloggen sin ved å legge inn lenker hos andre relevante blogger. Han skrev blant annet inn en kommentar i journalen til Neil Gaiman, en kjent forfatter av både skjønnlitteratur og tegneserier.³⁷ Flere brukere av *tokyoblog* kommenterer at de er blitt oppmerksomme på Schwiegers prosjekt gjennom denne lenken.³⁸ Bruken av hoveddokumentet, særlig mens prosjektet ennå ikke var avsluttet, førte til en produksjon av kommentarer, lenker, diskusjoner og nye oppdrag for Schwieger. Denne formen for bruk av dokumentet fortsatte også utenfor selve hoveddokumentet *tokyoblog* gjennom diskusjoner i andre fora og omtaler av prosjektet.³⁹ Bildefortellingene skal for øvrig publiseres i bokform av et tysk forlag høsten 2007.⁴⁰ De vil dermed bestå videre, selv om *tokyoblog* en gang i framtiden ikke lenger vil være tilgjengelig på *World Wide Web*. Hvis bloggen ikke arkiveres i en eller annen form vil ikke kommentarene til bildefortellingene bli bevart. Schwieger selv var i tvil om hva han skulle mene om å gi ut bildefortellingene som bok, da diskusjonen første gang kom opp i kommentarene på *tokyoblog*: ”I felt uncomfortable with the notion behind it that the printed medium is somehow superior to online material, that good webcomics receive the accolade of getting printed, whereas bad webcomics rot in web-limbo” (ibid.).

5.6.2 Deldokumentet

Bildefortellingen ”para para” publisert 13. mars 2006 og de tilhørende kommentarene utgjør det deldokumentet som jeg vil betrakte nærmere.⁴¹

Dirk Schwieger er forfatter og produsent for bildefortellingen og han har skrevet de fleste kommentarene på siden. Fem andre personer har lagt inn kommentarer, og for to av dem finnes det lenker til egne eksterne blogger. Oppdragsgiveren for den niende

³⁷ http://www.neilgaiman.com/journal/archive/2006_02_01_archive.html (18.4.07).

³⁸ <http://tokyoblog.livejournal.com/2985.html> (18.4.07).

³⁹ Jfr. http://www.websnark.com/archives/2006/02/any_bound_journ.html (18.4.07) hvor notatbokens natur diskuteres og om det virkelig finnes en original bok eller om Schwieger bruker et bildebehandlingsprogram.

⁴⁰ Schwieger, Dirk (2007): *Moresukine*. Berlin: Reprodukt.

⁴¹ <http://tokyoblog.livejournal.com/3716.html> (18.4.07).

utfordringen, som resulterte i bildefortellingen, er medprodusent. Schwieger adresserer oppdragsgiveren direkte i selve bildefortellingen (jfr. ill. 5). Det oppdraget Schwieger utførte gikk ut på at han skulle oppsøke en spesiell form for musikkklubb. Schwieger beskriver i bildefortellingen det han opplevde der, og de besøkende på klubben kan dermed regnes som perifere medprodusenter, for uten dem ville Schwieger ikke hatt en historie å fortelle. En teknisk medprodusent for deldokumentet er *livejournal*. For dette deldokumentet gjelder det samme som for hele bloggen, nemlig at det fremstår som en blanding av tegneserie- og bloggtradisjoner.

Reproduksjonen av deldokumentet tar sitt utgangspunkt i bildefortellingen i Schwiegers notatbok, som blir skannet og digitalisert, publisert på *tokyoblog*, tilgjengeliggjort på verdensveven og fremvist på brukernes datamaskiner (eventuelt lagret i digital form eller skrevet ut på papir). Leserne kan så kommentere innholdet, hvoretter Schwieger kommenterer innleggene. Reproduksjonen av bildefortellingen fører altså til at deldokumentet blir utvidet med nye elementer. Hvis en kommentar inneholder en ny utfordring vil dette igjen kunne føre til en ny bildefortelling. Denne reproduksjonssirkelen blir samtidig utvidet med lenker til andre blogger og deler av *World Wide Web*. Den simultane overnasjonale publiseringen og en potensielt ubegrenset rekkevidde er de sentrale egenskapene til deldokumentet, muliggjort av bloggformen. I tillegg er deldokumentet ikke endelig fiksert, det kan fortsatt utvides med nye kommentarer og lenker. De kommentarene som foreligger omhandler Schwiegers beskrivelser av japansk kultur, men også politikk og den konkrete utformingen av tegneserien.⁴²

5.6.3 Docemanalyse

Selve bildefortellingen er i svart-hvitt og består av fire sider av notatboken (jfr. ill. 5). Det finnes imidlertid ingen fast sidelayout, men den synlige notatbokformen fungerer som naturlige rammer for sidene. Det finnes ingen snakkebobler. Den fortellende teksten står enten utenfor bildene eller er føyd med tekstruter inn i bildene. Teksten er på engelsk og skrevet for hånd. Bildene er realistisk tegnet, bortsett fra en lettere karikert stil som er brukt på side fire. Selv om teksten ikke er integrert med snakkebobler tyder tekst-bilde symbiosen på at det er en moderne tegneserie. Bildefortellingen er i reportasjeform og det forklarer bruken av fortellerteksten i

⁴² <http://tokyoblog.livejournal.com/3716.html> (18.4.07).

tekstrutene og fraværet av snakkeboblene. Schwieger bruker en personlig reportasjestil hvor han selv er til stede i fortellingen. Spesielt på side fire gjengir han sine inntrykk og følelser. Bildefortellingen føyer seg dermed inn i den moderne tegneseriereportasjegenren, men står like sterkt i en selvbiografisk tegneserietradisjon. Denne genreblandingen er mest prominent representert av tegneserieskaperen Joe Sacco.⁴³ Schwiegers realistiske tegnestil, svart-hvitt estetikken, den fortellende teksten og et variert sidelayout minner sterkt om Saccos tegneseriereportasjer. Blandingen av tekst- og bildeelementene på sidene skaper dynamikk og spenning. Schwieger skriver ikke bare om sine opplevelser og inntrykk i teksten, han tegner seg selv inn i fortellingen. På side to av bildefortellingen blir han for eksempel overrasket over at alle besøkende på musikkklubben plutselig begynner å utføre de samme bevegelsene (jfr. ill. 5). I tekstruten står det: "Then I startle" og bildet viser Schwieger selv som både overrasket og tydelig malplassert og uinnvidd observatør (han skiller seg blant annet ut gjennom den rutete skjorten). Bildene står i hovedsak illustrerende til teksten, mens side fire her er unntaket. Det karikerte åpningsbildet skaper en *Zombie*-analogi som ikke direkte er nevnt i teksten. Analogien er et bilde på utlendingens forbauselse over den sterkt avindividualiserte danseformen som han observerer. At Schwieger selv blir grepet av stemningen skriver han i teksten og antyder det i tillegg med en diskret billedlig "zombiefisering" av seg selv i det siste bildet.

Schwieger bruker en konsistent estetik i bildefortellingene gjennom hele *tokyoblog*. Schwiegers stil står i direkte forbindelse med tradisjonell papirbaserte tegneserier, for eksempel Joe Saccos tegneseriereportasjer. Bloggformen synes altså ikke å ha hatt direkte innflytelse på bildefortellingenes estetik. Forklaringen for dette ligger i at tegneseriene først er produsert i papirmediet og deretter overført til bloggen. Skanningsprosessen gir en direkte gjengivelse av de papirbaserte originaltegneseriene. Elektroniske medier blir benyttet i overføringen og til distribusjon av tegneseriene, samt til kommunikasjon med leserne, men ikke i produksjonen av det opprinnelige tegneseriematerialet.

5.6.4 Produksjon og reproduksjon

Prosjektets form og innhold var direkte avhengig av blogg- og internetteknologien. Som Schwieger sier: "I think Moresukine, [sic] could only have

⁴³ Jfr. Sacco, Joe (2006): *Palestina*. Oslo: Gyldendal.

been realized via Internet. This rhythm of people ordering certain topics and one week later, everybody can read a comic about it, couldn't possibly have been done with printers and distributors" (Moondaughter 2006). Det spesielle ved *tokyoblog* er at leserne fikk anledning til å bestemme innholdet i bildefortellingene ved å gi Schwieger konkrete utfordringer. Denne interaksjonsmuligheten førte til en blanding av produksjons- og reproduksjonskompleksene og dermed til en i grunnen dialektisk produksjonsform. Schwieger ønsket bevisst å tre i bakgrunnen og bare fungere som en medprodusent av verket. Det var viktig for ham "[t]o *not* produce yet another 'seminal' and precious artist book, but to disseminate it all over the internet, the 'genius artist' behind it not being me but people from around the globe" (ibid.). Det resulterte i en sammensmelting av to tradisjoner. For det første den selvbiografiske tegneseriegenren som blant annet har dominert den uavhengige tegneseriescenen i Nord-Amerika (jfr. Harper 1997:149ff), og for det andre en internettbasert publikasjonstradisjon der innholdet skapes og deles kollektivt. Den journalaktige bloggformen passer godt til en personlig og rapporterende tegneseriestil. Den spesielle kombinasjonen av selvbiografiske elementer, reportasjeformen og Schwiegers underkastelse under oppdragsgivernes vilje er et resultat av denne sammensmeltingen. Schwieger betraktet således prosjektet også som en referanse til japansk dataspillkultur og generell teknifisering. "[M]e as a kind of flesh-and-bone avatar being navigated through the virtual reality of modern day Tokyo by my readers" (Moondaughter 2006). Schwiegers blogg hører til den ikke-kommersielle delen av *World Wide Web*. Forfatteren benytter seg av en global, enkel og nærmest gratis publiseringsmåte, *livejournal* er gratis å bruke og Schwieger trengte derfor bare tilgang til det nødvendige elektroniske publiseringsutstyret, samtidig som han stilte og fortsatt stiller innholdet gratis til disposisjon. Prosjektet har altså ikke vært knyttet til økonomiske interesser.⁴⁴ Selv om bildefortellingene til Schwieger tilhører en kommersielt sett "smal" tegneseriegenre oppnår han gjennom valg av publiseringskanal en stor potensiell spredning av prosjektet sitt over flere miljøer, land og lesere.⁴⁵ Et i utgangspunktet "smalt" tegneserieprosjekt, med et tilhørende smalt produksjonskompleks, kan dermed oppnå stor spredning og reproduksjon ved å stille seg utenfor enhver tradisjonell form for økonomisk kretsløp. Til sammenligning vil lanseringen av bildefortellingene som bok være tilknyttet et

⁴⁴ Schwieger jobbet i Tokyo for å finansiere oppholdet.

⁴⁵ Besøket på *tokyoblog*-sidene har vokst jevnt. Etter at prosjektet er avsluttet har Schwieger de siste månedene registrert et besøk på omtrent 30 000 (jfr. e-postkorrespondanse med Dirk Schwieger 18.4.07).

vanlig publiseringskretslop og spredningen av verket vil dermed være begrenset av det tyske forlagets økonomiske muligheter og ikke minst det tyske språket. Den estetiske utformingen av bildefortellingene synes derimot ikke berørt av forholdet mellom produksjons- og reproduksjonskompleksene og publiseringsmåten. Derfor er det ikke vanskelig for Schwieger å publisere de ferdige tegneseriene i tradisjonell bokform.

6. Avslutning: Bildefortellinger og dokumentasjonsvitenskap

Denne oppgaven ble skrevet med to mål for øyet. For det første ville jeg diskutere et bredere bildefortellingsbegrep i forhold til tegneseriebegrepet. Det andre formålet med oppgaven var å diskutere og prøve ut dokumentasjonsvitenskapelig metode som analyseverktøy i undersøkelse av tegneserier. I det følgende vil jeg sammenfatte og drøfte de viktigste observasjonene og resultatene som min undersøkelse har gitt for begge formål.

Undersøkelsen i del 3 av oppgaven viste at *tegniserie* er et unøyaktig og på mange måter negativt ladet begrep. Dette begrepets konnotasjoner er knyttet til den moderne tegneserien som etablerte seg som massemedium på begynnelsen av 1900-tallet. At tegneseriebegrepet også blir brukt på beslektede, men ikke umiddelbart sammenlignbare tekst-bilde forbindelser, har ført til stor uenighet om hvordan mediet skal etableres og innordnes i en vitenskapelig diskurs. Ved siden av den moderne tegneserien finnes det en rekke andre lignende historiske og aktuelle bildefortellingsformer. Dette mangfoldet har ført til at det finnes en mengde forskjellige tilnærminger til definisjon, forskning og resepsjon av mediet. Som jeg argumenterte for i punkt 3.3 mener jeg at uenigheten om tegneseriebegrepet er å betrakte som en hovedårsak for at mediet ikke er etablert som akademisk forskningsobjekt. Å innføre *bildefortelling* som et overordnet begrep åpner muligheten for å akseptere tegneseriebegrepets konnotasjoner og betrakte den moderne tegneserien heller som en del av enn som selveste inkarnasjon av et omfattende estetisk prinsipp. Grünewalds beskrivelse av et *prinsipp bildefortelling* (jfr. Grünewald 2006: 2) kan danne utgangspunkt for en systematisk tilnærming til bildefortellingsmediet som kan styre utenom de definisjonsfellene som har hemmet tegneserieforskningen så langt.

Et sentralt problem i tegneserieforskningen og for både Platthaus' og Grünewalds forståelse av bildefortellingen er hvorvidt det skal stilles et narrativitetskrav til *bildefortellingen*. Det kan synes paradoksalt at en bildefortelling ikke skal være fortellende, men det finnes en rekke eksempler på ikke-narrative bildefortellinger.⁴⁶ Jeg mener derfor at man ikke kan utelukke slike eksempler fra å bli analysert sammen med tradisjonelt narrative bildefortellinger. Ikke-narrative bildefortellinger kan ligge i

⁴⁶ Blant annet publisert i tegneseriemagasinet *Strapazin*.

grenselandet mellom bildefortellingen og ren grafikk og billedkunst. De kan derfor være av verdi når man skal diskutere forholdet mellom kunststartene.

Innføringen av dokumentasjonsvitenskapelig metode har vist seg som et viktig supplement til bildefortellingsbegrepet. Dette har minst to årsaker: For det første krever en tegneserieanalyse en metode som kan favne tekst- og bildeelementer som likeverdig del av analysen. Som jeg har vist til i del 2 og punkt 4.1 i oppgaven, så har tekst- og bildeanalyse tradisjonelt vært gjenstand for forskjellige humanistiske fag. Samtidig som de har en felles hermeneutisk fortolkningstradisjon, har disse fagene i stor grad stått i et antagonistisk forhold til hverandre. Tegneserieforskning forutsetter derimot en fagoverskridende tilnærming for å kunne ta hensyn til bilde og tekst som enkeltelementer og til bildefortellingenes symbiotiske form. Den andre årsaken ligger i at en grundig undersøkelse av bildefortellingsprinsippet vil måtte inkludere bildefortellingseksempler av stor historisk variasjon, realisert på forskjellige materialer og tilknyttet skiftende samfunnsforhold. For selv om bildefortellingsprinsippet er egnet som en tilnærming for å systematisere bildefortellingsformene, så mangler det i dag en metode som kan favne en slik mangfoldig kunstform. Denne metoden må til syvende og sist være tverrfaglig slik dokumentasjonsvitenskap er. Grünwald konkluderer:

Entsprechend muss sich ein eigenes Methodeninstrumentarium ausbilden, das kunstwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Ansätze miteinander verbindet. (Grünwald 2006: 8)

Dokumentasjonsvitenskapelig metode gir altså en mulighet for en tverrfaglig tilnærming, og inkluderer i sin komplementære metode også et teknisk og materielt aspekt i analysen av bildefortellinger. Metodens medienøytralitet er helt avgjørende for tegneserieforskningen. Dette gjelder så vel for de to sentrale mediene tekst og bilde, som får lik verdi i en analyse, som for det mediet en bildefortelling er realisert i. Grünwalds forståelse av "Trägermedium" som en variabel (jfr. op.cit.: 4) tilsvarer således dokumentasjonsvitenskapens forståelse av medium som middel og verktøy i en dokumentproduksjon. Hvilket medium bildefortellingen er produsert, reproduert og distribuert i er nemlig et viktig aspekt for en analyse. Det er imidlertid ikke avgjørende for *prinsippet bildefortelling* hvilket medium som er valgt. Gjennom dokumentasjonsvitenskapens komparative metode kan blant annet virkningen av medievalgene være gjenstand for en analyse. Kombinasjonen av dokumentasjonsvitenskapens komplementære prinsipp og komparative metode gjør det

mulig å realisere det potensialet for systematisering som ligger i bildefortellingsbegrepet. Ved å identifisere og strukturere de forskjellige dokumentasjonsformene som omfattes av et *prinsipp bildefortelling* kunne forskningen systematisere den historiske utviklingen av bildefortellingsmediet og definere tradisjonene. Dette åpner også blikket for nye former for bildefortellinger som utvikler seg i digitale medier. Sammenligning av bildefortellinger, definert som statiske bildefølger, med nye bildefortellingsformer, som i sin elektroniske presentasjonsform også kan inkludere lyd, animasjon og interaksjonsmomenter, kunne belyse i hvilken retning den visuelle kommunikasjonen vil kunne utvikle seg i fremtiden.

Den komplementære analysen av bildefortellinger i del 5 viste at dokumentasjonsvitenskapelig metode kan danne utgangspunkt for tegneserieanalyse. Analysen av to moderne tegneserier (Søland 2006 og Falk 1999) identifiserte både likheter og forskjeller mellom analyseobjektene. Den komplementære analyseformen er en kompleks analysemetode. Det vil si at man kan identifisere en rekke egenskaper i analyseobjektene som står i en mangfoldig relasjon enten til andre egenskaper i samme objekt eller til andre dokumenter og omverden. Forholdet mellom produksjons- og reproduksjonskompleksene og tegneseriens form og innhold har vist seg som en særlig interessant problemstilling.

Undersøkelsen av Dirk Schwiegers prosjekt *Moresukine* (jfr. pkt. 5.6) viste at metoden også kan brukes på bildefortellinger som bruker nye publiseringsformer. Gjennom å distribuere bildefortellingene i bloggform, heller enn å bruke tradisjonelle midler som forlag eller papirbasert selvdistribusjon, kunne Schwieger oppnå en potensielt ubegrenset global spredning av verket sitt. Dette førte til en blanding av et i utgangspunktet smalt produksjonskompleks med et potensielt stort reproduksjonskompleks. Denne interaksjonen hadde stor betydning for innholdet i prosjektet, i og med at leserne kunne bestemme tema for Schwiegers tegneseriereportasjer, allikevel hadde den ingen synlig virkning på bildefortellingenes estetikk.

Kunne en slik komplementær analyse også inkludere andre medier enn bildefortellingen? Før jeg avslutter vil jeg skissere denne muligheten.

Darren Aronofskys filmprosjekt *The Fountain* ville være et interessant dokumentkompleks for en komplementær analyse.⁴⁷ Filmen har en lang utviklingshistorie bak seg.

Originally *The Fountain* was set to be a \$90 million dollar movie starring Brad Pitt and Cate Blanchett. But after some complications the production was shut down and thought dead. Eventually the film started up again at half the budget with Hugh Jackman and Rachel Weisz, so the script had to be rewritten to accommodate that budget. (Epstein 2006)

Nå er dette ikke en uvanlig prosedyre i filmbransjen. Det som gjør prosjektet spesielt, og interessant som analyseobjekt, er at Aronofsky, som også var manusforfatteren, hadde forbeholdt seg tegneserierettighetene i tilfelle filmen ikke skulle bli laget (jfr. Epstein 2005). Derfor ble det første manuset utgangspunkt for tegneserien *The Fountain*, samtidig som Aronofsky skrev det nye manuset og forberedte filminnspillingen.⁴⁸ Det finnes altså en rekke dokumenter som står i et komplekst samspill med hverandre. Kunstneren Kent Williams som laget tegneserien fikk i tillegg til manuset tilgang til de dokumentene som var blitt laget i forkant av det avlyste filmprosjektet (jfr. Epstein 2006), men fikk ellers frihet til å fortolke materialet som han ville. Mens den endelige filminnspillingen foregikk uttalte Aronofsky om Williams' arbeid at "he's completely interpreting the stuff and it's amazing that it's very close to what we were planning" (Epstein 2005). En komplementær analyse av dokumentkomplekset kunne på den ene siden belyse i hvilken grad filmmanusene, tegneserien og den ferdige filmen vekselvis har hatt betydning for hverandre. På den andre siden kunne dette prosjektet være et utgangspunkt for å undersøke de kommersielle produksjons- og reproduksjonskompleksene og hvilken betydning de har hatt for innholdet i den ferdige filmen.

Denne oppgaven har argumentert for at dokumentasjonsvitenskapelig metode i kombinasjon med et overordnet bildefortellingsbegrep kan danne utgangspunkt for tegneserieforskning. Selv om metoden som er beskrevet her ikke i detalj vil bli brukt i framtidig forskning, så håper jeg at argumentasjonen har vist at tegneserieforskningen må forholde seg bevisst til et problematisk tegneseriebegrep og at analysene burde ha en fagoverskridende, komplementær tilnærming til sine undersøkelsesobjekter. For som jeg har argumentert for, så må tegneserieforskningen ta hensyn til det komplekse

⁴⁷ Aronofsky, Darren (regi) (2006): *The Fountain*. Warner Bros. Pictures USA. (<http://www.imdb.com/title/tt0414993/> (29.4.07)).

⁴⁸ Aronofsky, Darren og Williams, Kent (2005): *The Fountain*. New York: Vertigo.

samspelet av estetiske, økonomiske, politiske og tekniske faktorer som til syvende og sist er ansvarlige for at tegneserien er et så variert og spennende medium.

Avslutningsvis vil jeg sitere W. J. T. Mitchell. Hans ord fra *Picture Theory* kan, håper jeg, også ha gyldighet for denne oppgaven.

This may well be an introduction to a discipline (the general study of representations) that does not exist and never will. If its only accomplishment is a dedisciplinary exercise to make the segregation of the disciplines more difficult, that will be enough. (Mitchell 1995: 7)

Litteratur

- Allert, Beate (red.) (1996): *Languages of Visuality: Crossings between Science, Art, Politics, and Literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Arnold, Andrew D. (2001): *A Life Missed*.
<http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,179518,00.html>
(16.4.07) Kopi hos forfatteren.
- Barthes, Roland (1980): "Billedets retorik", i Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.): *Visuel kommunikation bd. 1*. København: Forlaget Medusa, s. 42-57.
- Berge, Erling (1989): *Language and Culture: On the Possibility of an Emerging Cartoon-based Language*. Notat 89:10. Oslo: Institutt for sosialforskning.
- Bolter, Jay David og Grusin, Richard (2000) [1999]: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bolter, Jay David (2001): *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Second Edition. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum.
- Boström, Håkan (2002): "Et vakande öga – nytt ljus över The Comics Code", i *Tegn* nr. 50 / *Bild & Bubbla* 2/02, s. 86-89.
- Breithaupt, Fritz (2002): "Das Indiz. Lessings und Goethes *Laokoon*-Texte und die Narrativität der Bilder", i Hein, Michael (m.fl.) (red.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 37-49.
- Carrier, David (1997): "Comics and the art of moving pictures: Piero della Francesca, Hergé and George Herriman", i *Word & Image* Vol. 13 No. 4, s. 317-332.
- Christiansen, Hans-Christian (2001): *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Clausberg, Karl (2002): "Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemumriß der Sprechblasenentwicklung", i Hein, Michael (m.fl.) (red.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 17-36.
- Cuccolini, Giulio C. (2002): "Ein Bastard auf Papier", i Hein, Michael (m.fl.) (red.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 59-69.
- Eisner, Will (1985): *Comics & Sequential Art*. Tamarac, Fl.: Poorhouse Press.
- Epstein, Daniel Robert (2005): *Darren Aronofsky – The Fountain*.
<http://suicidegirls.com/interviews/Darren+Aronofsky+-+The+Fountain/>
(29.4.07) Kopi hos forfatteren.

- Epstein, Daniel Robert (2006): *Kent Williams – The Fountain*.
<http://suicidegirls.com/interviews/Kent+Williams+-+The+Fountain/>
 (29.4.07) Kopi hos forfatteren.
- Falk, Erik (red.) (1999): *Forresten presenterer nr. 1 1999. Mjau Mjau 3 av Jason*.
 Oslo: Jippi Forlag.
- Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.) (1980): *Visuel kommunikation bd. 1*. København: Forlaget Medusa.
- Finnemann, Niels Ole (1997): "Skriftkulturens tilstand år 2000 efter vor tidsregning", i Hallager, Erik og Finnemann, Niels Ole: *Skriftkulturens tilstand år 2000 før og efter vor tidsregning*. Århus: Center for Kulturforskning, s. 37-63.
- Gravett, Paul (2005): *Graphic Novels. Stories to Change Your Life*. London: Aurum.
- Groensteen, Thierry (2000): "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?", i Magnussen, Anne og Christiansen, Hans-Christian (red.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusulanum Press, s. 29-41.
- Grünewald, Dietrich (2006): *Das Prinzip Bildgeschichte*.
http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/06nov_gruenewald.pdf
 (1.3.2007) Kopi hos forfatteren.
- Harper, Morten (1996): *Tegneserien i og utenfor rutene I: Kapteinens skrekk – den 9. kunstart*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted.
- Harper, Morten (1997): *Tegneserien i og utenfor rutene II: Tegneseriens triangel*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted.
- Harper, Morten (1998): *Tegneserien i og utenfor rutene III: Rutenes hemmelighet*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted.
- Harvey, Robert C. (2001): "Comedy at the Juncture of Word and Image: The Emergence of the Modern Magazine Gag Cartoon Reveals the Vital Blend", i Varnum, Robin og Gibbons, Christina T. (red.): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 75-96.
- Hausmanning, Thomas (1989): *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hein, Michael (m.fl.) (red.) (2002): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Huyssen, Andreas (1988) [1986]: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Houndmills: Macmillan Press.
- Iversen, Gunnar (1988): *Den franske Nye Bølgen. En Introduksjon*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.
- Jason (1999a): "Vent litt del 1", i Falk, Erik (red.): *Forresten presenterer nr. 1 1999 Mjau Mjau 3 av Jason*. Oslo: Jippi Forlag, s. 3-33.
- Jason (1999b): "Vent litt del 2", i Falk, Erik (red.): *Forresten presenterer nr 3 1999 Mjau Mjau 4 av Jason*. Oslo: Jippi Forlag.
- Jason (2002)[1999]: *Vent litt...* Oslo: Bladkompaniet.
- Kjørup, Søren (1980): "Billedkommunikation", i Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.): *Visuel kommunikation bd. 1*. København: Forlaget Medusa, s. 58-82.
- Korhonen, Kari (2006): "Onkel Skrue. Alt ved det gamle.", i Søland, Svein Erik (red.): *Donald Duck & Co* Årg. 59 Nr. 50, s. 4-15.
- Kress, Gunther og van Leeuwen, Theo (1996): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Larsen, Peter (1997): "Striber og strimler", i Jensen, Klaus Bruhn (red.): *Dansk mediehistorie bd. 2*. Samlerens forlag, sitert i Christiansen, Hans-Christian (2001): *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag, s. 37.
- Lefèvre, Pascal (2000): "The Importance of Being 'Published'. A Comparative Study of Different Comics Formats", i Magnussen, Anne og Christiansen, Hans-Christian (red.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusculanum Press, s. 91-105.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. <http://gutenberg.spiegel.de/lessing/laokoon/laokoon.htm> (19.4.07).
- Lund, Niels Windfeld (1999): "Omrids af en dokumentationsvidenskab", i *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning* Årg. 4 Nr. 12, s. 24-46.
- Lund, Niels Windfeld (2001): "Omrids af en dokumentationsvidenskab anno 2003", i *Norsk Tidsskrift for Bibliotekforskning* Årg. 6 Nr. 16, s. 92-127.
- Lykke, Jon (2000): *I møte mellom ord og bilde*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Magnussen, Anne og Christiansen, Hans-Christian (red.) (2000): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusculanum Press.
- Magnussen, Anne (2000): "The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical

- Framework for the Understanding of Comics”, i Magnussen, Anne og Christiansen, Hans-Christian (red.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusulanum Press, s. 193-207.
- McCloud, Scott (1994)[1993]: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- McCloud, Scott (2000): *Reinventing Comics*. New York: HarperPerennial.
- Mitchell, W.J.T. (1987)[1986]: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995)[1994]: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1996): ”Word and Image”, i Nelson, Robert S. og Shiff, Richard (red.) (1996): *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 47-56.
- Moondaughter, Wolfen (2006): *Dirk Schwieger. A German Man in Japan*.
<http://www.sequentialart.com/article.php?id=145> (18.4.07) Kopi hos forfatteren.
- Nericcio, William Anthony (1995): ”Artif[r]acture: Virulent Pictures, Graphic Narrative and the Ideology of the Visual”, i *Mosaic* Vol. 28 No. 4, s. 79-109.
- Nielsen, Jesper og Wichmann, Søren (2000): ”America’s First Comics? Techniques, Contents, and Functions of Sequential Text-Image Pairing in the Classic Maya Period”, i Magnussen, Anne og Christiansen, Hans-Christian (red.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusulanum Press, s. 59-77.
- Panofsky, Erwin (1993)[1955]: *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin.
- Platthaus, Andreas (2000) [1998]: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Platthaus, Andreas (2001): ”Vorwort”, i *Strapazin* Nr. 64, s. 2-3.
- Rud, Mogens (1996): *Bayeux-teppet og slaget ved Hastings 1066*. Oslo: Aschehoug.
- Sackmann, Eckart (1998): *Keine Sprechblasen*.
http://www.comicforschung.de/lesesaal/les_keinesprechblasen.html
 (1.3.2007) Kopi hos forfatteren.
- Søland, Svein Erik (red.) (2006): *Donald Duck & Co* Årg. 59 Nr. 50.

- Varnum, Robin og Gibbons, Christina T. (red.) (2001): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Wandrup, Fredrik (2002): "Stillheten mellom rutene", i Jason: *Vent litt...* Oslo: Bladkompaniet, s. 5.