

den tegneserieforskning og teoriudvikling, der er beskrevet ovenfor, ikke for alvor er slået igennem i Danmark. Det hidtil eneste danske bidrag i denne sammenhæng er således den lidt tunge publikation fra 1973, *Tegneserien. En ekspansions historie*, der i pagt med datidens tidsånd skildrer tegneserien som et billede på det kapitalistiske samfund, og medvirker til at opretholde bærende værdisystemer. Den noget unuancerede beskrivelse af tegneserien, der kommer til udtryk her, er med rette blevet kritiseret for ikke at skabe hverken indsigt i eller forståelse for tegneseriens særlige æstetik og kulturhistoriske forhold. I kølvandet på en begyndende kulturelle accept af mediet kan man imidlertid i Danmark spore en voksende interesse for den bredere, tværvidenskabeligt funderede analyse af tegneserien, hvilket bl.a. udmøntede sig i den store interesse for sidste års internationale tegneseriekonference ved Københavns Universitet (Comics & Culture).

Vi håber med denne introduktion til tegneserieforskningen at kunne bidrage til den positive udvikling hen imod en anerkendelse af tegneserien, ikke alene som forskningsobjekt, men også som et særegent æstetisk udtryk i det moderne kulturbillede.

Serien af artikler repræsenterer en række af de meget forskellige retninger og typer af studier, som tegneserieforskningen indeholder, hvorfor de samlet giver et billede af et meget heterogent forskningsfelt.

Derudover kan artiklerne hver for sig, og i forskellige kombinationer, anvendes som oplæg til diskussioner af f.eks. billedtekst relationer, til analyse af konkrete tegneserier eller sammenlignende studier på tværs af medieskel, samt til diskussioner af tegneseriens status i et bredere kulturperspektiv.

Artiklerne

Forskning i tegneserier af Hans-Christian Christiansen giver en historisk funderet introduktion til tegneserieforskningens forskellige forskningstraditioner og diskuterer tegneserieteorien i relation til forskningen i massekultur generelt.

Thierry Groensteen griber i *Særtræk i den 7. og 9. kunstart* fat i et dogme, som har præget tegneseriekritikken: at tegneserien betragtes som en statisk udgave af filmen. Groensteen tager bl.a. udgangs-

punkt i en sammenlignende analyse af tegneserie- og filmbilledet og fremholder forskelle mellem de to medier på baggrund af bl.a. filmbilledets indeksikalitet og bevægelse. I *Fra billede til billede* diskuterer Benoit Peeters tegneseriens æstetiske og receptionsæstetiske særtræk med udgangspunkt i en funktionel analytisk tilgang, der opstilles som alternativ til semiotikkens og formalismens abstrakte modeller. I Romá Guberns *Et originalt og komplet sprog* diskuteres tegneseriens komplekse tegnstrukturer, som beskrives indenfor rammerne af europæisk semiotik eller semiologi. Der gives eksempler på tegn i tegneserien der befinder sig i overgangen mellem lingvistiske og ikoniske tegn, og der gives et bud på, hvordan de kan defineres, samt en terminologi der kan bruges til beskrivelse af dem. I Anne Magnussens artikel om *Bill Davis og den fiktive erindring* argumenteres med udgangspunkt i en analyse af en kortere tegneserie for anvendelsen af C.S. Peirce's semiotik til beskrivelse af tegneseriens komplekse tegn i stedet for den europæiske semiologi, som hidtil har udgjort den teoretiske ramme for studiet af tegneseriens tegn. I *Batman: Filmen, fortælling: Det hyperbevidste* analyserer Jim Collins forskellige Batman-teksters stil og betydning med udgangspunkt i bl.a. Christian Metz' og Umberto Eco's semiotik (i beskrivelsen af tegneseriens grafiske sprog) og Charles Jenck's beskrivelse af postmoderne æstetik (i beskrivelsen af massekulturens stilhybridisering og intertekstuelle dynamik). Endelig behandler Anne Mette Stevn i »*Anders And, han virker så dansk*« – *At vokse op med Disney i Danmark* i en historisk orienteret receptionsanalyse, hvordan danskernes brug og oplevelse af Disneys produkter har udviklet sig. I back page-artiklen *Den nye tv-stil* beskæftiger Leonard Højbjerg sig med stilbegrebet på tv og behandler fremkomsten af en ny ekspressiv og meget marketet tv-stil, som historisk er udviklet på amerikansk tv, men som efterhånden også har vundet indpas i dansk fjernsyn.

Anne Magnussen og
Hans-Christian Christiansen

Noter

1. John Lewis: *The Comic Strip*, In: *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, Vol. 9, Chadwyck-Healy Ltd. 1978

Forskning i tegneserier

Af Hans-Christian Christiansen

Der har altid eksisteret akademisk mistro over for massekultur. Som en følge heraf har der været en tendens i forskningen til kun at betragte feltets modtagereffekt eller indskrive sænomenet i pessimistiske kulturbeskrivelser. Den tidlige forskning i tegneserien har således i høj grad været præget af opremseringer af negative effekter, og indtil 60'erne var forskningsfeltet karakteriseret ved et meget begrænset analytisk perspektiv. I slutningen af 60'erne blev tegneserien imidlertid »opdaget« af litteraturteorien, der især betonedede tegneseriens sociologiske og ideologiske aspekter og tillige blev tegneserien i 60'erne genstand for semiotisk funderet analyse i kølvandet på en voksende interesse for massekultur (1). Med denne interesse for massekultur og en begyndende kulturel institutionalisering af tegneserien i Frankrig og Belgien tegnede der sig efterhånden konturerne af en tegneserieteori.

Forskningen i tegneserier har primært været et fransk-belgisk anliggende, hvilket skal ses i lyset af særlige kulturelle forhold i disse lande. Den stigende interesse for tegneserier faldt således sammen med innovationer på det kreative plan, der medvirkede til at skabe et auteur-miljø. Endvidere har der efterhånden dannet sig en scene for kritisk diskussion af tegneserier, hvilket bl.a kommer til udtryk ved den række af festivaler, »saloner«, kongresser og konferencer om tegneserier, der efterhånden har bredt sig internationalt.

Endelig eksisterer i Frankrig og Belgien forskellige institutioner, der ser tegneserien som en bevaringsværdig del af kulturen. Her kan nævnes Club des Bandes Dessinée (dannet i 1962) (2), der bl.a havde som formål at definere en tegneserie-æstetik og som medlemmer og tilknyttede blandt andre talte Francis Lacassin, Alain Resnais, Pierre Couperie, Umberto Eco, Federico Fellini og Edgar Morin. I 1964 dannedes endvidere *Société d'Études et de Recherches des Littératures Dessinée* (Socerlid) og i 1990 *Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image* (CNBDI).

I 1971 blev Lacassin professor ved Sorbonne (med bl.a tegneseriens historie og æstetik som område), og efterfølgende udkom en række publikationer, der analyserede tegneserien i et overvejende semiotisk/strukturalistisk perspektiv, bl.a ved Fresnoalt-Deruelle (1972 og 1977), Wolfgang Hünig (3) og Alain Rey (4). Ligeledes var temanummeret af *Communications* (nr.24/1976): *La bande dessinée et son*

discours med til at skabe rammen for en tegneserieforskning funderet i strukturalismen.

Det semiotiske perspektiv

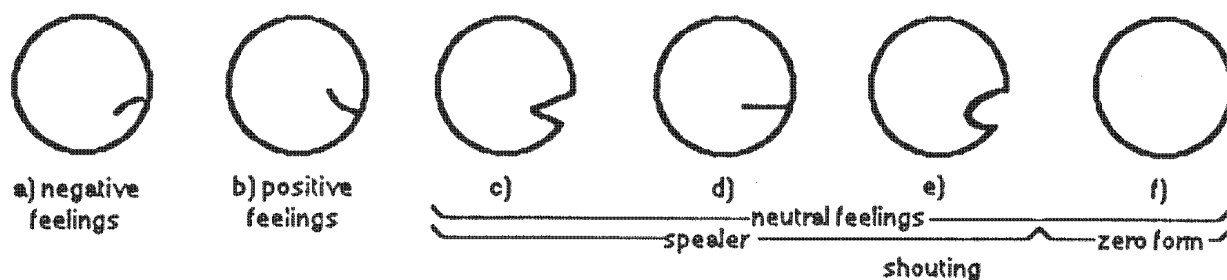
At semiotikken og strukturalismen dominerede den tidlige tegneserie-forskning skyldes dels at semiotikken i Belgien og Frankrig i høj grad har bidraget til de medievidenskabelige metoder, dels at udtrykket nærmest repræsenterer et katalog over semiotiske problemstillinger. Man kan opdele tilgangen i to hovedområder som her kort skal beskrives og relateres til bredere aspekter af tegneserieforskningen:

- 1) Beskrivelsen af udtrykkets grafiske kodificering og sproglige karakter
- 2) Beskrivelsen af tegneseriefortællingen (ofte som et mytologisk system)

Ad 1) Beskrivelsen af den grafiske kodificering har oftest den ikoniske kode som det grundlæggende non-lingvistiske element, og de grundlæggende udtrykselementer der analyseres i denne sammenhæng er oftest farver, vignetten (d.v.s. tegneseriebilledet inklusiv tekstelementer) og de ikonografiske koder.

Beskrivelsen af tegneserien som sprogligt system tager ofte udgangspunkt i en sammenligning mellem tegneseriens betydningsregister og det

lingvistiske sprog. Walter Koch (5) ser i denne sammenhæng tegneserien som en helhed (teksten) som kan opdeles i »syntactemer«: vignetterne (svarende til den lingvistiske teksts sætning), »logemer«: f.eks genkommende figurer (svarende til den lingvistiske teksts ord), og visuelle »morfe-mer«: f.eks streger i representationen af ansigtsudtryk (svarende til til de mindste betydningsenheder i den lingvistiske tekst). Oomen (1975) har i denne sammenhæng beskrevet teknikken i repræsentationen af ansigtsudtryk i Radiserne og har fremanalyseret et begrænset udtryksregister (svarende til et paradigme).



Oomens »mundparadigme« (opsummeret af Sonesson, 1989 s. 320)

Forsøget på at skabe paralleller til verbalsproget har dog vist sig ikke at indeholde de store perspektiver. Selv om f.eks de ikonografiske koder nok repræsenterer et socialt fastlagt betydningssystem og for bl.a Eco (1988) fremstår som tegneseriens »autentiske symbolske repertoire«, savnes i forhold til verbalsproget dybdestrukturen, der gør det muligt f.eks at udskille mindstelementer.

Bestræbelserne på at skabe paralleller til andre medier og til verbalsproget er meget karakteristisk for en spirende forskning i et uudforsket medie. Beskrivelsen af et »nyt« medie er således ofte karakteriseret ved opstillingen af betydningsgrammatikker. Dette kommer for tegneseriens vedkommende også til udtryk i de rent formelle beskrivelser af tegneseriens betydningspotentiale, hvilket primært er et amerikansk fænomen. Her skal især fremhæves Eisners *Sequential Art* (1985) der analyserer tegneserien som et sekventielt sprog, baseret på kodificering af gestik, ansigtsudtryk m.v. Endvidere skal nævnes Scott McClouds indflydelsesrige *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993), der i analysen af tegneseriens formelle udtryksregister tager udgangspunkt i brede betragtninger omkring sprog, perception og kultur. McCloud opstiller således en tegneseriegramma-

tik, baseret på seks grundelementer: tegningens stilisering, mellemrummet, tiden, mimik, tekst/billede og farver.

McClouds bog er nyttig og inspirerende, især fordi den tager udgangspunkt i meget konkrete problemstillinger i forhold til udarbejdelsen og forståelsen af tegneserier. *Understanding Comics* har således inspireret såvel tegneserieforskere som folk i industrien, hvilket i høj grad afspejler, at McCloud selv udgår fra branchen. McCloud repræsenterer her, sammen med bl.a Rodolphe Töpffer, Art Spiegelman, Harvey Kurtzman, Jules Feiffer, Will Eisner, Benoit Peeters og Coulton Waugh, en i tegne-

serieteorien karakteristisk kobling af teori og praksis.

I forhold til teoriudviklingen er det dog problematisk at McClouds teorier primært baserer sig på common knowledge og generelt ignorerer den akademiske indsigt i de pågældende problemfelter. *Understanding Comics* er således skrevet udenom f.eks perceptionspsykologiske og semiotiske teoridannelser og bygger på en temmelig intuitiv forståelse for betydningsdannelsen. McLuhans sloganprægede *Understanding Media* er således et af de få teoretiske værker der optræder i McClouds litteraturliste og er formodentligt det værk bogen er opkaldt efter. McClouds teori om tegneserier som closure tager således udgangspunkt i McLuhans iagttagelser omkring tegneserien som et »koldt« medie, der tvinger læseren til selv at fylde mening i udtrykket (heraf undertitlen »the invisible art«). Herudover er idéen om at læseren udfylder huller i teksten naturligvis ikke ny, men en genkommende pointe i en række teorier, f.eks litteraturteori og anden tegneserieteori. Bl.a Richard Watts (1989) knytter således tegneserielæserens aktivitet til »inference«, d.v.s. udfylden af videnshuller baseret på hypotesedannelser og logisk ræsonnement. På denne måde er mange af McClouds synspunkter formuleret i

forskellige versioner andetsteds. Et centralt element i McClouds bog, læseridentifikation baseret på cartoonformen (d.v.s. den mentale proces som transformerer simple streger til levende ansigter), er således i anden sammenhæng blevet analyseret og beskrevet af bl.a. Marion (1993), Thierry Groensteen (1990b) og endda Töpffer (6).

Den betydning, som man kan tillægge McClouds bog er, at den, foruden at være karakteriseret ved en fremragende formidling, i stigende omfang inddrages som udgangspunkt for den teoretiske beskæftigelse med tegneserier og således fungerer som et længe savnet fælles referencepunkt (hvilket bl.a. meget tydeligt kom til udtryk ved tegneseriekonferencen *Comics & Culture* ved Københavns Universitet i 1998).

Netop fordi at McClouds terminologi i høj grad er blevet indarbejdet i den kritiske diskurs, har der de seneste år også været ansatser til en kritisk evaluering af bogen. Dette kommer bl.a. til udtryk i *Comics Journals* temanummer om McCloud (nr. 211, April 1999), hvor en række amerikanske tegneserieforskere med udgangspunkt i McClouds teorier om closure, identifikation og kunst kritiserer forfatteren for manglende metodisk indsigt. Denne kritik beklager McCloud dog på ingen måde, idet han aldrig har haft nogen illusion om, at hans bog skulle blive det sidste ord om tegneserier men snarere et håb om, at det skulle blive det første ord i en lang debat (7).

Ad 2) Tegneserien, som fortællende udtryk, er beskrevet af en række teoretikere, bl.a. Fresnault-Deruelle (1972) og Hünic (8). Med udgangspunkt i Levi-Strauss' og Barthes' teorier analyseres tegneserien i denne sammenhæng ofte som et mytologisk system, der refererer til arketyperiske værdier. I sammenhæng med en ideologikritisk tilgang har disse analyser ofte fremstillet tegneserien som en mastertrope for al symbolsk mening i det kapitalistiske samfund. Denne tilgang har især tegnet forskningsbilledet i Tyskland og tillige præget de få danske analyser i 70'erne.

»Efter strukturalismen«

Semiotikken og strukturalismen har været ryggraden i den tidlige europæiske tegneserieforskning. Tilsvarende i kulturvidenskaben generelt har man dog også i tegneserieforskningen oplevet en begyndende mistro mod de formelle og entydige forklaringsystemer, en mistro, der som teoretisk diskurs ofte betegnes »poststrukturalisme«. Man

kan sige, at Fresnault-Deruelles begreb neo-semiotik (1990a) ganske godt opsummerer den europæiske tegneserieforskning »efter strukturalismen«. Begrebet dækker en tilgang til tegneserier, eksemplificeret med bl.a. *Bande dessinée, récit et modernité* (Groensteen, 1988a), hvor vægten lægges på udtrykkets »poetiske« dimension og den kunstneriske intention. Her anerkender man tegneseriens sproglige karakter, men betoner et specifikt visuelt udtryksplan – stilen – som den tidlige tegneseriemiotik anses for at være uegnet til at beskrive. En anden nøgletekst i denne sammenhæng er Fresnault-Deruelles egen *Aperçus sur la mécanique des strips* (1988), der med udgangspunkt i tidlige poststrukturalistiske nøgletekster af Derrida og Barthes beskriver mekanikken i tegneseriens betydningsdannelse.

I den fransk-belgiske forskning forlod man således i 80'erne den sproglige analogisering og sammenligningen af tegneserien med andre medier, og man betonede i højere grad æstetiske særtræk og modtagerperspektivet. Dette kan eksemplificeres med, at man begyndte at problematisere en tendens i tegneseriekritikken til at skabe analogier mellem film og tegneserier. Den æstetiske beskrivelse af tegneserien har således i vidt omfang været domineret af en tilpasning af tegneseriens narrative betydningspotentiale til filmens narrative teknikker: klipping, kamerabevægelse, perspektivskift m.m..

Den mest gennemførte systematisering af parallelle fortælletræk mellem film og tegneserier er Manuel Kolps *Le langage cinématographique en bande dessinée* (1992). Kolps tese er, at uden den 7'ende kunstart ville der ikke have været nogen 9'ende kunstart i den forstand den kendes idag. Kolp understreger, at tegneserien ikke kopierer filmen materielt, men analogiseringen har medført en udbredt opfattelse af tegneserien som en ringere, mere statisk udgave af filmmediet.

Her er det på sin plads at minde om at tegneserien eksisterede før filmen, og at det cinematografiske sprog (nærbilleder, point of view, dynamisk klipping etc) var etableret i tegneserien lang tid før Porter og Griffith udviklede den fortællende film. Tom Gunning (1986) fremhæver endda tegneserien som en væsentligere inspirationskilde for udviklingen af den tidlige filmfortælling end f.eks. teatret, og det som ofte betragtes som den første fiktionsfilm, *Lumières L'Arroseur arrosé* (1895), byggede da også på et forløb som tidligere var blevet fremstillet i tegneseriestriber:



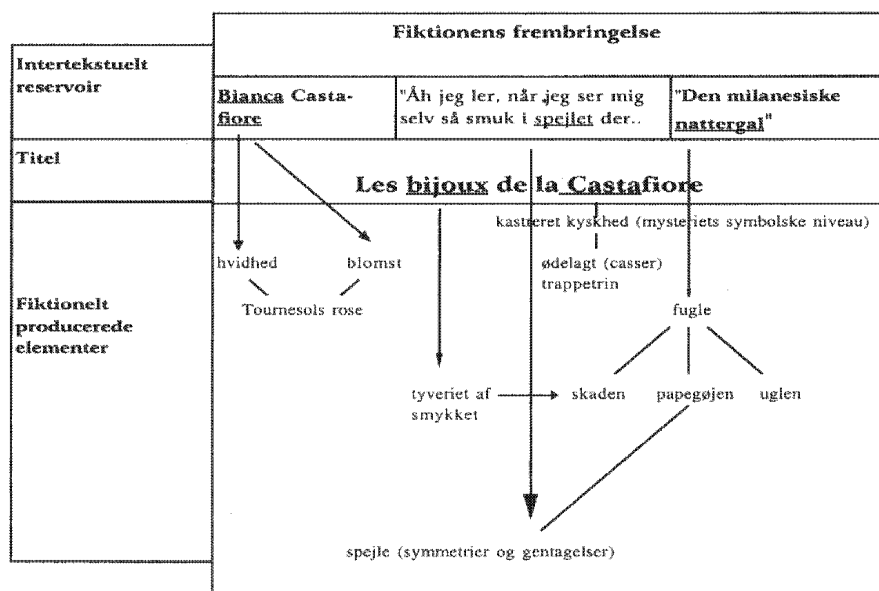
Christophe: »L'Arroseur arrosé«

Analogiseringen af de to medier problematiseres allerede af Lacassin i *The comic strip and film language* (1972). Herudover er en række artikler, der diskuterer de to medier samlet i temanumre af *Positif* (*Dossier cinema et B.D.*, Juli/August 1986) og *Cinémaction* (*Cinema et bande dessinée*, été 1990).

Nyere fransk-belgisk teori

Den fransk-belgiske tegneserieforskning har siden 80'erne været karakteriseret ved en betoning af modtagerperspektivet og en åbenhed overfor bl.a. tekstuel analyse og psykoanalyse. I denne sammenhæng skal især fremhæves Benoit Peeters' forsøg på at nytænke den teoretiske tilgang til tegneserier i forhold til semiotikkens og strukturalismens dominans på området i 70'erne. Peeters

analyse af Hergés *Det gådefulde juveltyveri* (Peeters, 1984a) er således inspireret af Barthes' S/Z, opbygget som en dialog mellem en tekstnær analyse (hvor hvert enkelt segment analyseres) og en kommenterende del (hvor iagttagelserne relateres til bredere sammenhænge og teoridannelser) (9). I betoningen af det dynamiske spil mellem skaber, tekst og læser fremhæves især albummets særlige intertekstuelle karakter. Albummets indhold beskrives som affødt af Hergés legende, selvbevidste tilgang til det at fortælle. Ligesom Tournesols dyrkning af den hvide rose i albummet udspringer af hans fascination af Bianca Castafiore (hvid) Castafiore (blomst), udspringer hele albummets fortælling og univers ifølge Peeters af navnet på albummets hovedperson, Bianca Castafiore, og dennes favorit-opera, *Den tyvagtige skade*:

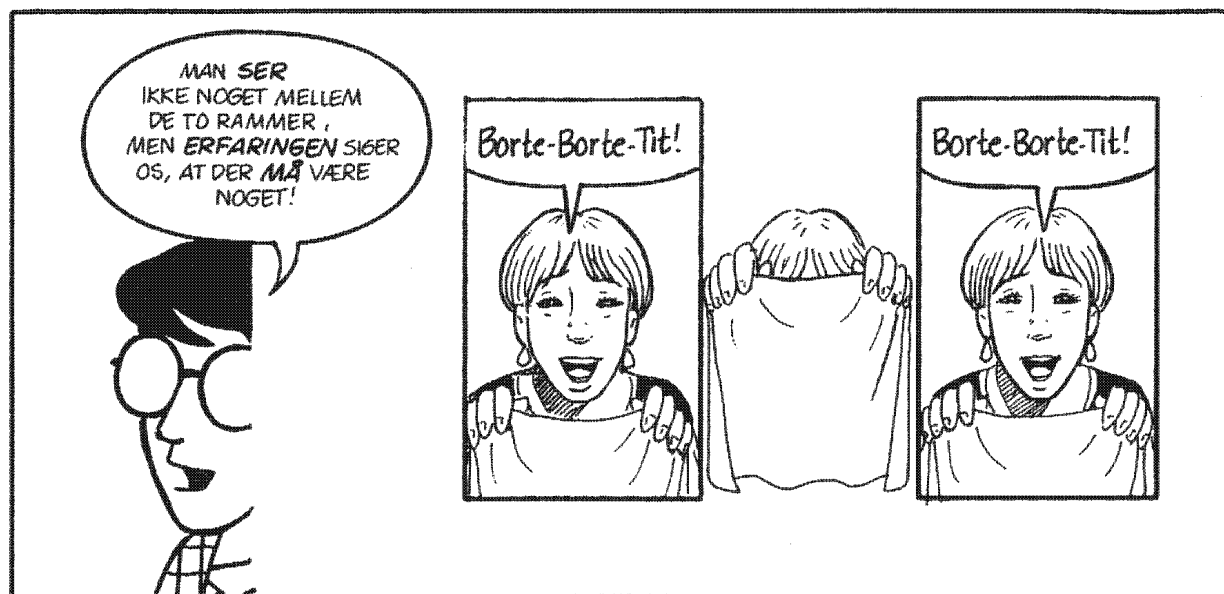


(Peeters, 1984a, s.139)

Psykoanalyse og udsigelse

Den psykoanalytiske forklaringsramme er ofte blevet anvendt i forbindelse med analyse af tegneserier,

form som værende funderet i et spil mellem fravær (mellemmrummet) og nærvær (billedet) af moderen som en parallel til fort/da legen:



McClouds version af tegneseriens fort/da leg (McCloud, 1994)

rier, hvilket ikke kan undre, eftersom tegneserien ofte henføres til barndommen og barndomsfantasier. Det *psykobiografiske* aspekt repræsenteres bl.a. ved Tintin chez le psychanalyste (Tisseron, 1985) der forklarer Hergés figurgalleri som eksternaliseringer af forfatterens personlighed, mens *modtager-subjektet* analyseres af bl.a. Covin (1976) og Tisseron (1987), der begge relaterer læsningen af tegneserier til barnets brug af overgangsobjekter (sutteklude, bamser og lign.). *Modtageridentifikation* i tegneserier knyttes i denne tradition ofte til moderadskillelsen, og Serge Tisseron (1987) ser således en parallel mellem tegneserielæsning og Freuds beskrivelse af *fort/da legen* (garnnøglelegen), hvor barnet bliver fortrolig med løsrivelsen fra moderen.

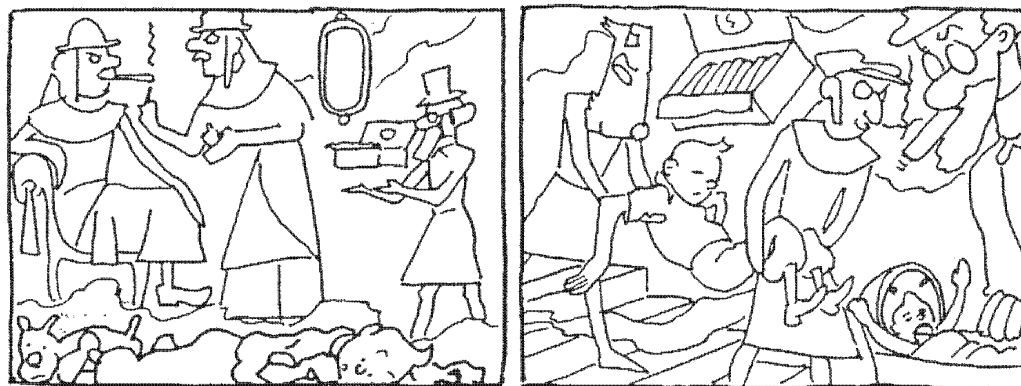
Fort/da legen betegner Freuds teoretiseringen over et barns leg med en garnnøgle, hvor barnet skiftevis kaster nøglen ud og glæder sig ved at kunne hvide den tilbage igen. Garnnøglen bliver for barnet et meningsfuldt symbol i forhold til den oplevelse af tab, der opleves ved moderens fravær. Denne grundlæggende betydningsgrammatik afspejler sig ifølge Tisseron i selve tegneserieæstetikken, og selve tegneprocessen forbindes i denne sammenhæng med den primære adskillelse. Stregen har her, ved sin af magi af pludselig at opstå, som effekt, at virkningerne af denne adskillelse ophæves. På samme måde beskrives tegneserieæstetik- og

Denne betydningsgrammatik (fravær/nærvær) knyttes tillige af bl.a. Tisseron og Apostolides til det *narrative*, til grundfortællingernes tematiske konstruktion baseret på *adskillelse* (superhelte som bl.a. Tarzan, Batman, Superman og Tintin er således alle adskilte fra deres forældre). I *Tintin and the family romance* analyserer Apostolides dette motiv i tegneseriefortællingen, ligesom han generelt (som i nedenstående eksempel) analyserer tegneseriens brug af fantasistrukturer i aktivering af læserens fantasmatisk indlevelse:

Endelig knyttes denne grundlæggende betydningsgrammatik af Philippe Marion (1993) til tegneseriens særlige *udsigelse*, der antages at bygge på læserens identifikation med et fraværende udsigelsessubjekt.

Tegneseriens udsigelse

Philippe Marion' *Traces en cases* (1993) tager sit afsæt i psykoanalytisk identifikationsteori, og nøglebegrebet i hans analyse er *det grafiske spor*, forstået som en særlig mediering mellem tanke og handling. Denne grundlæggende sammenhæng er for Marion essentiel i forståelsen af tegneseriens kommunikation, ligesom det også er grafologiens grundlæggende udgangspunkt. I en neurofysiolo-



Tintin-fiktionen mobiliserer det ubevidste via fantasistrukturer, her **primalscenen** (med Dupont/faderen, Dupond/moderen og cigarer som her ikke kun er cigarer) efterfulgt af **straf og regression** til babystadiet. (Hergé: »Faraos Cigarer«) Reproduktion.

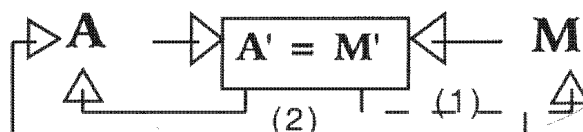
gisk terminologi beskriver Henri Van Lier således det grafiske billede som et resultat af hånden og blyantens bevægelse, der som det menneskelige sprog, er underlagt »ordrer fra hjernebarken« (Van Lier, 1988 s.5). Der eksisterer således en organisk sammenhæng mellem selve stregen, skaberens fantasi og læserens afkodning.

Tegneserien udgår ifølge størstedelen af tegneserieteori fra menneskets iboende trang til *at sætte sig spor* og (sekundært) *at puste liv i de tegnede streger*. Menneskets trang til at tegne kruseduller og puste liv i stregerne er bl.a. analyseret af tegneseriens første teoretiker Rodolphe Töpffer, som påpeger, at en hvilken som helst ansigtslignende krusedulle, uanset hvor primitivt den er, vil opfattes som et *skabt* udtryk, en skabning i en imaginær verden, som læseren uundgåeligt vil forsøge at puste liv i. Gombrich (1979b) taler i denne forbindelse ligefrem om *Töpffers lov*, der indikerer, at en hvilken som helst konfiguration som læseren kan tolke som et ansigt vil blive tilført liv og personlighed.

I et psykoanalytisk perspektiv ser Tisseron og Marion det at tegne streger som et menneskeligt instinkt, der kan henføres til barnets trang til at tegne kruseduller på det blanke papir (som erstatning for modernærvar). Den primære (ubevidste) identifikation i tegneserielæsningen grundlægges i Marions forståelse i minder om den tidlige barndom, og disse minder reaktiveres ved mødet med det grafiske udtryk. Denne identifikation med sig selv i færd med at tegne er ifølge Marion analog med filmteoretikerens Christian Metz' beskrivelse af filmtilskuerens primære identifikation, d.v.s. identifikationen med egen synshandling.

Ifølge Marion indebærer det grafiske udtryks spontanitet og aftryk af bevægelse, at det bærer af-

senderens subjektive mærker (markeret som relationen mellem A' og A i nedenstående model). I tegneseriens kommunikation skabes således (primært) en forbindelse til barndommens første streger, ligesom der sekundært etableres en forbindelse mellem modtageren og afsenderen (via sidstnævntes »grafiske budskab). I en model beskrives dette således (hvor det indrammede felt repræsenterer selve udtrykket):



- 1) Primær identifikation
- 2) Sekundær identifikation

(Marion, 1993, s.27)

Hypotesen om tegneserielæsning som reaktivering af en oprindelig handling er et bærende perspektiv i den psykoanalytiske tilgang til tegneserier og således også udgangspunktet for bl.a. Apostolides, Tisseron og Covin. Den generelle indvending mod denne lettere infantiliserende af tegneserielæsningen er fremført af bl.a. Martin Barker (1989), der påpeger det problematiske i at se drifter i det voksne liv som identiske med de oprindelige oplevelsesformer og barndomsdrifter. Marion selv er opmærksom på problemerne i denne tilgang og nedtoner det psykoanalytiske perspektiv til fordel for en »indeks-effekt«, et nærvær af en udsiger eller kunstner, som udløses af en mangel. Et sådant udsigelsessubjekt findes naturligvis også i andre medier, først og fremmest fotografiet, men tegneserien producerer en særlig »flygtighedseffekt«, (Mari-

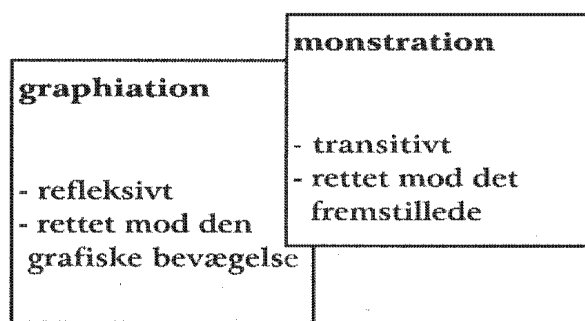
on, 1993, s.20), en illusion om noget umiddelbart men også ufuldendt. Det er op til læseren at »udfylde« denne ufuldendthed og således vække de skindøde streger til live, hvorfor især skrøbelige streger fremtræder særligt dynamiske og livfulde i modtagerens bevidsthed.

Hvor filmen således er karakteriseret ved et blik ind i en diegetisk verden, med kameraet som udsigelsesinstans, er tegneserielæserens rejse mod en diegetisk verden bundet til identifikationen med udsigerens grafiske spor. Transparensen er således ikke en bærende illusion i tegneserien, idet den diegetiske verden altid vil fremtræde som filtreret og som spor af udsiger. I relation til et andet niveau i udsigelsen, den stilistiske prægning, beskriver Thierry Groensteen tegneseriebilledet således :

Man kan ikke tænke sig et transparent og anonymt tegneseriebillede; hvert billede er sin egen signatur og en tegneserie er intet andet end en fremadskridende gentagelse af signaturer (Groensteen, 1986 s.56)

Med udgangspunkt i Gaudreaults skelnen mellem filmudsigelsens narration (det fortællende aspekt : klipningen) og monstration (det fremstillende aspekt : kameraet) opstiller Marion (1993) følgende model i beskrivelsen af film- og tegneserieudsigerens fremstilling hhv skabelse af den diegetiske verden via »monstration« og »graphiation«.

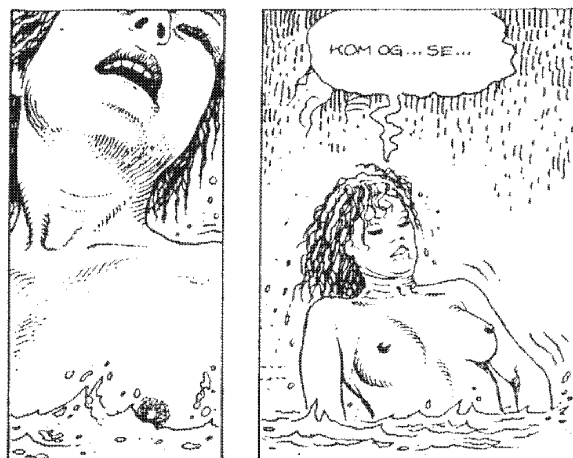
TEGNESERIER FILM



(Marion, 1993 s.37)

Hvor filmens modtager ser »igennem« lærredet og indskrives i fortællingen via klassisk-analytisk montage går tegneserielæserens binding til diegesen via identifikationen med den grafiske streg og udsigelsesinstansen. Dette illustrerer Marion med et eksempel, hvor transparensen og voyeur-aspektet har særlig betydning: de pornografiske tegnese-

rievignetter. Hvor den filmiske pornografi i høj grad er baseret på en markering af filmens virkelighedsplan (f.eks ved en dokumentarisk stil og en markering af kameraets tilstedeværelse), lægges den pornografiske tegneserievignet i højere grad til rette for læserens egne fantasier via identifikationen med stregen. Manaras streg er således meget spinkel og åbner op for projektion af læserens fantasier, samtidig med at entydigheden og lukketheden i stregen åbner op for en slags »herredømme-perspektiv«. Hvor virkeligheds-perceptionen således er præget af at man kun kan fange ét aspekt af en mangetydig virkelighed, lægges Manaras figurer til rette for et altoverskuende subjekt, der behersker billedet:



Manara: »H.P. og Guiseppe Bergman«. C Casterman

Denne modtageraktivitet i forhold til billeddannelsen er også et genkommende synspunkt i den ikke-psykoanalytisk funderede teori, som hos bl.a McLuhan, der som nævnt beskriver tegneserien som et koldt medie, hvor der kræves ekstern energi for at genoplive de skindøde streger.

At ikonisk abstraktion (cartooning) fremmer læseridentifikationen er også påpeget af Scott McCloud, der ser den abstrakte cartoon som bundet til et alment stilistisk princip om »forstærkning gennem forenkling«, karakteriseret ved at udtrykkets barberes ned til dets essentielle betydning.

Det kritiske og marxistiske perspektiv

I USA har tegneserien aldrig nydt den samme kulturelle anerkendelse som i Europa, og med undtagelse af Coulton Waughs *The Comics* (1947) er den

tidlige amerikanske kritik præget af et næsten entydigt negativt syn på tegneserier. Denne negative holdning til massekultur udgår dels fra et konservativt (elitært) perspektiv, motiveret ud fra ønsket om at bevare de eksisterende hierarkier og værdier i finkulturen (udtrykt hos bl.a Dwight McDonald og F.R. Leavis) dels fra et kritisk/marxistisk perspektiv. Det marxistiske perspektiv er i denne sammenhæng den tilgang der mest intensivt har været anvendt i studiet af hverdags- og massekulturens politiske og *ideologiske* betydning.

Forskningen i relationen mellem ideologi og tegneserier har været temmelig omfattende, hvilket sikkert afspejler voksnes bekymring for, hvordan mediet påvirker børns verdensopfattelse. Den mest indlydelsesrige ideologikritiske analyse af tegneserier er Dorfman og Mattelarts *How to read Donald Duck* (1975), der ud fra tesen, at imperialismen udgår fra kontrollen over folks bevidsthed, beskriver hvordan tegneserierne (i de mest uskyldige udtryk) omgiver børn med de definitioner, der er bærende i kulturen. Den grundlæggende fejl er her dog, som påpeget af bl.a Martin Barker, at der gives betydning til det som er fraværende (fravær af forældre betyder undertrykkelse af seksualitet, fravær af arbejdsliv betyder kamouflering af produktion etc.). Endvidere overser Dorfman og Mattelart humoren som indskriver de enkelte motiver i ofte absurde sammenhænge.

Det kritiske aspekt er også et underliggende motiv hos englænderne Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall og kritikerne associeret med de engelske Cultural Studies. Cultural Studies' udvidelse af kulturbegrebet til menneskelig praksis i bred forstand har været vigtig i forhold

til forskningen i massekultur og integrationen af feltet på universiteterne. Selv om massekulturen her tages alvorligt, sker det dog oftest i et kritisk perspektiv, hvor modtagerens modstand i forhold til den dominerende ideologi betones. Cultural Studies har således haft et større politisk perspektiv, hvor massekultur sjældent tænkes æstetisk men oftest som emblem på amerikansk kolonialisme. Richard Hoggart var således dybt bekymret for visualiseringen af kulturen, som bl.a tegneserien repræsenterede. I hans frygt for den nye billedkultur genkalder man sig kritikken af tegneseriehæftets billedsprog i Werthams *Seduction of the Innocent*, der var en af hjørnestenene i 50'ernes korstog mod tegneserier. Hoggart påpeger således, at tegneserien repræsenterer underlødige massekultur, tilpasset et lavt mentalt udviklingsniveau, ligesom han i slutnoterne til *The Uses of Literacy* refererer til Werthams bog som den hidtil mest grundige analyse af amerikanske tegneseriehæfter (10).

Birmingham-skolen som helhed overtog stort set dette syn på massekultur, men tog dog i højere grad udgangspunkt i konkrete analyser af samtidskulturformer (bl.a subkulturer). Ligeledes nuanceredes ideologi- og magtbegrebet, og der åbnedes op for modlæsninger af massekulturelle tekster.

The New Left i USA har ligeledes rødder i Frankfurterskolen, men har ændret den oprindelige deterministiske kulturkritik til et engagement i massekultur baseret på mere dynamiske modeller af det sociale subjekt. Fra dette forum udgår i 80'erne en teoretisk tilgang, der mere åbent end forgængerne tager udgangspunkt i hverdagskulturen og analyserer dennes påvirkning af politisk bevidsthed via bl.a emnevalg og genrer (11).



I Lettura di »Steve Canyon« (12) fra *Apocalittici e Integratibeskriver* Eco Caniff's brug af bl.a filmiske konventioner og ikonografiske elementer (som her håndholdt kamera, over-the-shoulder indstilling og standardiseret personschildring) og konkludere at tegneserier er baseret på accepterede konventioner og retter sig mod et gennemsnitligt intelligensniveau (13). C Field Enterprises Inc.

I relation til det marxistiske og/eller modernistisk-kritiske syn på tegneserier skal især Umberto Eco fremhæves. Med en række indflydelsesrige essays om tegneserier i *Apocalittici e Integrati* (1964) har Eco således bidraget til forståelsen af tegneseriens særlige fortælleform, ligesom han har været med til at skabe grundlaget for en seriøs beskæftigelse med massekultur. Dog repræsenterer Eco også en vis konservatisme i forhold til massekulturel æstetik, som han mente skulle studeres med analysemetoder etableret i studiet af finkultur.

I *Apocalittici e Integrati* skelner Eco mellem to intellektuelle tilgange til massekultur: »den apokalyptiske« og »den integrerede«. Her peger Eco på en vigtig problemstilling i analysen af massekultur: forskerens position i forhold til de analyserede, massekulturelle fænomener. De forskere der analyserer massekultur tilhører således sjældent det publikum, for hvem massekulturen er den eneste eller vigtigste kulturform. Forskere har således ofte en række forudindtagede holdninger til massekulturen, som kan skygge for et reelt billede af, hvad fænomenet er, det være sig positivt (de »integrerede« forskere) eller negativt (de »apokalyptiske« forskere). De apokalyptiske intellektuelle afviser massekulturen som anti-kultur og ser intet positivt eller æstetisk potentiale i denne kulturform og Adorno og Horkheimer fremstår som typiske repræsentanter for denne tilgang. Eco er negativ overfor denne skole, især fordi den ikke udøver analyse men henholder sig til generelle, negative kategorier som »masse« og »fetich«.

Integrerede intellektuelle er forskere der ser et positivt potentiale i massekultur, og som producerer tekster der enten sentimentaliserer kulturen eller tekster, som i sig selv bliver en del af massekulturen – med McLuhans bøger som et karakteristisk eksempel. McLuhan betegner således selv sin *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951) som »en ny form for science fiction med reklame- og tegneseriefigurer som hovedpersoner« (14)

I forlængelse heraf skal det nævnes at Eco også ser den tilgang til massekulturen der direkte udgår fra f.eks fankulturen, for problematisk, hvilket, som Eco påpeger i en anden sammenhæng, netop er et problem i tegneserieforskningen. Han formulerer problemstillingen således :

»Tegneserien som fænomen kompliceres af den missionærånd, der præger dets tilhængere. Den studerende er ofte fristet til at forsøge at nedbryde kulturelle og akademiske fordomme og ligegyldig-

hed og herved lade sine studier præge af fankulturens aggressive attituder.

Han vil ofte blive revet med og fremføre overdrevne synspunkter baseret på tro, om ikke andet så for at dække over sin egen skamfuldhed« (Eco, 1972, s.118)

Det er i udpræget grad nordamerikanske forskere, der repræsenterer denne tilgang, hvilket bl.a kommer til udtryk i det akademiske miljø omkring Bowling Green State University. Som reaktion mod det modernistisk-kritiske perspektiv på massekultur udvikledes i dette miljø (med *Journal of Popular Culture* som medie) et perspektiv på massekultur, inspireret af holdninger hos bl.a McLuhan og Susan Sontag. Dette miljø havde dog mere karakter af modkultur (i kølvandet på studenter- og ungdomsoprøret i 60'erne) og »celebration« af massekulturen end egentlig metodisk og teoretisk nytænkning.

I forhold til det apokalyptiske og integrerede søger Eco selv en midterposition, idet han modsætter sig den automatiske afvisning h.h.v. omfavnelser af massekultur. I stedet anbefaler han en forskning i massekulturen, karakteriseret ved samme seriøsitet som forskningen i andre aspekter af virkeligheden. Dog var Ecos analyse af massekulturens ideologi dybt forankret i samtidskritikken.

Ideologi og massekultur

Som med den æstetiske analyse i massekultur udgår også analysen af ideologi i massekultur i høj grad fra Umberto Eco. Hvor Ecos essays i *Apocalittici e Integrati* i forhold til det æstetiske dog var i modstrid med tidens herskende opfattelse af den seriøsitet, man burde tillægge forskningen i massekultur, lagde hans betragtninger omkring massekulturens ideologi sig pænt i forlængelse af samtidens marxistiske præmis : at massekulturen afspejler den herskende klasses ideologi. I *Il mondo di Charlie Brown* (15) diskuterer Eco således tegneseriens ideologi og konkluderer at såvel Harold Grays *Little Orphan Annie* og Al Capps *Li'l Abner* er ideologiske tekster. Li'l Abner fremhæves ellers ofte som liberal og progressiv, men Eco indvender her, at de progressive træk er en illusion : der ligger i serierne en underliggende tro på fremskridt og reformer indenfor USA's politiske system. På samme måde konkluderer han, at de mangler i den kapitalistiske økonomi, som forefindes i *Anders And & Co.* er ufarlige i og med at de forbindes med dickens 1900-

tals kapitalisme som alle i dag kan være enige om at kritisere. Hvor Eco således tegner et temmeligt dystert scenario omkring tegneseriens ideologi, der i denne forståelse afspejler systemets implicite pædagogik og fungerer som skjult indoktrinering, tilskriver han dog også enkelte værker muligheden for at hæve sig op over denne mekanik. Idet han falder tilbage til traditionelle æstetiske tanker om det kunstneriske geni og det autonome kunstværk, fremhæves i denne sammenhæng Schulz, Feiffer og Herriman.

I hans tredje essay om tegneserier *Il mito di Superman* (16) er Eco mere åben overfor æstetisk »pleasure« i massekulturen, og han konkluderer, at massekulturens budskaber ikke er farlige så længe man er bevidst om deres ideologiske indhold. På denne måde ser man i denne temmelig tilfældigt samlede artikelserie en bevægelse fra ideologisk determinisme mod et mere dynamisk modtagerperspektiv.

Poststrukturalisme/ postmodernisme

Hvor marxistisk og modernistisk kulturteori oftest ser massekulturen i relation til konformitet og infantilt behov for tryghed, tegner nyere postmodernistiske og poststrukturalistiske teoridannelser et mere nuanceret billede af massekulturen og dens brugere. Det strukturalistiske synspunkt er således, at massekulturen er funderet i en underliggende struktur, der tjener til at bekræfte dominerende ideologiske værdier. Poststrukturalismen samt etnografiske analyser tegner derimod et billede af massekulturens brugere, der modsiger synspunktet om den passive modtager.

I relation til tegneserier kan nuanceringen af massekulturens effekt eksemplificeres med Martin Barker, der i forskellige sammenhænge har arbejdet med at nuancere relationen mellem ideologi og modtagereffekt. Essayet *Deconstructing Donald* (in: Barker, 1989) er således skrevet i direkte opposition til tidlig strukturalisme og til Dorfmann og Mattelarts marxistisk-freudianske perspektiv. Dorfmann og Mattelarts synspunkt er, at styrken ved tegneserier ligger i overførslen af emotionelle energier fra seksualitet til ideologisk dominans. Barker indvender imod denne forståelse, at alle tolkninger er mulige i tegneserier. Barker pointerer derfor, at der kræves en særlig teori og metode i studiet af tegneseriens flertydighed, og han peger

selv på en metode, baseret på en sammentænkning af Foucault, Propp og Volosinov – en metode hvor ideologien ses som bundet til en dialog og en kontrakt mellem læser og tekst.

Med den amerikanske kulturforskningens import af fransk postmodernistisk teori har der etableret sig en tradition for analyse af massekultur, der netop tager udgangspunkt i den manglende stabilitet og logik i massekulturel mening. Her tænkes bl.a. på den bredere sammentænkning af sociologiske og ideologiske samfundsaspekter med æstetisk sensibilitet hos David Harvey og Fredric Jameson. Fra disse teorier udgår en række analyser af amerikansk massekultur, og i denne sammenhæng skal især fremhæves Jim Collins' brede sammentænkning af europæiske, semiotiske traditioner med amerikansk postmodernisme (i forhold til især den postmoderne tekstcirkulation). I *Batman: Filmen, fortælling: Det hyperbevidste* (Collins, 1991a, oversat i dette nummer) beskriver Collins således Batman-tekster som et væv af citater fra forskellige centre i samfundet. I Frank Millers *Nattens ridder vender tilbage* optræder eksempelvis side om side kritiske dialoger mellem Batman og Superman (som f.eks. : »Javel, du siger altid javel, bare der er et flag at gøre honnør for«) og højreradikale idéer om selv-tægt. Disse modsætninger har altid eksisteret i tegneserien og udgør ikke noget problem for hverken læser eller producent. Som Dick Giordano fra DC påpeger »accepterer både læser og forfatter disse modsætninger uden videre, omtrent på samme måde som man accepterer religionens dogmer« (interview in McCue, 1993 : s.112). Men hvordan kan man sammentænke denne beskrivelse af tegneserien som »tekstvær« med den almindelige opfattelse af tegneserier som mytologiske eller ideologiske tekster? Christopher Murray (2000) forsøger at løse denne tilsyneladende modsætning ved at henvise til Barthes begreb »forankring«. Myter og ideologier er i Murrays forståelse således underliggende synsmåder der forankrer og naturaliserer betydninger. På denne måde stiller synsmåderne forhindringer i vejen for den helt subjektive fortolkning, men manipulerer ikke læseren i traditionel forstand.

Idet man kan sætte spørgsmålstegn ved den kritiske teoris forståelse og beskrivelse af massekulturen (som oftest entydig og dæmoniseret »andet«) fremstår poststrukturalistisk/postmodernistisk funderede analyser relevante i beskrivelsen af tegneserien som moderne kulturform. Selv om postmoderne teori ofte udtrykker en kulturpessimisme, der genkalder megen af den frygt for mas-

sekulturen, karakteristisk for Frankfurterskolens kritik, udgår der fra dette felt tillige analyser, som ikke entydigt tilskriver massekulturen et enkelt formål eller mening men tværtimod understreger pluralismen og heterogeniteten i samtidskulturen.

Perspektiv

I 1964 påpegede Umberto Eco at forsøg på at definere massekultur kun kan ske i form af »hypotetiske syllogismer«, fordi uden metodologi ville en generel teori være så frugtesløs som en teori om næste Torsdag. De artikler Eco selv skrev i denne periode var da også journalistiske og causerende af karakter. Eco skrev dog dette før han selv var med til at skabe grundlaget for en massekulturteori, funderet i metodologier der var inspireret af primært semiotik og senere postmodernisme. Om man kan udskille tegneserieteorien som en selvstændig teori er nok mere tvivlsomt.

Teori som videnskabelig disciplin kan med bl.a. Dudley Andrew defineres som en diskurs, d.v.s. et vidensfelt, som er relateret til en videnskabelig institutionalisering. At bedrive tegneserieteori vil i denne forståelse være at indskrive sig i denne diskurs og diskutere i overensstemmelse med dens logik.

Denne beskrivelse af teori passer meget dårligt til det teoretiske arbejde relateret til tegneserier, som er karakteriseret ved tegneseriekonferencer som (oftest) er præget af tvivlsomme sammenblandinger af teori og markedsføring (17) samt sporadiske teoretiske publikationer. Hvor filmteorien således har hundredvis af teoretisk relevante værker, har tegneserieforskningen måske 25 værker med en vis videnskabelig gyldighed og relevans. Teorien er tillige karakteriseret ved en udpræget uvidenhed imellem de vigtigste forsknings-traditioner, og feltet eksisterer primært som isolerede randområder i moderne kulturstudier. Jim Collins har således efter eget udsagn intet kendskab til de franske teoretikere, og den manglende kommunikation kan illustreres med Richard Reynolds analyse af superheltegenren *Super Heroes: A Modern Mythology* (1994). I denne bog indkredser Reynolds en særlig metaverden i superhelteserierne baseret på intertekstuel kontinuitet, en verden der afsondrer superheltene fra den historiske kontekst. Denne afsondrethed er imidlertid allerede fremanalyseret af Eco i *Il mito di Superman*, men karakteristisk for teorien som helhed nævnes Eco ikke som reference (hvorimod der refereres til

Pierre Fresnault-Deruelle, som »Piere Fresnault-Deruelle«).

Tegneserieteori må således forstås i teoribegrebets bredeste forstand, som en samlebetegnelse for tværvideenskabelig, teoretisk beskæftigelse med tegneserier. Det betyder dog ikke, at tegneserieteori er et felt uden forskningshistorie og særlig vidensudvikling, og tegneserieteorien kan således bidrage til at nuancere forståelsen af moderne massekultur og fortælleformer.

Imidlertid må man i forhold til fremtidsperspektivet erkende, at der kun er sket meget få ændringer i forhold til curriculum på universiteter i relation til inddragelsen af tegneserier, hvilket nok delvist hænger sammen med universiteternes skepsis overfor et felt domineret af lægfolk og kritikere (18). Men tillige må en manglende interesse for mediet i denne sammenhæng også ses i lyset af en generelt svindende interesse for tegneserier. I Europa har tegneserien siden 80'erne oplevet kommerciel stilstand, mens tegneserien i USA (især p.g.a. direct sales distributionen) har bevæget sig fra at være et massemedium til nu mere at være kunstnerisk udtryk og kultmedium. Frank Miller beskriver således de amerikanske tegneseriers udvikling som en bevægelse fra børneunderholdning til voksenlitteratur (19), mens Horst Schröder mere generelt ser fremtidens tegneserier som en niche-kultur (20).

At tegneserien mister læsere kan, ved siden af introduktionen af andre medier, måske forklares i det forhold, at udtrykket af natur er statisk og nostalgisk, især sammenlignet med nyere computerbaserede medier. Læsningen er således i sin fænomenologiske karakter tilbageskuende, i forhold til læserens egen livshistorie og i forhold til kulturelt skabte nostalgiske forestillinger om den nære fortid (21), og tegneseriens første og anden generation (fra *Busser & Blondie* til *Batman*) præger stadig figurgalleriet. Art Spiegelman (1995) påpeger da også, at han nok havde været mere interesseret i computere end i tegneserier, hvis han havde været barn i dag.

Den etablerede tegneserieform har ligeledes vist sig at have begrænsninger i forhold til skabelsen af fortællinger, der kan tiltrække opmærksomheden fra også et bredere voksenpublikum. Tegneserien har således (modsat filmen) haft svært ved at etablere sig institutionelt som finkultur og kunst og har ikke etableret alment anerkendte kritiske institutioner. McCloud forklarer dette med, at tegneserien er et nyt medie, der som alle nye medier

bedømmes i forhold til standarder etablerede i andre kunstarter. Imidlertid er tegneserien ældre end filmen og årsagen til den manglende kulturelle accept af tegneserier er snarere, at tegneserien (bl.a. p.g.a. udtrykkets hverdagskarakter) aldrig har haft den samme kulturelle bevågenhed som film og derfor heller ikke har etableret interessen for æstetisk refleksion. Hvor filmen således tidligt var genstand for refleksion med henblik på at få mediet indlemmet i gruppen af etablerede kunstarter eller konstitueret som unik kunstart, har tegneserien kun sporadisk været genstand for sådanne bestræbelser.

I en tid hvor kunstinstitutionen udfordres kan dog også tegneserien være kunst og bevægelsen fra *fortælling* til det enkelte *billedes æstetik* i nyere tegneserier kan ses som udtryk for en bevægelse af tegneserien fra underholdningsform til kunst. Jean Giraud beskriver udviklingen således:

»I dag kan alle fortælle en historie – som teater, film, tv, bøger og tegneserier. Medierne skal såmænd nok overleve. Men måden at bruge dem på vil ændre sig meget. De metoder der benyttes i dag vil ikke overleve. Det gamle må ud og erstattes af noget nyt. Så på den måde er det sandt, når jeg siger, at den kendte tegneserieform vil uddø.

Personligt mener jeg, at langt det meste allerede er gammeldags og dødt.

Man skal ikke tro, at alting varer evigt, heller ikke tegneserierne som vi kender dem« (22)

Udfordringen af tegneserieformen (og hermed også af den tegneserieteori som har beskrevet den) kommer bl.a. til udtryk i den eksperimenterende tilgang til konventionerne omkring komplementaritet mellem tekst og billede (hos bl.a. Bilal og Loustal) og i betoningen af det enkelte billede. Det som Fresnault-Deruelle (1990b) kalder »det smukke billede« (det enkeltstående billede der fastholder blikket) udgør således et skræmmebillede for den traditionelle tegneserieform, der bygger på billedets »utålmodighed«. Nyere tegneseriekunstnere betoner imidlertid dette potentiale, og at læse tegneserier i denne moderne form er konstant at overveje forholdet mellem fortællingen og dets billedfragmenter.

Jacques Samson (1988) knytter denne betoning af billedet og bevægelsen fra udsagn til udsigelse i den nyere tegneseriekunst (hos bl.a. Tardi, Breccia, Andréas m.fl.) til en tegneseriemodernisme, d.v.s. et brud med mainstreamudtrykkets traditioner og koder og et brud med læsbarheden. Dette er en ud-

fordring af den traditionelle fortælleform, og indenfor mainstream ses denne tendens til at vægte det enkelte billede da også som en underkendelse af tegneseriens potentiale. Tom DeFalco fra Marvel Comics påpeger i denne forbindelse, at tegneserie»maleriet« blev forkastet allerede i 40'erne »fordi det simpelthen ikke virkede« (23)

Denne udfordring af tegneserieformen skal som nævnt ses i lyset af mediets svindende betydning som massekultur. Ligeledes er der præcedens for, at fremkomsten af nye og konkurrerende medier (for tegneseriens vedkommede bl.a. Internettet) medvirker til, at de eksisterende medier ændrer karakter og kulturel status. Således opstod f.eks. auteur-kritikken, som tænkte underholdningsfilmen æstetisk, i forlængelse af tv-mediets begyndende dominans. Og det er sandsynligvis i slipstrømmen på en kritikerstand og et læserpublikum som i højere grad tænker mediet æstetisk, at en fortsat teoretisk beskæftigelse med tegneseriemediet vil tage sit afsæt.

Noter

1. Jeg vælger som udgangspunkt at benytte termen »massekultur« om tegneserier selv om dette begreb har negative konnotationer i retning af kulturindustri og kitsch. Begrebet er imidlertid indarbejdet i dansk sprogbrug (i modsætning til f.eks. »mass art«) og repræsenterer i forhold til begrebet »populærkultur« en højere grad af historisk specificitet i relation til de forandringer i befolkningens dagligdag og perception som massemedierne betød.
2. Fra 1964 »Centre d'Etude des Litteratures d'Expression Graphique« (CELEG)
3. Wolfgang Hünig: »Strukturen Des Comic Strip« (Hildesheim: Olms, 1974)
4. Alain Rey: »Les spectres de la bande (Paris: Minuit, 1978)
5. Walter Koch: »Varia Semiotica« (Hildesheim: Olms, 1971)
6. Rodolphe Töpffer: »Essai de physiognomie« (Geneve, 1845)
7. Interview af Göran Ribe med McCloud, in Bild & bubbla nr.5/1995 (Stockholm)
8. Ibid
9. I »Case, planche, recit« (1991) videreudvikler Peeters sine tanker omkring det dynamiske samspil mellem betydning og læsning, og et uddrag herfra (»Fra billede til billede«) er oversat i dette nummer af Mediekultur.
10. Richard Hoggart: »The uses of Literacy« (Harmondsworth: Penguin, 1963)
11. Se bl.a. antologien »American Media and Mass Culture« af Donald Lazere (red.), (Berkeley: University of California Press, 1987)

12. Artiklen forefindes i dansk oversættelse i Eco (1988)
13. Det skal dog påpeges at Eco tidligt anerkendte tegneserien som kvalitativt forskellig fra andre medier, især i fusionen af tekst og billede, som producerer »an autonomous idiom with rules of its own, an idiom that has influenced cinema, painting and even literature.« (Eco, 1972, s.118). Endvidere skal det bemærkes, at iagttagelsen falder i tråd med en generel opfattelse af tegneseriens betydningsdannelse som *let tilgængelig*, baseret på »intended modification of the audience's cognitive environment« (Watts, 1989, s.176) og »continuous with ordinary, everyday reasoning« (Carroll, 1998, s.204).
14. Marshall McLuhan: »Letters of Marshall McLuhan« (red. af Matie Molinaro, Corinne McLuhan og William Toye. Toronto: Oxford University Press, 1987, s.217)
15. Artiklen findes i engelsk oversættelse in Eco (1994)
16. Artiklen findes i engelsk oversættelse in Eco (1979)
17. Her genkalder man sig Umberto Eco's lidt uforkammede beskrivelse af tegneserikonferencers blanding af teori og fankultur som svarende til, at »the organizers of a conference on the work of Pavlov also invited dogs to recount »what I experience when I hear a bell ring« (Umberto Eco, 1972, s.118)
18. Skepsis går i måske endnu højere grad den anden vej, idet tegneseriekritikere nærmest pr. rygrad overser eller kritiserer den indsigt, som det videnskabelige arbejde med tegneserier kan bidrage med, måske i en instinktiv beskyttelse af et felt, som de hidtil enerådigt har behersket.
19. Bild & Bubblas andra seriebok, 1992, s.3 (Stockholm: Seriefrämjandet)
20. »Har teknade serier någon framtid?« in Bild & bubbla nr. 2/1995 (Stockholm: Seriefrämjandet)
21. Se Spigel & Jenkins (1991)
22. Peter Hartung: »Giraud kontra Moebius«, Interview i Levende billeder, September 1990, s.51
23. Interview med Tom DeFalco i McCue (1993, s. 97)

Litteratur:

Andersen, Øravad m.fl. (1973) *Tegneserien. En ekspansions historie* (Grenå: GMT)

Apostolides, Jean-Marie (1985) *Tintin and the Family Romance*, In Modern Language Association no. 13: 94-108 (Scottish Academic Press)

Barker, Martin (1989) *Comics: Ideology, Power and the Critics* (Manchester: Manchester University Press)

- (1997) *Taking the Extreme Case: Understanding a Fascist Fan of Judge Dredd*, In Cartmell, Hunter, Kaye and Whelehan (red.): *Trash Aesthetics*: 14-30 (London: Pluto Press)

Christiansen, Hans-Christian (1995) »Tegneserien – et cinematografisk medie?«, In Seriejournalen nr. 21: 52-59 (København)

Collins, Jim (1991a) *Batman: The Movie, Narrative: The Hyperconscious*, In Pearson and Uricchio *The Many Lives of the Batman*: 164-182 (London: BFI Publishing)

- (1991b) *Appropriating Like Crazy: From Pop-Art to Meta Pop*,

In Naremore and Brantlinger: *Modernity and Mass Culture*: 203-223 (Bloomington : Indiana University Press)

Covin, Michel (1976) *L'image dérobée*, In Communication no. 24: 197-242 (Paris: Seuil)

Eco, Umberto (1972) *Epilogue*, In Herdeg & Pascal (1972)

- (1979) *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana University Press)

- (1988) *En gennemgang af Steve Canyon*, In Udstillingskatalog v. Udstillingen »Kunst & Comics«: 20-26 (Louisiana revue)

- (1994) *Apocalypse Postponed* (red.: Robert Lumley) (Bloomington: Indiana University Press)

Eisner, Will (1985) *Comics and Sequential Art* (Tamarac, FL: Poorhouse Press)

Fresnault-Deruelle, Pierre (1972) *La bande dessinée* (Paris: Hachette)

- (1976a) *Du lineaire au tabulaire*, In Communication no. 24: 7-23 (Paris: Seuil)

- (1976b) *Entre lersatz et le simulacre : la bande dessinée*, In Cahiers du 20. Siecle no. 1: 139-153 (Paris)

- (1977) *Récits et discours par la bande* (Paris: Hachette)

- (1988) *Aperçus sur la mécanique narrative des »strips«*, In Bulletin de psychologie no. 386: 583-588 (Université de Paris)

- (1990a) *Semiotic Approaches to Figurative Narration*, In Sebeok & Umiker-Sebeok (red.): *The Semiotic Web 1989* (New York: Mouton de Gruyter)

- (1990b) *La bande dessinée ou le tableau déconstruit*, In Consequences 13-14: 40-47 (Paris)

Gaudreault, André (1983) *Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895-1908*, In John L. Fell (red.): *Film Before Griffith* (Berkeley: University of California Press)

- (1987) *Narration and Monstration in the Cinema*, In Journal of Film and Video no. 39 (Spring): 29-36 (The University of Film and Video Ass./Georgia State University)

Gombrich, E.H. (1979a) *Stil*, In E.H. Gombrich: *Kunst og billedsprog*: 78-91 (Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck)

- (1979b) *Karikatureksperimentet*, In In E.H. Gombrich: *Kunst og billedsprog*: 149-176 (Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck)

- (1982a) *The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art*, In E.H. Gombrich: *The Image and the Eye*: 105-136 (London: Phaidon Press)

- (1982b) *Moment and Movement in Art*, In E.H. Gombrich: *The Image and the Eye*: 40-62 (London: Phaidon Press)

Groensteen, Thierry (1986) *Le support et le style*, In Positif Juillet/Aout: 53-56 (Paris: Edition Opta)

- (1988a) *Bande dessinée: récit et modernité* (red.: Groensteen) (Paris: Futuropolis)

- (1988b) *La narration comme supplément*, In Groensteen (1988a): 45-69

- (1990a) *Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités*, In CinemAction Éte: 16-28 (Corlet: Télérama)

- (1990b) *Acteurs de papier*, In CinemAction Éte: 254-263 (Corlet : Télérama)

- (1997) *Plaisir de la bande dessinée*, In 9e art: 14-22 (CNBD)

Gunning, Tom (1986) »D.W. Griffith and the Narrator-System« (Michigan : U.M.I.)

- Herdeg, Walter & Pascal, David (red.) (1972): *The Art of the Comic Strip* (Zürich: The Graphis Press)
- Jørgensen, Anders Hjorth (1996) *Carlens store tegneserie leksikon – alverdens tegneserieskabere* (København: Carlsen Comics)
- Kolp, Manuel (1992) *Le langage cinématographique en bande dessinée* (Bruxelles: Edition de l'Université de Bruxelles)
- Lacassin, Francis (1972) *The Comic Strip and Film Language*, In *Film Quarterly* vol. Xxvi, no.1 (Fall) (Berkeley: University of California Press)
- Marion, Philippe (1993) *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation de lecteur* (Louvain-la-neuve: Academia)
- McCloud, Scott (1993) *Understanding Comics: The Invisible Art* (MA: Kitchen Sink Press)
- (1994) *Tegneserier – fornøjelse, fremstilling, forståelse* (oversat af Anders Hjorth Jørgensen) (København: Gyldendal)
- McCue, Greg S. (1993) *Dark Knights* (London: Pluto Press)
- McLuhan, Marshall (1967) *Mennesket og medierne* (København: Gyldendal)
- Murray, Christopher (2000, in press) *Rhetoric and Response: Ideology and Myth in the Superhero Genre*, In: Magnussen, Anne & Christiansen, Hans-Christian (red.) (2000, in Press) *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (København: Museum Tusulanum)
- Oomen, Ursula (1975) *Wort-Bild-Nachricht: Semiotische Aspekte des Comic-Strip »Peanuts«*, In *Linguistik und Didaktik* 24: 247-259
- Peeters, Benoit (1984a) *Les bijoux ravis* (Bruxelles: Magic Strip)
- (1984b) *L'Activité hitchcockienne I*, In *Consequences* no. 3: 90-100 (Paris)
- (1988) *Tintin og hans skaber* (København: Carlsen)
- (1991) *Case, planche, récit* (Bruxelles: Casterman)
- Reynolds, Richard (1994) *Super Heroes: A Modern Mythology* (Jackson: University of Mississippi Press)
- Salomonsen, Steen (1993) *Filmteorien som forskningsfelt*, In *Sekvens* 93: 61-78 (Københavns Universitet)
- Samson, Jacques (1988) *Stratégies modernes d'énonciation picturale en bande dessinée*, In *Groensteen* (1988a): 117-138
- Schmitt, Ronald (1992) *Deconstructive Comics*, In *Journal of Popular Culture* vol. 25 no. 4: 153-161 (Ohio: Bowling Green)
- Schröder, Horst (1981) *De første tegneserier* (København: Carlsen)
- Sonneson, Göran (1989) *Pictorial Concepts* (Lund: Lund University Press)
- Spigel, Lynn & Jenkins, Henry (1991) *Same Bat Channel, Different Bat Times: Mass Culture and Popular Memory*, In *Pearson and Uricchio: The Many Lives of the Batman*: 117-148 (London: BFI Publishing)
- Tisseron, Serge (1985) *Tintin chez le psychanalyste* (Paris: Aubier)
- (1987) *Psychanalyse de la bande dessinée* (Paris: Presse Universitaires de France)
- Van Lier (1988) *La bande dessinée: une cosmogonie dure*, In *Groensteen* (1988a): 5-24
- Watts, Richard J. (1989) *Comic Strips and Theories of Communication*, In *Word & Image* vol. 5 no. 2: 173-180 (Taylor & Francis, Ltd.)

Hans-Christian Christiansen har netop afsluttet et ph.d.-studium ved Institut for Film- og Medievitenskaber, Københavns Universitet.

Særtræk i den 7. og 9. kunststart

Af Thierry Groensteen

Tegneserien betragtes i mange sammenhænge som et æstetisk opkog af den fortællende film. Dette er et dogme som stadig hersker på trods af at de tidlige filminstruktører var milevidt fra de samtidige tegneseriekunstneres narrative virtuositet. I »Særtræk i den 7ende og 9ende kunststart« argumenterer Thierry Groensteen for, at tegneserier og film nok i nogle henseender betjener sig af samme betydningsregistre, men tillige er karakteriseret ved særtræk i teknologi, produktion og udtryksmateriale.

Siden deres fremkomst i slutningen af forrige århundrede er fiktionsfilmen og tegneserien blevet opfattet som beslægtede billedfortællende udtryk. Fælles for tilnærmelsen til de to udtryk har desværre været at fremhæve de indbyrdes ligheder på bekostning af forskellene som minimeres eller forbigås i tavshed. Dette giver et fejlagtigt og mangelfuldt billede af tegneseriens sproglige egenart. Man opfatter i denne sammenhæng tegneserien som et medie, der mangler lidt i forhold til filmen. Dette dogme kommer til udtryk i formuleringer af bl.a. Michel Pierre (»Tegneserien, denne filmiske kunststart med stilstand i billedet...«) og René Clair (»Tegneserien, film uden bevægelse...«).

Jeg vil i denne sammenhæng sammenligne og diskutere de to medier i forhold til et overordnet niveau: fortællinger i billeder. Når jeg taler om »fortællinger i billeder« refererer jeg til to selvstændige domæner som hver repræsenterer et antal egenskaber, i forhold til hvilke tegneserien og filmen udgør to særlige udtryksformer. Det første af disse domæner er *fortællingen*, det andet (selvfølgelig) *billedet*.

En fælles arv

Paul Ricoeur skriver i forordet til André Gaudreaults fremragende *Du litteraire au filmique: système du récit* (1) (som jeg flere gange vil referere til), at det som i forhold til kategorien fortælling kendetegner litteratur, teater og film blot er variationer »indenfor den narrative genre«. I dette perspektiv har tegneserien, som Ricoeur undlader at nævne, sin naturlige plads ved siden af de tre nævnte fortælleformer. I beskrivelsen af fortællingen som symbolsk aktivitet fremhæver Paul Ricoeur i *Temps et*

Recit tilegnelsen og genskabelsen af tid, der fungerer som en følelsesmæssig afklaring af, hvad det vil sige at handle som menneske. Denne funktion er uden tvivl lige så gammel som sproget, først varetaget af mundtlige fortællinger og senere overdraget til den skrevne fortælling. Den mytiske fortælling, eventyret, det episke digt, skriftemålet, satiren og lign. repræsenterer i denne sammenhæng forskellige variationer fra før den litterære roman i det 19. århundrede blev det dominerende litterære udtryk. Med Ricoeur skal jeg her tillige fremhæve evolutionen i forhold til den narrative form (2), ligesom jeg skal understrege genrens massive udbredelse til moderne medier: film, tegneserier, fotoromaner, radio, tv, pressen; vores »billedkultur« er også en »fortællekultur«.

Der eksisterer en disciplin, som Tzvetan Todorov i 1969 navngav narratologi, som netop har fortælleformens tekniske konstruktion som sit område. Skønt mere rettet mod analysen af fortællinger end mod produktionen heraf (og her må jeg beklage at dette praktiske aspekt kun belyses af tyndbenede, (primært) amerikanske lærebøger) har den alligevel (med hjælp fra hjælpediscipliner som f.eks. receptionsteori) medvirket til at kaste lys over konkrete narrative metoder, som f.eks. strukturering af narrativ tid, dramatisering, personschildring m.v. Kort sagt har dele af litteraturteorien (uden egentlig at have haft dette som formål) givet os en indsigt i fortællingens teknik som har været, om ikke universel, så i hvert tilfælde mulig at overføre til andre betydningssystemer, f.eks. film og tegneserier (3).

Men ud over at være to narrative former blandt mange andre har film og tegneserier det til fælles, at de fortæller i billedsekvenser. Endvidere er det et