

Bill Davis og den fiktive erindring

Af Anne Magnussen

*Tegneserier består af billeder og tekst der indgår i komplekse mønstre i formidlingen af en historie. Anne Magnussen argumenterer i denne artikel for, at en simpel opdeling i ikoniske og konventionelle tegn langt fra er tilstrækkelig i beskrivelsen af tegneseriens semiotiske kompleksitet. Hun foreslår i stedet C.S. Peirce's semiotik og dennes opdeling i ikoniske, indeksikalske og symbolske tegn som teoretisk og metodologisk ramme for analysen af tegneserier. I en analyse af den spanske tegneserie *Det Ufølsomme Ansigt af Fernando de Felipe* og *Oscaraibar* anvendes det Peirceanske tegn til beskrivelse af betydningsdannelsen i og imellem tegneseriens heterogene tegn og imellem tegneserien som fiktiv tekst og den sociale virkelighed.*

Tegneserien *Det Ufølsomme Ansigt* (De Felipe / Oscaraibar 1989) handler om Bill Davis som er amerikaner, nyhedsoplæser og veteran fra Vietnamkrigen, og på otte tegneserie-sider fortælles historien om hvorfor han ender med at begå selvmord for åben skærm. Historien om Davis og hans traumatiske forhold til Vietnamkrigen fortælles i en kombination af billeder og tekst, og når så umiddelbart heterogene tegntyper indgår i opbygningen af samme handlingsforløb, skabes forbindelser imellem dem som gør en skarp grænse mellem hhv. ikoniske (billeder) og konventionelle (tekst) tegn problematisk, og som kalder på en mere nuanceret typologi.

Med *Det Ufølsomme Ansigt* som eksempel vil jeg i denne artikel foreslå teoretikeren Charles Sanders Peirce's semiotik, med særligt fokus på opdelingen af tegn i ikoner, indekser og symboler, som teoretisk og metodologisk ramme for beskrivelsen af tegneseriens tegn og de måder hvorpå disse interagerer i formidlingen af en historie. Tegneserien om Bill Davis er ikke svær at forstå og operationaliseringen af Peirce's tegn vil ikke nødvendigvis afdække betydningslag som ikke kan afdækkes uden kendskabet til Peirce's semiotik. Intentionen med anvendelsen af det Peirceanske tegn er snarere at kunne give en præcis beskrivelse af på hvilket grundlag betydning dannes i tegneserien, og hvad det er for mekanismer der ligger bag fortolkningen af en tegneserie som meningsskabende totalitet eller makro-tegn.

Peirce's tegn er treleddet og udgøres af tegn (bæ-

rer), objekt og interpretant, og ikon-indeks-symbol beskriver relationen mellem tegn og objekt. Et *ikon* er et tegn der refererer til det objekt det anvendes som tegn for i kraft af lighed; et *indeks* i kraft af at det er virkeligt påvirket af det objekt; og et *symbol* i kraft af en konvention (CP 2.247-249). I forbindelse med tegneseriens tegn er der to væsentlige pointer i en sådan opdeling. For det første er indekset oplagt anvendeligt blandt andet i forbindelse med tegnenes interaktion. For det andet er et tegn i henhold til Peirce's definition ikke *enten* ikonisk, indeksikalsk eller symbolsk, men besidder aspekter af alle tre tegntyper i forskellige grader og forhold. Udover at tegneserier indeholder særlige tegn der er umiddelbart problematiske at definere som enten ikoniske eller symbolske – her tænkes på tegn som talebobler og lydefterligninger – vil det fremgå i de følgende analyser at beskrivelsen af alle tegneseriens tegn kan præciseres væsentligt ved at betragte dem som *både* ikoniske, indeksikalske og symbolske.

Anvendelsen af Peirce's tegn som teoretiske ramme for analysen af tegnene og deres interaktion i *Det Uanfægtede Ansigt* får betydning for analysen af tegneserien på et mere overordnet niveau, nemlig som *makro-tegn* i relation til den sociale virkelighed som tegneserien er del af. At dette niveau nødvendigvis må medtages skyldes at interpretanten er en integreret del af definitionen af tegnet, hvorfor et tegn nødvendigvis kun er et tegn hvis det er det for nogen, dvs. hvis det fortolkes som et tegn der henviser til et objekt (Peirce, CP2.228).

Hermed følger at et tegn altid er forankret i en konkret kontekst i tid og sted, og derved i det jeg her kalder en social virkelighed. Men det er en forankring af en særlig art, da *Det Uanfægtede Ansigt*, som de fleste tegneserier, fortolkes som fiktion. Jørgen Dines Johansen foreslår en systematisering af de måder hvorpå en social virkelighed indgår i fortolkningen af en fiktiv tekst (Johansen 1998). Systematiseringen udgøres af fire relationstyper som kan sammenlignes med en opdeling i ikon, indeks og symbol, hvor relationen mellem makro-tegnet (tegneserien) og en social virkelighed etableres i et netværk af ikoniske, indeksikalske og symbolske relationer.

Peirce's tegn danner således ramme for analysen på såvel niveauet for enkelttegn og deres interaktion, som på niveauet for tegneserien som makrotegn for en social virkelighed. Herved afspejles den dualitet hvori fortolkningen af *Det Ufølsomme Ansigt* som makro-tegn (som historie) skabes på grundlag af tegneseriens enkelttegn og interaktionen imellem dem, samtidig med at fortolkningen af enkelttegnene er delvist grundlagt på forventningerne til historien, dvs. til tegneserien som makro-tegn.

I artiklen vil jeg give tre eksempler på anvendelsen af ikon, indeks og symbol i fortolkningen af *Det Ufølsomme Ansigt*. Første eksempel er en enkelt vignette som illustrerer hvordan begreberne ikon, indeks og symbol anvendes i analysen af enkelttegn og interaktionen imellem dem. I det efterfølgende afsnit forbindes denne analyse til en gennemgang af hvordan de tre begreber kan anvendes i beskrivelsen af tegneserien i relation til en social virkelighed. Denne del har et primært teoretisk og metodologisk fokus. Derefter anvendes begreberne i en analyse af tegneseriens begyndelse samt af en række erindringsbilleder der lægger op til historiens afslutning. Denne sidste del vil have et primært analytisk fokus.

Tegneseriernes tegn og deres interaktion

Den første vignette på side 2 i *Det Ufølsomme Ansigt* (se figur 1 (I)) er et simpelt eksempel på, hvordan en skarp grænse mellem ikoniske og konventionelle tegn er problematisk i beskrivelsen af tegneseriens tegn.

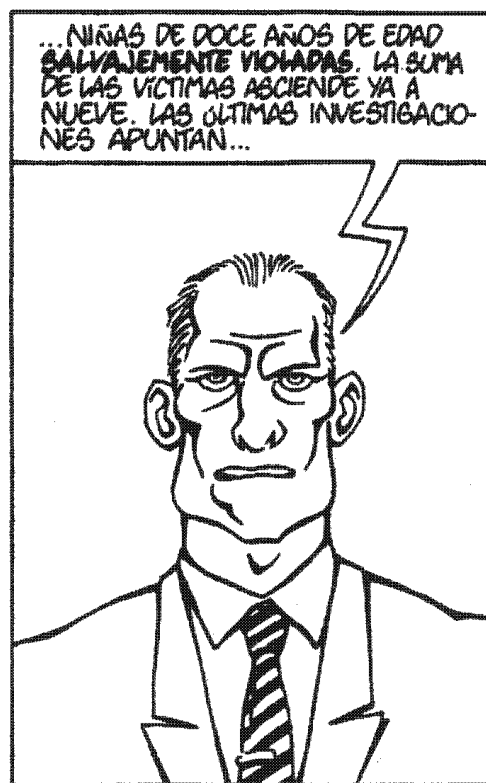


Fig. 1: *El rostro impasible*, s. 2

Figuren er ifølge en opdeling i ikoniske og konventionelle tegn dels et konventionelt tegn, dvs. skriften i øverste del af vignetten, hvortil kræves kendskabet til en sproglig kode, dels et ikonisk tegn, dvs. tegningen i nederste del af vignetten der fortolkes som en mand i kraft af lighed. En sådan opdeling i to distinkte tegntyper overser et helt centralt element i forståelsen af vignetten, nemlig interaktionen imellem de to tegn: det skrevne 'siges' af den mand som taleboblens markør peger på. Taleboblen som tegntype er et symbolsk tegn idet skrevet tekst i kraft af denne fortolkes som tale. Den konvention der ligger bag fortolkningen af taleboblen som symbolsk tegn er over tid opstået i tekster der, som tegneserien, forbinder tekst og billede. Der er dog tale om en symbolicitet der er grundlagt på at taleboblen er et indeks: den person som markøren peger ud, er den der siger, og ikke nogen anden. Derfor får taleboblen som symbolsk tegn kun sin fulde betydning i kraft af sin indeksikalitet. Dertil skal føjes at såvel skrift som taleboble har en grafisk udformning der oftest også er betydningsbærende. I eksemplet er dette illustreret ved fremhævelsen med fed skrift af to af ordene i teksten hvilket fortolkes som en forskel i toneleje, hvor de fremhævede ord udtales med ekstra tryk end de øvrige. Teksten lyder: »...tolvårige piger bliver

voldtaget brutalt. Antallet af ofre er nu oppe på ni. De seneste undersøgelser peger på...«. Ikonet er i Peirce's definition opdelt i tre typer: billede, diagram og metafor, hvor billedet repræsenterer sit objekt i kraft af simple kvaliteter eller materiel lighed, diagrammet repræsenterer objektet i kraft af analoge relationer mellem elementer, dvs. en relationel lighed, og metaforen repræsenterer objektet ved en parallelisme i noget andet (Peirce, 1931-58: 2.277). Den ovennævnte forskel i skrifttype er ikonisk i diagrammatisk forstand, idet der er tale om en relationel ikonicitet, hvor forskellen i skrifttype svarer til en forskel i toneleje.

Tegningen af manden er et ikonisk tegn der fortolkes i kraft af lighed med objektet (en mand). Men på grund af den stilisering af det repræsenterede objekt som altid vil eksistere i større eller mindre grad i en tegning, øges opmærksomheden på de træk der er medtaget i stiliseringen. I dette tilfælde er det den kraftige kæbe, det tynde hår og det pæne tøj. Når mandens blikretning og den halvtotal han afbildes i sammenholdes med indholdet af taleboblen, fortolkes manden som en stereotyp, og dermed konventionel, amerikansk nyhedsoplæser. Han er ikke helt ung (det tynde hår) og han er sandsynligvis handlekraftig jfr. den kraftige kæbe. Disse enkelttegn kan betragtes som indekser (del for helhed) og præciserer således hvilken mandstype tegningen er et ikonisk tegn for.

Den umiddelbare opdeling i ikoniske og konventionelle tegn viser sig således at kunne opløses i et mere komplekst netværk af ikoner, indekser og symboler, hvor indekset er afgørende for beskrivelsen af tegnenes interaktion. Opløsningen af en skarp grænse mellem ikoniske og konventionelle tegn fører derudover til en mere præcis beskrivelse af på hvilket grundlag tegnene fortolkes. Figur 1 er et forholdsvist simpelt eksempel på den tegnkompleksitet der eksisterer i tegneserier, en kompleksitet der øges betragteligt i det øjeblik rammestørrelse og -form, vignettforløb og helsideopsætning etc. inddrages.

Tegneserien og den sociale virkelighed

Som nævnt i indledningen er et tegn ifølge Peirce altid forankret i en konkret kontekst i tid og sted, i kraft af interpretantens integration i tegnet. Et tegn fortolkes således altid i forhold til den sociale virkelighed hvorfra det fortolkes. I figur 1 et teg-

ningen, og situationen som sådan -en nyhedsoplæser der præsenterer en historie - et ikonisk tegn for et objekt (en nyhedsoplæser) der er genkendelig fra en social virkelighed. Vignetten ligner en talende mand, og symboliciteten præciserer hvilken (type) mand han ligner, ligesom indeksikaliteten aktiveres i fortolkningen af at manden taler. Fortolkningen i kraft af lighed, eller similaritet, mellem tegn og social virkelighed er en af fire relationstyper som Johansen (1998) opstiller og som beskriver relationen mellem tegnet og den sociale virkelighed som objekt. Johansen beskæftiger sig med en specifik gruppe af tegn, nemlig de tegn der fortolkes som fiktion.

En afgørende faktor i fortolkningen af *Det Ufølsomme Ansigt* er netop at tegneserien fortolkes som fiktion, og ifølge Peirce er forskellen på et fiktivt og et faktisk tegn hvorvidt tegnets indekser fortolkes som pegende på et faktisk eller et fiktivt univers (CP 4.172. Se også Johansen 1998, s. 276). Det betyder at et handlingsforløb beskrevet i en fiktiv tekst *ikke* fortolkes som en repræsentation af et handlingsforløb der er foregået 'i virkeligheden'. Som *makro-tegn* er den fiktive tekst et indeks for et fiktivt univers, ikke et faktisk. Det betyder dog ikke at 'virkeligheden' ingen indflydelse har på fortolkningen af fiktion. Jørgen Dines Johansen, som har beskæftiget sig med Peirce's semiotik bl.a. i forbindelse med skønlitteratur, skriver i sin artikel *A semiotic mapping of the study of literature* (Johansen 1998) at:

»[...] for at kunne forstå teksten [den fiktive] som en meningsskabende totalitet, eller for at kunne forstå hvorfor den ikke er kohærent, må vi ikke desto mindre forudsætte hvad der ikke er eksplicit udtrykt, men underforstået, eller som formodes at være underforstået, i teksten. Når vi tilføjer den manglende, men nødvendige, information handler vi oftest ud fra 'grundsætningen om mindst mulig afvigelse' [»maxim of minimal departure«, formuleret af Marie Laure Ryan (2)], det vil sige at vi projekterer de fortolkningsvaner vi har udviklet ved at leve og interagere i vores livsverden over på det fiktive univers«. (Johansen 1998, p. 277. Min oversættelse).

I fortolkningen af en fiktiv tekst 'trækkes' således ifølge Johansen på viden om og erfaring med en social virkelighed.(3) Det er ikke nogen ny tanke, men Johansen går videre og systematiserer den måde den fiktive tekst relateres til en social virkelighed på indenfor fire relationstyper: Ved *simi-*

laritet – den fiktive tekst imiterer situationer og handlinger fra en historisk virkelighed samt den måde vi taler om disse på; ved *kontinuitet* – en fiktiv teksts indekser refererer til et fiktivt univers, men disse befinder sig (ofte) i et univers der indikeres af ikke-fiktive indekser, f.eks. lande eller byer der eksisterer/eksisterede i en historisk virkelighed; ved *konventionalitet* – handlinger og situationer i fiktive tekster fortolkes med udgangspunkt i konventioner, normer og vaner knyttet til en ikke-fiktiv verden; og endelig ved *figurativitet*, hvor elementer og relationer i det fiktive univers forstås som figurative eller intensiverede udtryk for elementer og relationer i en livsverden eller psyke. De fire måder at relatere fiktion til virkelighed på indgår ifølge Dines Johansen oftest i kombinationer i de konkrete tekster.

I forbindelse med begreberne ikon, indeks og symbol kan similaritet forstås som ikonicitet, kontinuitet som indekssikalitet og konventionalitet som symbolicitet.⁽⁴⁾ Ovenfor nævntes at figur 1 var et eksempel på similaritet eller ikonicitet i relation til en social virkelighed. I forbindelse med kontinuitet er figur 1 et indeks for en fiktiv verden og ikke en social virkelighed, idet hverken manden selv eller den forbrydelse han omtaler peger indekssikalsk på en person eller hændelse fra en social virkelighed – de 'ligner' bare en mand og en type af forbrydelser. Der ville have været tale om indekssikalske tegn til en social virkelighed hvis manden og forbrydelsen blev fortolket som en specifik nyhedsoplæser og hændelse fra den sociale virkelighed.

Konventionaliteten som Johansen definerer den fungerer i kraft af aktiveringen i fortolkningen af normer og vaner fra den sociale virkelighed. Den konventionalitet der aktiveres i figur 1 er knyttet til det rum der skabes og som med et kvalificeret gæt er nyhedsudsendelsens rum jfr. blikretning og plan. Til et sådant rum er i den sociale virkelighed knyttet en række normer eller konventioner der præciserer hvad der kan foregå i rummet, i forhold til hvad der kan foregå i andre sociale rum, som hjemmet eller klasselokalet. De normer der gælder i sådanne sociale rum aktiveres i fortolkningen, men når der er tale om en fiktiv, narrativ tekst som *Det Ufølsomme Ansigt* vil også et andet sæt af konventioner aktiveres, nemlig de konventioner der er knyttet til en narrativ struktur generelt, og mere specifikt til tegneseriens narrative form. At der søges en kohærens i betydning mellem billeder og tekst der er placeret op ad hinanden, som i figur

1, er et eksempel på en konvention der er knyttet til tegneserien (og til andre tekster hvori billede og tekst kombineres).

Disse tre relationstyper (similaritet, kontinuitet og konventionalitet) aktiveres i fortolkningen af tegn af større eller mindre kompleksitet i tegneserien (fra enkeltvignetter til længere vignetforløb), men tegneserien i sin helhed, dvs. som makro-tegn, fortolkes som et ikonisk tegn for en social virkelighed. Dette skyldes at tegneserien er fiktion og derfor ikke som makro-tegn peger indekssikalsk på en social virkelighed. Tegneserien som makro-tegn kan beskrives som et figurativt tegn jfr. den sidste af Johansens fire relationstyper. Her er ikke som under similaritet tale om en materiel lighed med objektet, dvs. som billede jfr. underopdelingen af det Peirceanske ikon, men om makro-tegnet som diagrammatisk eller metaforisk tegn for objektet, dvs. den sociale virkelighed. Ved figurativitet ligner tegnet sit objekt i kraft af en lighed i relationer mellem elementer, enten direkte (som ved et landkort) hvilket gør tegnet til et diagram, eller ved en parallelisme i noget andet, hvorved der er tale om et metaforisk tegn.

Det Peirceanske tegn forankres som nævnt i konkret tid og sted ved interpretanten, hvilket har betydning for fortolkningen af den fiktive tekst i henhold til de nævnte relationstyper. I forbindelse med de faktuelle indekser som en fiktiv tekst kan indeholde jfr. kontinuiteten, betyder denne forankring, at indekserne vil pege på et faktisk univers der fortolkes som tæt på eller langt fra i tid og/eller sted fra den kontekst hvori tegnet fortolkes. Som eksempel kan nævnes at historien om Bill Davis placeres i USA i 1980'erne i kraft af faktuelle indekser, mens den sociale virkelighed hvorfra den fortolkes f.eks. er udgivelsestidspunkt og -sted, dvs. Spanien, også i 1980'erne. Når faktuelle indekser kan pege på objekter med forskellig afstand fra den sociale virkelighed som fortolkningen tager udgangspunkt i, kan det fiktive univers hvori disse indekser indgår opfattes som mere eller mindre fremmed, hvilket har betydning for aktiveringen af de andre relationstyper. I fortolkningen af et makro-tegn som en tegneserie der indeholder indekser til faktuelle universer der er meget forskellige fra den nære sociale virkelighed, kan en forventning om anvendeligheden af de kendte normer og vaner (jfr. konventionaliteten) eventuelt svækkes. Konsekvensen kan være at en højere grad af 'anderledeshed' accepteres, hvilket også gælder similariteten. Placeringen af de faktuelle indekser i

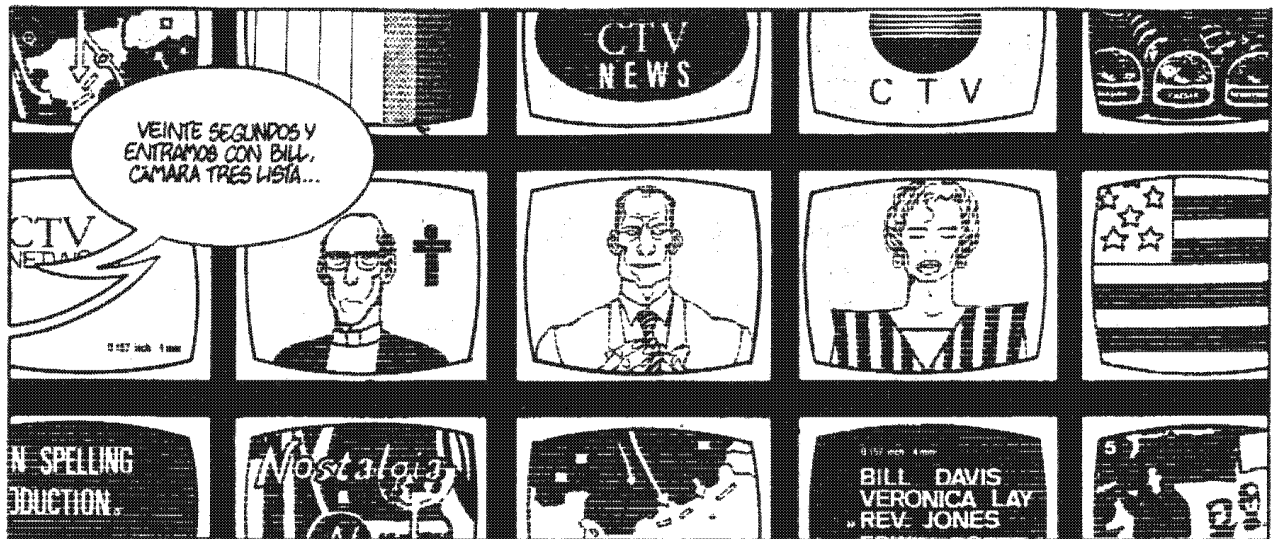


Fig 2: *El rostro impasible*, s. 1

tid og sted i relation til tegnets forankring i tid og sted i en social virkelighed er derfor en faktor der nødvendigvis skal inddrages i en analyse.

De følgende eksempler på anvendelsen af ikon, indeks, symbol og relationstyperne er opdelt i to hovedafsnit. Det første er en analyse af begyndelsen af *Det Ufølsomme Ansigt*, hvor en række intertekstuelle referencer bidrager til at forme forventningerne til det videre handlingsforløb. I andet hovedafsnit analyseres en række erindringsbilleder som eksemplificerer en væsentlig del af handlingsforløbet og som lægger op til historiens afslutning. De fire relationstyper; similaritet, kontinuitet, konventionalitet og figurativitet danner den konkrete ramme for fortolkningen og gennemgås i den nævnte orden.

Historiens begyndelse

Historien om Bill Davis indledes med et første titelblad hvorpå er anført hovedpersonens navn og fødsels- og dødsår under en pasbilled-lignende tegning af Davis. Til venstre for tegningen er placeret et forvrænget fotografi af en soldat der står bag ved en kvinde med et barn. Med lidt god vilje kan man se at kvinden og barnet har asiatiske træk. Den første side i selve tegneserien er domineret af tv-skærme, hvorefter historiens anden og egentlige titel, *Det Ufølsomme Ansigt*, er anført på side 2.

De første sider kan fortolkes sådan at den historie som Davis læser op i sin egenskab af nyhedsoplæser på en amerikansk tv-station, om en ungdomsbande der voldtager og myrder unge piger

og politiets passivitet i den forbindelse, fremprovokerer en erindring hos Davis om hans deltagelse i Vietnamkrigen. Når Davis så i den forbindelse kommer til at tænke på krigen er det sandsynligvis fordi han ønsker og/eller mener at ungdomsbanden skal have den samme behandling som han gav vietnameserne under krigen. Som det vil fremgå etableres denne fortolkning i et netværk af ikoner, indekser og symboler.

Similaritet – Ikonicitet

Tegneseriens første tre sider fortolkes delvist som ikoniske tegn, dvs. ved similaritet, i forhold til en social virkelighed. Rummet i den første vignette efter første titelblad (1:1 (5), se figur 2) er et ikonisk tegn for en tv-station, hvilket etableres primært ved opsætningen og antallet af tv-skærme med 'noget i'.

En sådan fortolkning som ikonisk tegn underbygges af indholdet af flere af tv-skærmene, f.eks. vejrkortene og 'CTV (News)' i to af tv-skærmene der navngiver tv-stationen i kraft af en lighed med navne på amerikanske tv-stationer, som CNN, NBC og ABC, som samtidig er et symbolsk tegn for en tv-station.

I de efterfølgende vignetter på første side zoomes ind på skærbilledet i centrum af Davis der fortæller om en ungdomsbandes voldtægt af og mord på unge kvinder. Dette zoom (som er et zoom indenfor tegneseriens logik, ikke indenfor filmens) fortsætter på side 2 i de tre første vignetter, hvorefter rummet skifter i 2:4 til et eksotisk rum der er



«EL ROSTRO IMPASIBLE»



Fig 3: El rostro impasible, s. 2

meget forskelligt fra tv-studiets rum og hvori Davis fremstilles som soldat (se figur 3).

Rummet i vignet 2:4 fortolkes ligeledes delvist ikonisk, som en krigsscene i et eksotisk rum hvor det regner kraftigt. I 2:3 etableres en ikonisk overgang mellem de to forskellige rum ved regnen, men med en social virkelighed som objekt er regnen speciel, da den hører 'naturligt' til i rummet i 2:4, men ikke i tv-studiets i de forliggende vignetter. Analysen af dette fænomen fortsættes under 'Konventionalitet' længere fremme. *Imellem* tegneseriens tegn skabes en række ikoniske relationer som betyder at soldaten i 2:4 fortolkes som Davis, da soldaten ligner de øvrige tegninger af Davis som er navngivet allerede på første titelblad. Derudover er der en ikonisk relation mellem titlen, *Det Ufølsomme Ansigt* og de tre øverste vignetter, der netop viser et *ansigt* som umiddelbart kan beskrives i det mindste som roligt, om ikke *ufølsomt*.

Men de ikoniske relationer til en social virkelighed er langt fra tilstrækkelige for fortolkningen af historiens første sider. Den kan for eksempel ikke forklare hvorfor Davis går i stå i 2:2 (han stopper midt i en sætning med gentagelsen af første del af det sidste ord med svagere og svagere stemme), heller ikke hvorfor det regner i 2:4, eller hvorfor rummet skifter fra 2:3 til 2:4. Med de indeksikalske relationer under 'Kontinuitet' kommer fortolkningen et stykke videre.

Kontinuitet – Indeksikalitet

Ved inddragelsen af de indeksikalske relationer mellem de første sider og en social virkelighed præciseres fortolkningen yderligere. Fortolkningen af tv-studiet i vignet 1:1 som amerikansk er ukompliceret, da der er en lang række indeksikalske tegn for USA. Denne vignet er i øvrigt et glimrende eksempel på den kombination af faktuelle og fiktive indekser som Dines Johansen beskriver i forbindelse med kontinuitet. Flere af skærmene er faktuelle indekser for USA, f.eks. det amerikanske flag, [Aro]n Spelling [Pr]oduction og vejrkortene. Heroverfor er de tre personer og navnet på tv-stationen fiktive indekser. På denne måde er den fiktive historie indlagt i konteksten af et amerikansk tv-studie, hvilket er en væsentlig reference der har betydning for fortolkningen af de fiktive personer og deres handlinger.

Det viser sig at der skal et indeks til en anden *fiktiv* tekst til, for at rummet i 2:4 fortolkes som et

indeks for Vietnamkrigen. I titlen, *El Rostro Impasible* er der en intertekstuel reference til Graham Greene's *Den Stilfærdige Amerikaner*, da denne på spansk er oversat til *El Americano Impasible* – som snarere skal oversættes til dansk, til »Den Ufølsomme amerikaner«. (6) Greene's roman foregår i Vietnam under Vietnamkrigen (1955-75) og titlen refererer til en af romanens hovedpersoner. Romanen udkom i 1955 og amerikanske tropper blev først for alvor involveret i krigen fra begyndelsen af 1960'erne, hvilket kunne tyde på en mindre anakronisme i *Det Ufølsomme Ansigt*. Det ændrer dog ikke ved at titlen på Greene's roman refererer til en person i romanen, en amerikaner i Vietnam, om end denne ikke var soldat.

Fortolkningen af rummet i vignet 2:4 som Vietnamkrigens rum er dels bygget på fortolkningen af titlen som et indeks for Graham Greene's roman, dels på den tegneseriens konventionalitet hvorved der søges en meningsskabende kohærens mellem billeder og tekst der er placeret opad hinanden, dvs. at tegnene fortolkes som indekser for hinanden, og i dette tilfælde at titlen med dens indeksikalske relation til Vietnamkrigen indenfor tegneseriens logik er et indeks for vignet 2:4. Titlens relation til vignet 2:4 er ikke ikonisk, da det for det første ikke kun er et *ansigt* der ses i 2:4, men en næsten hel figur hvor fokus lægges på fremstillingen af handling. For det andet er Davis' ansigt i 2:4 hverken ufølsomt eller stilfærdigt. En meningsskabende relation skabes derfor først når indekset i titlen til Vietnamkrigen medtages.

Titlens reference til Vietnamkrigen står ikke alene, men kombineres med at rummet i vignet 2:4 er 'eksotisk' set fra et spansk udgangspunkt, med palmer og hytter. Derudover er Davis amerikaner og kan aldersmæssigt (født i 1945) have deltaget i krigen, og det forvrængede fotografi på første titelblad med soldaten og de asiatiske udseende personer kan meget vel være et billede fra netop Vietnamkrigen. Vietnamkrigen som indeksikalsk reference etableres således i kraft af et antal indekser, ikoner (billede, foto) samt 'viden om' en historisk virkelighed – krigen, fødselsår, amerikanerne deltagelse i den.

Med indekset til Vietnamkrigen kan der således dannes en meningsskabende relation mellem de to rum i kraft af Davis' placering i dem, men der mangler stadig en forklaring på hvorfor denne relation skabes i historiens nutid. En del af svaret kan findes når endnu en intertekstuel reference inddrages, nemlig til den amerikanske tegneserie *Bat-*

man: *Nattens Ridder Vender Tilbage* af Frank Miller (Miller 1984). I denne anvendes nemlig i stor udstrækning tv-skærme som vignetter parallelt med begyndelsen af *Det Ufølsomme Ansigt*. (7) Når Batman-referencen således er introduceret, er det oplagt at (mindst) to andre fænomener på de indledende sider er indekser på et Batman- og superhelte-univers. Det første er den dobbelte identitet som superheltene har, hvoraf de mest kendte er Bruce Wayne – Batman og Clark Kent – Superman. På side 1-2 ser vi Davis med to identiteter som på mange måder kan sammenlignes med de ovennævnte eksempler: dels som pæn, kontrolleret nyhedsoplæser, dels som aggressiv soldat i Vietnamkrigen med den styrke og magt som bl.a. maskingeværet giver ham. Superhelte-identiteten aktiveres i andre superhelte-historier oftest først når politiet er passivt (eller magtesløst) overfor kriminalitet, hvilket i *Det Ufølsomme Ansigt* er tilfældet hvad angår ungdomsbanden jfr. teksten i 2:2. (8)

Med udgangspunkt i Batman-referencen kan forløbet på de første sider derfor fortolkes sådan, at det er historien om ungdomsbandens rå forbrydelser der får Davis til at erindre Vietnamkrigen og den 'anden identitet' som amerikansk helt der bekæmpede ondskaben i Vietnam. Selvom der på dette punkt i historien kun er tale om at Davis erindreren sin 'anden' identitet, betyder referencerne til superhelte-universet at forventningen til resten af historien rummer ideen om at Davis muligvis aktualiserer den i historiens nutid. Ved inddragelsen af de forventninger til historiens forløb som Batman-referencen etablerer, bevæger analysen sig over i 'Konventionaliteten', men inden jeg fortsætter med den, vil jeg knytte en kommentar til forankringen i tid og sted af de første sider som tegn.

Såvel Greene's roman (1955) som superhelte-tegneserierne der inkluderer *Batman: Nattens Ridder Vender Tilbage* (1984) er tekster der i tid ligger før udgivelsen af *Det Ufølsomme Ansigt* (1989). Derfor er førstnævnte mulige at aktivere i fortolkningen af sidstnævnte. Hvorvidt en konkret spansk læser i 1988 ville have kendskab til disse tekster og derfor være i stand til at fortolke referencerne til dem er derimod ikke givet. I en fuldstændig analyse af *Det Ufølsomme Ansigt* indsat i den konkrete spanske kontekst, vil det være interessant at undersøge sandsynligheden for at de nævnte intertekster var kendte på det tidspunkt i Spanien. Et interessant aspekt i øvrigt i forbindelse med faktuelle og fiktive indekser er den afstand i tid og/eller sted fra udgangspunktet i tid og sted i den sociale virkelig-

hed. Vietnamkrigen som indeks vil for en del læsere pege på andre fiktive tekster som film og romaner da krigen er behandlet i en lang række andre tekster. Og selv med en viden om at Vietnamkrigen rent faktisk fandt sted, vil referencerne til den nok placere sig et sted imellem et faktisk og et fiktivt indeks, da viden om den for en stor del er grundlagt på fiktive tekster.

Konventionalitet – Symbolicitet

De konventioner der aktiveres i forbindelse med fortolkningen af de første sider af *Det Ufølsomme Ansigt* er knyttet til to forskellige, men delvist sammenhængende, universer. Der er dels tale om en konventionalitet der er knyttet til det fiktive, narrative univers som tegneserien skriver sig ind i, dels til den livsverden som Dines Johansen beskriver hvorfra normer og vaner aktiveres i fortolkningen af fiktion.

Et eksempel på sidstnævnte er overgangen fra de første tre vignetter på side 2 til krigsscenen som skabes ikonisk ved regnen i 2:3. Ovenfor skrev jeg at regnen ikke hører 'naturligt' til i et tv-studie, men fænomenet kan snarere beskrives som et normbrud der er forbundet til forventninger til hvad der kan foregå i tv-studiets rum (i princippet kunne der være tale om at regnen kom fra et hul i loftet). Hvis ikke regnen er virkelig, er et kvalificeret gæt at den er et psykisk fænomen, at det er regn som Davis forestiller sig, hvilket underbygges af at den befinder sig omkring Davis' hoved. Denne fortolkning skabes indenfor et fiktivt univers for at få tegnet til at give mening. Det er et almindeligt narrativt greb i tegneserier, og i film, at zoome ind på en persons ansigt eller øjne når vedkommende lægger an til at mindes eller referere hændelser fra fortiden. Der er en vis logik i dette dels fordi tanken er forbundet til hovedet/hjernen, dels fordi et sådant zoom udgrænser det rum som personen befinder sig i i hans/hendes nutid fra vignettens rum. Samtidig går Davis i stå i sin nyhedsoplæsning, hvilket kan forklares med at han tænker på noget andet, nemlig scenen i 2:4 hvor det regner. Når regnen i 2:3 kan fortolkes som et psykisk fænomen, er det ikke længere et normbrud indenfor det fiktive univers.

At Davis går i stå ville være et normbrud i den sociale virkelighed, og bliver det også i tegneserien. Rummet, et tv-studie med en nyhedsoplæser, er etableret fra første side og forventningerne til hvad der kan foregå i et sådant rum er norm-sty-

rede såvel i et fiktivt som i et faktisk univers, hvor Davis' mindre sammenbrud er et brud på forventningen til den delvist anonyme og kontrollerede nyhedsoplæser der generelt optræder i nyhedsudsendelser i den sociale virkelighed. Når normbruddet placeres i en fiktiv, narrativ tegneserie vil der til det være knyttet dels forventningen om at årsagen til det vil fremgå på et tidspunkt i tegneserien, dels at denne årsag er af betydning for handlingsforløbet. Disse forventninger er relateret til et andet sæt af konventioner, nemlig det der hører til den narrative genre som tegneserier skriver sig ind i, hvor alle elementer (personer, handlinger etc.) i en fiktiv, narrativ tekst *forventes* at have betydning i eller for historien.

Davis' sammen- og normbrud fortolkes i forhold til en konventionel narrativ struktur, hvori det kan være udgangspunkt for historiens konflikt. Ifølge en sådan konventionel struktur (f.eks. Van Dijk/Kintsch 1983, Bal 1990) vil begyndelsen af en historie introducere tid og rum, hovedpersoner og et problem eller konflikt. På disse første sider af *Det Ufølsomme Ansigt* har vi fået fastlagt rummet til at være USA, og tilnærmelsesvist tiden: senest 1988, men noget efter Vietnamkrigen da Davis, som er hovedperson jfr. første titel og Vietnamkrigs-veteran, ikke er helt ung. I forbindelse med konflikten er der flere uregelmæssigheder eller normbrud på de første sider der kan danne udgangspunkt for en konflikt. Det drejer sig om a) ungdomsbandens forbrydelser, b) Davis' normbrud i form af hans stærke reaktion på forbrydelserne i sin ellers kontrollerede rolle som nyhedsoplæser, c) angivelsen af Davis' dødsår på første titelblad.

I forbindelse med a) og b) kan forventningerne til det videre handlingsforløb sammenlignes med forventningerne til en konventionelt opbygget superhelte-tegneserie. Den tredje faktor nævnt ovenfor, c) (angivelsen af Davis' dødsår) hører dog ikke til i et konventionelt superhelte-univers: Superhelte dør ikke. Men dette gælder kun i netop konventionelle superhelte-historier, hvis konventionalitet allerede er brudt i *Batman: Nattens Ridder vender tilbage*. En væsentlig pointe i den er nemlig at Batman er blevet *gammel*, og at der på grund af hans alder stilles spørgsmål ved hans evne til at optræde som den person der kan rydde op i byens ondskab og kriminelle univers. Batman ser endvidere ud til at dø, men kun, viser det sig, i rollen som aktiv superhelt idet han lever videre i det skjulte som strateg og leder for en gruppe unge, der fortsætter bekæmpelsen af kriminalitet. Med *Bat-*

man: Nattens Ridder Vender tilbage som intertekstuel reference åbnes for den mulighed at Davis, som også er blevet væsentligt ældre end da han kæmpede i Vietnamkrigen, eventuelt ikke evner at optræde som samfundets hævner overfor ungdomsbanden.

Hvor dødsåret i kombination med Batman-referencen sætter spørgsmål ved Davis' (mulige) handlinger i historiens nutid, gør Vietnamkrigs-referencen det i forhold til Davis' handlinger i fortiden. Dels er Greene's roman, blandt andet, en kritik af amerikanernes optræden i Vietnam med særligt fokus på den forråelse som de gennemgik, dels er der en lang række andre romaner og film der har problematiseret en dikotomi ifølge hvilken amerikanerne er lig med det gode, og nordvietnameserne med det onde. (9)

Referencen til Vietnamkrigen i denne tegneserie er dobbelt. På den ene side skaber den forbindelsen mellem Davis' fortid og hans reaktion og eventuelle handling i nutiden ved at illustrere hvordan Davis ønsker eller forestiller sig at ungdomsbanden skal have den samme behandling som vietnameserne fik. På den anden side overføres problematiseringen af en godt-ondt dikotomi fra rækken af tidligere kritiske fortolkninger af Vietnamkrigen til forholdet Davis (i historiens nutid) overfor ungdomsbanden, og sætter derfor spørgsmål ved såvel Davis i fortidens Vietnam, som Davis i nutiden, hvor hans reaktion og mulige handling er grundlagt på ideen om hvad der foregik i Vietnam.

Forventningerne til historiens videre forløb er grundlagt på ovennævnte netværk af ikoniske, indeksikalske og symbolske relationer, dels mellem tegn, dels til en social virkelighed. Handlingsforløbet fra side 3 og frem er forholdsvis enkelt: Davis tager fra tv-stationen og hjem, tager bad og ifører sig udstyret fra Vietnam der inkluderer et maskingevær, hvorefter han opsøger ungdomsbanden. I forløbet gengives Davis' tanker, som blandt andet angiver grunden til at han handler som han gør: Politiet gør ingenting selvom alle ved hvor banden holder til, hvilket sætter Davis i stand til at finde dem. I dette forløb bekræftes parallellen til andre superheltes dobbelte identitet, sådan at Davis som 'almindelig' borger har fået nok af ungdomsbandens forbrydelser, sætter sig for at bekæmpe dem og derfor ifører sig sin identitet som helt fra Vietnamkrigen.

Af Dines Johansens fire relationstyper mangler nu kun figurativiteten. Denne er knyttet til historien som makro-tegn, hvilket betyder at den rela-

terer hele historien figurativt til en social virkelighed. Det er derfor hensigtsmæssigt at vente med den til hele handlingsforløbet er præsenteret. I den følgende analyse af en række erindringsbilleder omfattes hele historiens forløb, hvorfor figurativiteten vil blive behandlet efterfølgende.

Erindringsbilleder

Parallelt med det forholdsvis simple handlingsforløb beskrevet ovenfor løber en række erindringsbilleder. Mens Davis forbereder sig erindrers han igen og igen den samme scene fra Vietnamkrigen. Analysen af disse billeder er primært medtaget for at præsentere historiens videre forløb, men de er derudover et glimrende eksempel på hvordan den indeksikalitet der skabes internt mellem billeder og tekst på baggrund af tegneseriens konventionalitet fungerer, sådan at der søges en meningskabende relation mellem tekst og billede, også i tilfælde hvor en sådan ikke er umiddelbart forståelig.



Fig 4: *El rostro impasible*, s. 4

Under forberedelserne (s. 4-5) mindes Davis hændelserne i Vietnam, og i forløbet indgår en række erindringsbilleder. Af disse skiller tre vignetter sig ud ved at være identiske i størrelse og billedkomposition. Billedet viser tre aggressivt udseende og bevæbnede vietnamesere der løber ud mod læseren. Forskellen imellem dem er dels at

indholdet af de tekster der følger med, dvs. Davis' tanker, varierer, dels at det ser ud til at regnen bliver stærkere og stærkere for hver vignette, selvom motivet er det samme.

Den første af vignetterne med de tre vietnamesere er placeret øverst på side 4 (se figur 4).

Den tekst der er placeret i rammen øverst er gengivelsen af Davis' tanker og lyder »De havde i det mindste en grund til at kæmpe. Jeg vil aldrig glemme deres ansigter i regnen«. (10) »De« er et indeks for vietnameserne i billedet som modstilles ungdomsbanden hvis forbrydelser, som Davis ser det, ikke har nogen årsag. Det næste i rækken af næsten identiske vignetter befinder sig seks vignetter længere fremme på samme side (se figur 5).



El rostro impasible, s. 4

Billedmæssigt er den eneste forskel fra figur 4 at regnen ser ud til at være taget til, sådan at vietnameserne er knapt så tydelige. Den tekst der er påført billedet lyder »...men jeg ser det klarere for hvert øjeblik«. Tekst-billed relationen er igen indeksikalisk hvor 'det' henviser indeksikalisk til scenen i tegningen. Herved skabes en åbenlys uoverensstemmelse, idet billedet tværtimod er blevet mere uklart, og de ansigter som han i forbindelse med figur 4 tænkte at han aldrig ville glemme, er væsentligt sværere at tyde i denne vignette.

I fortolkningen vil, som nævnt ovenfor, søges en meningskabende relation mellem billede og tekst, og de nævnte uoverensstemmelser åbner for flere fortolkningsmuligheder der dog har det til fælles



El rostro impasible, s. 5

at de retter opmærksomheden mod Davis' person og skaber usikkerhed enten om hans sindstilstand og/eller om hans erindringer fra Vietnam. 'Det' han ser klarere kan i virkeligheden være hans rolle i forbindelse med ungdomsbanden og at billedet derfor nødvendigvis må blive mere uklart hvis ungdomsbanden skal indsættes på vietnamesernes plads. Dette har sin egen logik, men er også problematisk på den måde at Davis tilsyneladende ikke skelner mellem fortid og nutid. En anden fortolkningsmulighed er at Davis' erindring om Vietnam og den konkrete situation med de tre vietnamesere alligevel ikke står så klart for ham som han giver udtryk for bl.a. i figur 4.

Den næste i rækken af næsten identiske vignetter er placeret lige efter at han har iført sig Vietnamkrigs-udstyret og inden han tager af sted på sin motorcykel (se figur 6).

Billedet af vietnameserne er blevet mere utydeligt, dvs. regnen ser ud til at være endnu tættere, og teksten lyder: »De bliver de første som må sande at Bill Davis...«. Sætningen afsluttes i den følgende vignette hvor Davis er på vej på motorcyklen med ordene »...stadig er i live«. Ligesom i figur 4 må man tro at 'de' peger indeksikalsk på billedet. I handlingsforløbet henviser 'de' til ungdomsbanden, da det er den Davis er på vej hen til, men samtidig indgår billedet i rækken af næsten identiske vignetter af vietnameserne, der bliver mere og mere utydelige. I figur 6 er regnen så kraftig at kun konturerne af de tre personer anes og de asiatiske træk er helt væk. Derfor kan 'de' meget vel fortolkes indeksikalsk i forhold til billedet, der nu, i Davis' tankeverden, er billedet af den ungdomsbande som han endnu ikke kender og derfor ikke sætter ansigter på. Nu er erindringsbilledet endelig klar til at få indføjet banden på vietnamesernes plads hvorved det ikke længere er et erindringsbillede.

På den følgende side (s. 6) er Davis ankommet til ungdomsbandens skjulested og den Rambo-lignende (se note 4) og velbyggede Davis står overfor de usselte udseende unge med enten for langt eller for kort hår og uren hud, hvilket ikonisk og symbolsk afspejler styrkeforholdet imellem dem. Dette styrkeforhold vendes dog da Davis' maskingevær svigter ham, og han bliver tævet af de unge. Da de unge forlader Davis, sidder han på gulvet og tænker at »for første gang kan jeg mærke den kolde regn på den varme hud ... og det gør ondt« (se figur 7).

Davis befinder sig for første gang også psykisk i historiens og hans egen nutid, hvori han altså *ikke* var i stand til at gentage »succes'en« fra Vietnam. Umiddelbart kan den ovennævnte tanke fortolkes som Davis' erkendelse af at han er blevet for gammel – ligesom Batman var det i *Batman: Nattens*



El rostro impasible, s. 6

Ridder Vender Tilbage – til at bekæmpe ondskaben med fysisk styrke. Fortolkningen af den række af vignetter hvor regnen gør billedet af vietnameserne stadig mere utydeligt, kunne være at Davis i sine tanker sætter ungdomsbanden ind på den plads hvor vietnameserne var før, hvorfor han åbenbart ikke har været i stand til at skelne mellem fortid og nutid.

Der er dog en væsentlige pointe der gør en sådan fortolkning problematisk: Da Davis sidder på gulvet og tænker at han for første gang mærker regnen er han netop *ikke* ude i regnen. Hvad er det så for en regn han kan mærke for første gang?

Svaret på dette kommer på tegneseriens sidste side hvor vignetten i centrum (7:4, se figur 8) er den fjerde og sidste i rækken af næsten identiske vignetter.



El rostro impassible, s. 7

Her fremgår det at erkendelsen efter at Davis er blevet tævet ikke er forbundet til nutiden og hans svigtende evner på grund af alder.

De tæv han fik er snarere katalysatoren for den afgørende erkendelse, der forbindes til fortiden, hvor de vietnamesere han skyder imod ikke er veltrænede soldater, men kvinder og børn. Denne erkendelse gentages eller bekræftes i den tankerække der er placeret ved figur 8 og vignetten lige før: »Det har været svært at acceptere det, ikke sandt Bill?« ... »men da det kom til stykket var de ikke

andet end kvinder og børn«. Den regn Davis kan mærke for første gang er erindringens og denne endelige erkendelse er sandsynligvis den der fører til at Davis tager livet af sig selv for åben skærm i de følgende vignetter.

Billedet af kvinderne og børnene sætter fortolkningen af de tre første vignetter i et nyt lys. At de blev mere og mere slørede skyldtes ikke at de repræsenterede den proces hvori Davis skiftede fortidens fjende ud med nutidens og derved repræsenterede hvordan Davis ikke kunne skelne mellem fortid og nutid. Derimod repræsenterer de stadig mere slørede billeder at det første erindringsbillede, ligesom Davis' kommentar til det (at han aldrig vil glemme deres ansigter) er fiktion. Historien om ungdomsbandens forbrydelser aktiverede minderne fra Vietnam, men samtidig aktiveredes den måske uundgåelige proces der førte til at han ikke længere kunne bevare illusionen om at han havde været en helt i Vietnamkrigen.

Davis' identitet som nyhedsoplæser i historiens nutid var tilsyneladende grundlagt på fortidens identitet som helt, en helterolle der var defineret dels i kraft af en simpel definition af 'de andre' som repræsentanter for ondskaben, hvorved Davis repræsenterede det gode i forholdet til dem, dels i magtforholdet til disse 'andre', hvor Davis var den overlegne. Da Davis forsøger at overføre strukturerne i den fiktive erindring til nutiden, er det magtforholdet der umiddelbart bryder sammen da han ikke er 'de andre' – ungdomsbanden – overlegen. Det er uden tvivl et alvorligt slag, men det er sammenbruddet af den anden relation, at Davis ikke repræsenterer det gode, men befinder sig på samme side som ungdomsbanden i ondskab, der får identiteten til at bryde sammen og fører til selvmordet.

Figurativitet og diagrammer og metaforer

Med fortolkningen af historien om Bill Davis, som makro-tegn, kan tegneserien betragtes som et ikonisk tegn for den sociale virkelighed. Den sociale virkelighed den repræsenterer er den hvorfra tegneserien fortolkes som tegn, hvilket i praksis er min egen i Danmark, 1999. Denne kontekstualisering er ikke umiddelbart særlig interessant, det er det derimod at forsøge at rekonstruere den spanske sociale kontekst i hvilken tegneserien rent faktisk

cirkulerede og blev fortolket, dvs. i 1989. Med et sådant udgangspunkt kan det sandsynliggøres hvilke potentielle fortolkninger af *Det Ufølsomme Ansigt* der har været de mest interessante eller oplagte.

Tegneserien kan i henhold til den fjerde af de ovennævnte relationstyper, figurativiteten, fortolkes som et diagrammatisk og/eller et metaforisk tegn for den spanske sociale virkelighed i 1989. Som diagram vil elementer og relationer imellem dem i tegneserien repræsentere elementer og relationer i en social virkelighed. Hvis tegneserien fortolkes diagrammatisk kan den for en spansk læser siges at repræsentere amerikanernes forhold til Vietnamkrigen, eksemplificeret ved en fiktiv hovedperson i et fiktivt hændelsesforløb. Elementerne – Vietnamkrigen og krigsveteranerne – er meget lig hinanden i det fiktive og det faktuelle univers, da tegneseriens tegn for disse er indeksikalske tegn for et faktisk univers. Det tegneserien bidrager med er fortolkningen af relationen imellem dem som ganske traumatisk, eksemplificeret indenfor et fiktivt univers.

En sådan diagrammatisk fortolkning er i overensstemmelse med Greene's *The Quiet American* og rækken af andre kritiske fortolkninger af Vietnamkrigen i litteratur og på film. Historien afsluttes med et citat fra Greene's roman der lyder: »When he saw a dead body he couldn't even see the wounds. A Red menace, a soldier of democracy«. (p. 32, Graham Greene: *The Quiet American*. Penguin Books 1955, 1973). Det er en lignende mekanisme der ligger bag Davis' fastholdelse af at verden er sort-hvid / ond-god, og at han var en helt i Vietnam. Det faktum at en sådan fortolkning på udgivelsestidspunktet sandsynligvis er kendt af de fleste spaniere, netop på grund af mængden af tekster der har beskæftiget sig med samme emne, betyder at denne tegneserie som diagrammatisk tegn for amerikanernes forhold til Vietnamkrigen ikke vil bibringe noget egentlig nyt til opfattelsen af dette tema. Det gør det interessant at se efter andre måder hvorpå tegneserien kan være et ikonisk tegn for en social virkelighed.

Betragter man *Det Ufølsomme Ansigt* som et metaforisk tegn, dvs. som en model for en social virkelighed med en parallelisme i noget andet, er det ikke længere amerikanere og relationen til Vietnamkrigen der er i fokus. Tegneserien som metafor kan forstås sådan at den med en parallelisme i noget andet – som kan være et menneske og hans forhold til fortid og nutid – repræsenterer eller fortolker elementer eller relationer f.eks. i den spanske sociale

virkelighed omkring 1989. Tegneserien kan siges at problematisere den måde individet (eksemplificeret ved Bill Davis) opbygger en identitet på et fiktivt grundlag og kun derved er i stand til at bevare et simpelt verdensbillede hvor det gode og det onde er skarpt afgrænsede elementer, og hvor magt er en legitim faktor så længe den anvendes af repræsentanterne for det gode. Dette er en interessant problemstilling i et land som Spanien hvor overgangen fra diktatur til demokrati kun ligger lidt over 10 år før udgivelsen af *Det Ufølsomme Ansigt*, og hvor demokratiet officielt er etableret for længst, men hvor befolkningens syn på og forventninger til landets autoritære institutioner ikke helt er fulgt med. Den kollektive erindring som konstruktion vedrørende den spanske borgerkrig (1936-39) og det efterfølgende diktatur er en størrelse der i 1980'erne, naturligt nok, stadig er uafklaret og som i en lang periode vil være til debat.

Ovennævnte er anført som *eksempler* på hvordan tegneserien kan fortolkes som hhv. et diagrammatisk og et metaforisk tegn, og der kan etableres en lang række af yderligere og mere udfoldede fortolkninger af *Det Ufølsomme Ansigt*. Intentionen med artiklen var ikke en fuldstændig analyse af *Det ufølsomme Ansigt*, men en eksemplificering af anvendelsen af Peirce's tegn, hvorfor jeg vil slutte analysen med de to ovennævnte, kvalificerede, gæt på tegneserien som tegn for en spansk social virkelighed i slutningen af 1980'erne.

Konklusion

På grundlag af analysen af en række eksempler fra *Det Ufølsomme Ansigt* har jeg søgt at illustrere på hvilken måde Peirce's tegn og operationaliseringen af ikon, indeks og symbol kan anvendes dels som analyseredskaber, dels som beskrivelse af på hvilket grundlag fortolkningen af tegneserier bygges.

Som det er fremgået, er en dikotomi af ikoniske og konventionelle tegn langt fra tilstrækkelig i beskrivelsen af tegneseriens tegntyper og interaktionen imellem dem. Dette er ingen nyhed blandt tegneserieforskere, hvilket over tid har ført til fremkomsten af forskellige sæt af begreber og termer der mere præcist kunne beskrive tegneseriens tegn. (11) Fordelen ved Peirce's begreber ikon, indeks og symbol er at de alene er tilstrækkelige for beskrivelsen af alle tegntyper, sådan at tegneseriens udtryk kan beskrives indenfor en samlende teoretisk og metodologisk ramme.

Anvendelsen af Peirce's semiotik har ydermere den fordel at man i en analyse af en fiktiv tekst er 'tvunget' til at ekspliciterer hvilken social virkelighed teksten relateres til i netop den analyse. Den betydning der analyseres frem vil altid relatere sig til en eller anden form for social virkelighed, om ikke andet så analytikerens egen. Når Peirce's semiotik udgør den teoretiske og metodologiske ramme for en analyse må dens forankring i tid og sted nødvendigvis ekspliciteres, hvilket kan af-dække en væsentlig del af det grundlag hvorpå analysen er foretaget.

Der er i Peirce's semiotik et stort potentiale for en teoretisk og metodologisk ramme for fortolkningen af tegneserier, som langt fra er udtømt i denne artikel, men håbet er at den har øget opmærksomheden på eksistensen af dette potentiale og dets anvendelse til beskrivelsen af tegneseriens særlige udtryk og fortælleform.

Noter

1. Flere af de følgende eksempler er som figur 1 fjernet fra den sammenhæng de indgår i på en helside. Udeladelsen af eksemplernes kontekst er dog kun gjort i de tilfælde hvor det ikke ændrer de pointer som de anvendes til at belyse.
2. Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
3. Dines Johansen anvender i citatet begrebet 'livsverden', hvor jeg, som det er fremgået, taler om en 'social virkelighed'. Den væsentligst årsag til ikke at anvende begrebet livsverden er at jeg i en mere udviklet model for analyse af tegneserier end den der fremstilles i denne artikel anvender Anthony Giddens' strukturteori (Giddens 1984), hvor begrebet 'livsverden' ikke hører hjemme. Dines Johansen angiver ikke indenfor hvilken socialteoretisk ramme han anvender begrebet 'livsverden', f.eks. om han anvender det i Jürgen Habermas' definition (Andersen, Heine (1996): »Jürgen Habermas«, in *Klassisk og Moderne Samfundsteori*. Red. af Heine Andersen og Lars Bo Kaspersen. Hans Reitzels Forlag. S. 349-366). En diskussion af på hvilken måde de forskellige sociologiske begrebsrammer forholder sig til hinanden er derfor ikke umiddelbart mulig.
4. Den følgende anvendelse af Jørgen Dines Johansens relationstyper skal betragtes som en fortolkning af dem, idet jeg tilføjer elementer som ikke indgår i dennes beskrivelse af relationstyperne.
5. Tallet inden kolon henviser til sidetal, tallet efter kolon til placeringen i rækken af vignetter på denne side.
6. Grundbetydningen (jfr. Moliner, María: *Diccionario de Uso del Español*. Gredos 1983) af »imposible« er

at være »ude af stand til at føle fysisk eller moralsk skade«, men flere synonymmer af adjektivet lægger op til en oversættelse i overensstemmelse med det danske 'stiltfærdig', f.eks. 'fredsommelig'. Umiddelbart fremstår valget af adjektiv på spansk dog at være mere værdiladet end tilfældet er i både den engelske og danske udgave, og den mest præcise oversættelse af 'imposible' vil være 'ufølsomt'.

7. Se også Jim Collins' artikel: *Batman: Filmen, fortælling: Det hyperbevidste* i dette nummer af *Mediekultur*.
8. Der er i det overdimensionerede skydevåben, aggressiviteten i vignet 2:4 samt i Davis' status som veteran fra Vietnamkrigen yderligere en oplagt intertekstuel reference, nemlig til film som *First Blood*, en reference der genoptages senere i tegneserien. Jeg har valgt ikke at medtage denne reference i analysen, ikke fordi jeg finder den mindre vigtig end dem jeg medtager, men i et forsøg på at begrænse analysen i omfang. Da analysen primært skal eksemplificere min anvendelse af det Peirceanske tegn og ikke giver sig ud for at være nogen fuldstændig analyse af *Det Ufølsomme Ansigt*, mener jeg at denne udeladelse kan forsvares.
9. F.eks. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987) og *Platoon* (Oliver Stone 1986).
10. På spansk kan subjektet i en sætning ofte udelades, da verbets bøjning viser køn og tal på den/de person(er) der henvises til, og når det alligevel medtages som i dette tilfælde, er det oftest for at betone den/m der henvises til i subjektet i forhold til en anden/nogle andre. Dette er grunden til at jeg i den danske oversættelse sætter subjektet i kursiv selvom det ikke er der i den spanske tekst.
11. Et eksempel er dele af Romá Gubern's artikel i dette nummer af *Mediekultur*.

Litteratur

- Bal, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa*. Madrid. Ediciones Cátedra. Translated from »De Theorie van vertellen en verhalen« (1980, 2nd rev. ed.)
- Collins, Jim, »Batman: The Movie, Narrative: The Hyperconscious« fra *The Many Lives Of The Batman. Critical Approaches To A Superhero And His Media*, redigeret af Roberta E. Pearson og William Uricchio. P. 164-181.
- Cuadrado, Jesús (1997) *Diccionario de la historieta española*. Madrid. Compañía Literaria, S.L.
- De Felipe, Fernando / Oscaraiibar (1989): »El rostro imposible«, In *Nacido Salvaje*. Toutain Editor. S. 16-23.
- Dijk, Teun A. van & Kintsch, Walter (1983) *Strategies of Discourse Comprehension*. Academic Press Inc., London. p. 54ff.
- Giddens, Anthony (1984): *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.
- Johansen, Jørgen Dines (1998): »A semiotic mapping of the study of literature«, in *Signs Systems Studies*, Vol. 26, Tartu.
- Johansen, Jørgen Dines (1996) »Arguments about

icons«. In *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections*. Ed. by V. M. Colapietro and T. M. Olshewsky. Mouton de Gruyter. Berlin, New York. p. 373-282.

Miller, Frank (1986) (med Klaus Janson og Lynn Varley): *Batman: The Dark Knight Returns*. DC Comics Inc. Oversat til dansk i 1989(?) som *Batman: Nattens Ridder Vender Tilbage*. Frederik E.

Peirce, Charles Sanders (1931-1958) *Collected Papers*. Vols 1-8. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Anne Magnussen er ph.d.-stipendiat ved Romansk Institut, Københavns Universitet.

Batman: Film, fortælling: Det hyperbevidste

Af Jim Collins

*Populærtekster har fra 1980'erne og frem udviklet sig til at være hybridtekster, der med udgangspunkt i mobile betydningsbærere som Batman-figuren bevæger sig på tværs af diskursformer og genreskel, samtidig med at de aktivt inddrager tidligere aktiveringer af de mobile betydningsbærere fra populærkulturens historie. 'Handlingen' kan derfor ikke adskilles fra dens kodificerede repræsentation og de mange lag af intertekster undergraver ideen om 'teksten i sig selv'. Med eksempler fra Tim Burton's film *Batman*, Frank Millers grafiske roman *The Dark Knight Returns* og Alan Moore's *Watchmen* argumenterer Jim Collins i denne artikel for at såvel forfattere som publikum til populærtekster er blevet semiotisk sofistikerede og derved hyperbevidste om populærteksternes intertekstualiteter. Dette har betydning for det generelle mediebillede, og ikke mindst for den måde vi bruger medier på.*

Den bedste introduktion til de problemer der opstår når de distinkte træk ved Batman-fortællingen i dens forskellige udtryk skal bestemmes, kunne være at fortælle hvad der skete da jeg påbegyndte feltarbejdet til denne artikel.¹⁾ Da jeg trådte ind i en storcenter-boghandel blev jeg mødt med en overvældende opstilling af følgende tekster: novellen over Tim Burton's film *Batman*; Frank Millers grafiske romaner, *The Dark Knight Returns* og *Batman: Year One*; endnu en grafisk roman (i hvert fald hvad angår formatet) kaldet *Batman's Greatest Adventures*, som ifølge en påtrykt tekst skulle være den bedste af de originale tegneserier; en traditionel paperback i lille format, *The Further Adventures of Batman*, i hvilken forfattere som Isaac Asimov, Max Collins, Robert Silverberg, Joe R. Landsdale og Stuart Kaminsky udformede om end endnu flere fortællinger der stillede i udsigt at bringe Batman ind i genrer som hidtil ikke var blevet udforsket og *The Batman Role-Playing Game*, som gav læsere/spillere muligheden for at påtage sig Batman-identiteter og skabe deres egne eventyr som 'deltagere'. I den lokale tegneseriebutik fandt jeg de gængse Batman-tegneserier (standard formater) samt en samling af de mest populære af de nyeste tegneserier indbundet som en grafisk roman, *A*

Death in the Family og Alan Moore's tegneserie i specialformat, *Batman: The Killing Joke*.

Dette opbud udgjorde en mangfoldighed af fortællinger skabt over den samme figur i en periode på 50 år og præsenteret som samtidige muligheder, en samtidighed der blev kompliceret yderligere ved det faktum at disse fortællinger ikke bare er fortsættelser af en urtekst, men i forbindelse med *Batman*-filmen og *Batman: Year One* meget ambitiøse forsøg på at rekonstruere Batman-historiens begyndelse og således genopfinde udgangspunktet for de tilsyneladende endeløse reformuleringer. Dette opbud af tekster kunne helt oplagt afføde et utal af narrative analyser med fokus på for eksempel sammenhængende eller usammenhængende intrige-funktioner; afgørende ændringer i karaktertegningen; brug og misbrug af bestemte kli-cheer etc. Jeg kan ikke gøre mig håb om at yde alle disse muligheder retfærdighed i en artikel som denne, så jeg vil koncentrere mig om det jeg betragter som det afgørende særkende ved nyere populærfortællinger ²⁾, nemlig deres hyperbevidsthed om såvel populærkulturens historie som populærkulturens skiftende status i en nutidig kontekst.

At populærtekster er bevidste om deres forgængere og deres rivaler på markedet er i sig selv ikke noget nyt fænomen. John Cawelti beskrev i sin