

PUSHWAGNERS SOFT CITY

EN NARRATIV OG KULTURHISTORISK TILNÆRMING TIL TEGNESERIEN.

NICOLE BENESTAD NYGAARD

Veileder

Elise Seip Tønnessen

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Forord

Inspirasjonen til avhandlingen har jeg fått fra mine interesser for kunst og litteratur. Jeg er også motivert ut fra et fordypningsbehov fra de årene jeg drev Den kulturelle skolesekken i Kristiansand kommune og fra erfaringer som kunstformidler på Sørlandets Kunstmuseum.

Pushwagner *Soft City* er mitt studieobjekt og fokus i denne avhandlingen. Det anbefales å slå opp i boken under lesningen, for det vil gjøre mine henvisninger til ruter lettere å forstå. Noen av rutene er gjengitt visuelt i avhandlingen og dessverre varierer bildekvaliteten.

Det er flere personer jeg vil takke for god hjelp. Først og fremst vil jeg takke Elise Seip Tønnessen for veiledning, gjennomgang av utkast til kapitler og lån av bøker. Jeg har virkelig satt pris på våre hyggelig og interessante diskusjoner. Derneft vil jeg takke Michael Prince for inspirerende forelesninger om beatmiljøet og beatlitteraturen og for overført entusiasme og samtaler omkring *Soft Citys* paralleller til beatbevegelsen. Tusen takk til Sigmund Ro for refleksjonene omkring beatforfatterne som du har delt med meg. Takk til Frida Forsgren for interessante forelesninger og samtaler omkring kunsten som utkom fra beatbevegelsen.

Den viktigste nøkkelpersonen utenfor Universitetsmiljøet har vært Petter Mejlænder som har kommet med berikende innspill omkring Pushwagner og Axel Jensen, formidling av prosjektet mitt til Pushwagner og initiering av et lunsjmøte med Pratibha Jensen. Dette har vært motiverende og mer enn jeg kunne ha håpet på.

Takk til en inspirerende Oslo Comics Expo 2010 der jeg fikk lytte til norske og utenlandske serieskaperes nyttige innspill i forhold til tegneseriekunstarten. Samtaler med forskjellige serieskaper om essensielle fortellegrep var særlig verdifullt.

En ekstra takk til Anne Gunn Lovisenro for innspill i forhold til språkvask og for engasjerende samtaler omkring Pushwagner og *Soft City*.

Til slutt vil jeg takke min kjære mor Gerd for omsorg og usvikelig støtte.

Jeg håper avhandlingen vil gi en god analysepraksis av tegneserien, og at den kan være med på å underbygge at tegneserier er interessante studieobjekter.

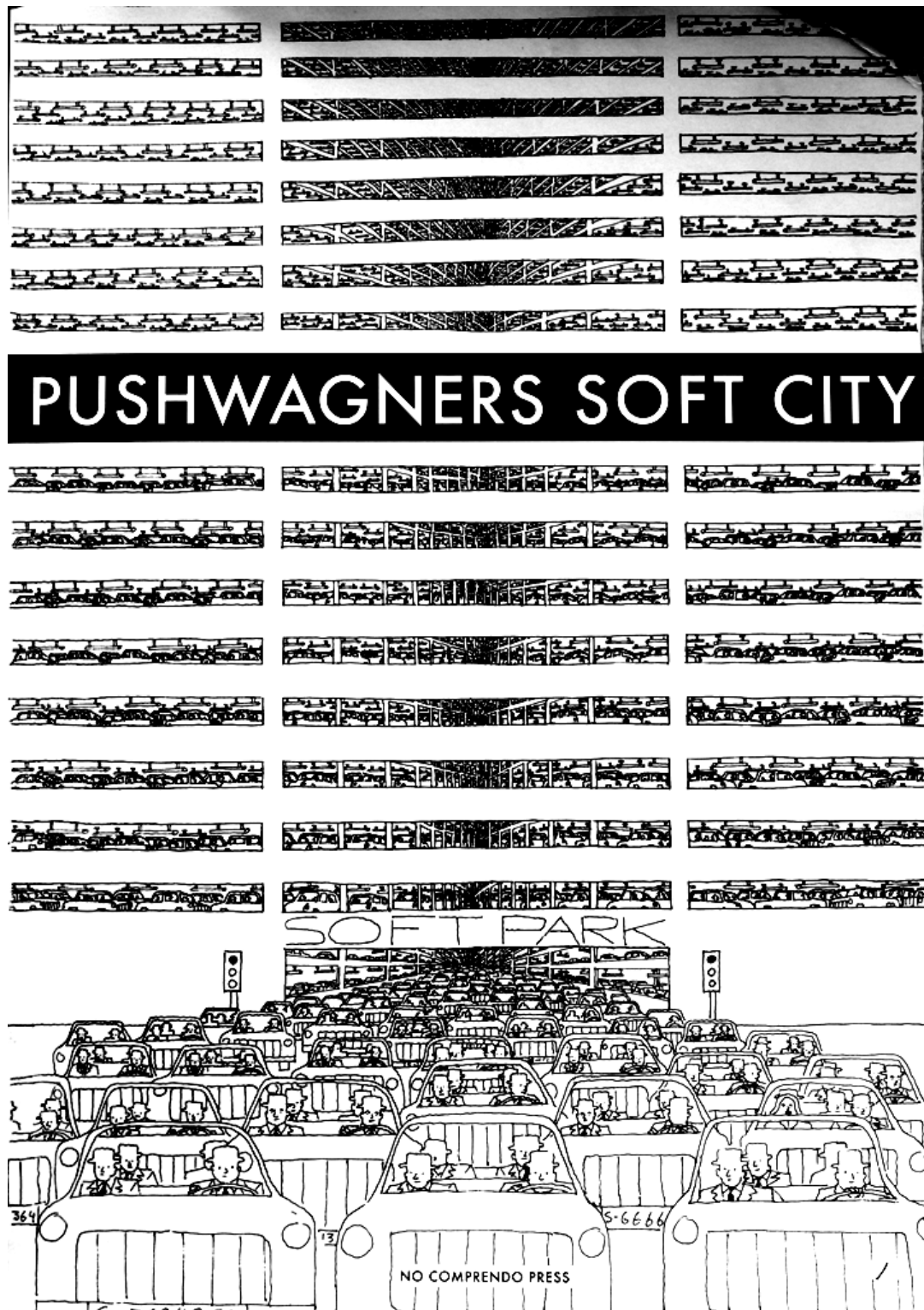
Kristiansand

Høst 2010

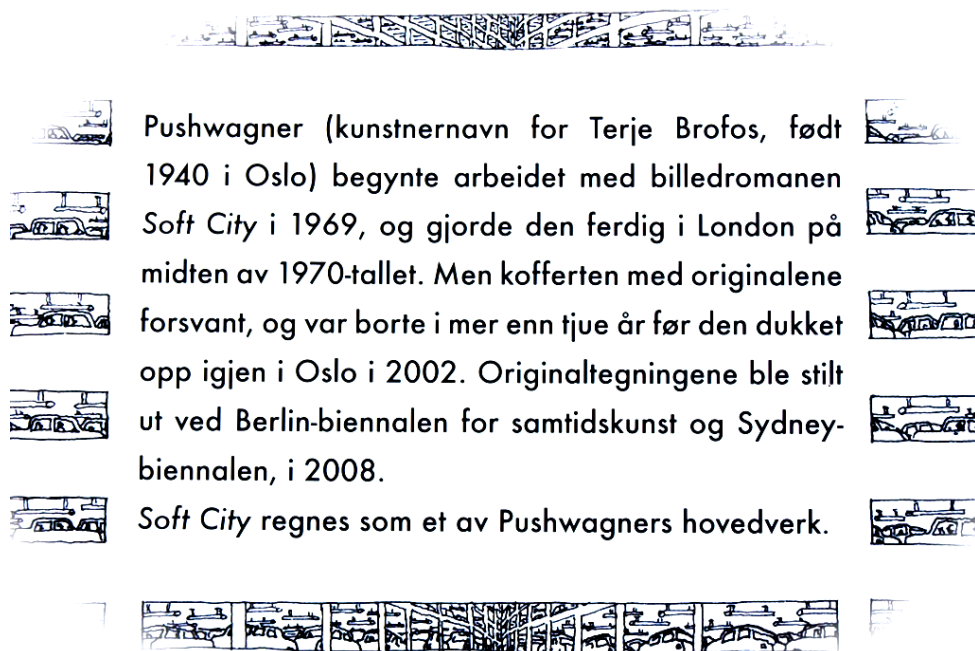
Nicole Benestad Nygaard

Innholdsfortegnelse

Tittelblad	
Forord	s 3
Innholdsfortegnelse	s 5
Figur 1: Forsiden på bokomslaget	s 6
Figur 2: Et utsnitt av baksiden på bokomslaget	s 7
1 Problemstillinger og merknader	s 8
2 Introduksjon og disposisjon	s 9
2.1 Klassifisering	s 9
2.2 Omriss av tegneseriens legitimeringsdebatt; den niende kunstart eller en uttrykksform skapt for penger og tidsfordriv?	s 11
3 Teori	s 17
3.1 Retninger, tendenser og defineringsutfordringer i tegneserieforskningen	s 18
3.2 Tegneseriens formkomponenter	s 21
3.3 Et utvalg av tegneseriens fortellegrep og stiltyper	s 30
3.4 Tegneserierutens fiktive tid	s 34
3.5 Tegneseriens verbaltekst	s 36
3.6 Intertekstualitets- og representasjonsteori	s 42
4 <i>Soft Citys</i> persongalleri, plott og et handlingssammendrag	s 43
5 En narrativ tilnærming til <i>Soft City</i>	s 48
5.1 Analyse av struktur og sammenføyningsgrep	s 49
5.2 Tematiske mønstre	s 64
5.2.1 Individ og masse	s 64
5.2.2 Mellommenneskelige relasjoner	s 72
5.2.3 Forbrukersamfunnet	s 79
5.2.4 Krig og overvåkning	s 83
6 En kulturhistorisk tilnærming til <i>Soft City</i>	s 88
6.1 Et samarbeid mellom to serieskaperne – eller ikke?	s 88
6.2 Om serieskaperne	s 94
6.3 Tilknytning til tegneseriekollektiv og undergrunnsmiljø	s 98
6.4 Etterkrigsopprør	s 100
7 Avsluttende perspektiver	s 113
Litteraturliste og andre kilder	s 119
Sammendrag	s 125



Figur 1: Bildet viser forsiden på bokomslaget til *Soft City*. Det viser samtidig serieskaperen Pushwagners signaturstrek og evne til å abstrahere og repetere motiver. Masseperspektivet drøftes i avhandlingen med vektlegging av massens væremåte og forbruksmønstre.



Figur 2: Bildet viser et utsnitt av baksideteksten på bokomslaget til *Soft City*. Denne salgsappellerende formuleringen navngir serieskaperen, fokuserer på bildene som kunstobjekter og fremmer en mytepreget tilblivelseshistorie. Til tross for manglende informasjon om narrative aspekter, tilkjenner den et spesielt karaktertrekk; at *Soft City* fremdeles er publikumsattraktiv til tross for at den er utgitt nesten førti år etter fullførelsen. Aktualiteten kan knyttes til Pushwagners nylige kunstneriske anerkjennelse og suksess, til tegneseriens fortellekunst og tematikk, så vel som den positive utviklingen av det alternative tegneseriemarkedet de siste tiårene.

1 Problemstillinger og merknader

Denne avhandlingen dreier seg om en narrativ og kulturhistorisk tilnærming til *Soft City*. Jeg starter studiet med blanke ark, for *Soft City* har ingen forskningshistorie som jeg kan forholde meg til. Det som er publisert av tekster er anmeldelser og essays som baserer seg mye på subjektivitet og sunn fornuft, og lite på vitenskapelig metode.

Opprinnelig hadde jeg nedskrevet hele fire problemstillinger, men å smalne avhandlingen skyldtes først og fremst at jeg ville prioritere å studere fortellekunsten i tegneserien. Jeg ønsket også å se på kontekstuelle forhold som kan si noe om tekstens eventuelle innflytelser og hvem som har penneført den. Det skyldtes også at jeg under arbeidsfasen så avhandlingen kom til å bli omfangsrik. Problemstillingene er derfor som følger:

Hvordan er Soft City fortalt?

Hva er tegneseriens kulturhistoriske kontekst?

Den første problemstillingen knytter seg til narratologi, som betyr *læren om fortellende teksters struktur* (Aaslestad, 1999, s. 7). Den andre knytter seg til kartlegging av et utvalg av politiske og kulturelle, sosiale og mentalitetshistoriske forhold som virket samtidig innenfor en avgrenset historisk periode omkring *Soft Citys* produksjonstid i 1969 (Rottem, 1997). Det tekstinterne får hovedprioritet i avhandlingen, mens det teksteksterne er et mindre prioritert område.

Min tilnærming til *Soft City* har noe til felles med den amerikanske nykritiske retningen. Det er fordi jeg nærleser teksten, og analysen er sentrert omkring intertekstualitet. Intertekstualitet defineres som *alle tenkelige forbindelser mellom og i tekster: likheter, forskjeller, forskyvninger, forutsetninger osv.* (Litteraturvitenskapelig leksikon, 2007, s. 100). I mer moderne litteraturkritikk er nykritikkens forståelse av det autonome verket mer eller mindre forlatt. Jeg følger denne tendensen, og åpner nærlesningen ved å inkludere teksteksterne forhold. Jeg ser også etter hva tegneserien handler dypest sett om og om den bygger en helhetlig struktur. Det dynamiske forholdet mellom tegneserien og leser inkluderes i analysen. Avhandlingen gjengir sitater i kursiv.

En utvidet forståelse av tekst legges til grunn i avhandlingen. Det vil si tekstbegrepet refererer både til det ikoniske og lingvistiske tegnsystemet i tegneserien. Tekstbegrepet inngår i narrativ teori fordi det representerer en av fortellingens tre grunnbetydninger: Den første grunnbetydningen viser til fortellingen som et skriftlig eller muntlig uttrykk som har til formål å gjengi en serie av hendelser eller tilstander. Jeg veksler mellom å bruke teksten, fortellingen, det visuelle og/eller det verbale. Den andre grunnbetydningen viser til de reelle eller fiktive hendelsene og tilstandene og forholdene mellom dem. Dette knytter seg til begrepet historien og det fortalte. Jeg legger til at ikke alt på historienivå er gjengitt på tekstnivå. Den tredje

grunnbetydningen viser til fortellerhandling i seg selv, altså narrasjonen. Den har fokus på at *noen forteller noe til noen* (Genette, 1983; Aaslestad, 1999). Den franske strukturalisten Gerard Genette mener at det eneste nivået en narrativ analyse egentlig kan si noe om er teksten, fordi de to andre nivåene eksisterer først gjennom denne. Genette har vært blant pionerene for å gi den litterære analysen en vitenskapelig form, og skriver om narratologien i *Nouveau discours du recit* (1983) (Aaslestad, 1999). En anvendelig norsk innføring finnes i den norske litteraturprofessoren Petter Aaslestads *Narratologi* (1999).

2 Introduksjon og disposisjon

Denne avhandlingen består av en introduksjon, en teoridel, to hoveddeler med analyser som besvarer hver av problemstillingene, og avsluttende perspektiver. Jeg oppsummerer disposisjonen av avhandlingen som følger: Kapittel 1 inneholder avhandlingens problemstilling. Kapittel 2 inneholder en kort introduksjon til tegneseriehistorikk, legitimeringskamp og reproduksjonsbegrepet. Kapittel 3 inneholder tegneserieteorien. Kapittel 4 inneholder et oversikt over persongalleriet i fortellingen, handlingssammendrag og omtale av fortellingens plott. Kapittel 5 inneholder den narrative analysen. Her forsøker jeg å besvare avhandlingens første problemstilling som dreier seg om fortellekunsten i *Soft City*. Jeg forsøker å belyse hvordan innsiktene fra teorigapitlene kan anvendes på *Soft City*. En oversikt over sekvensinndelingen og henvisningssystemet presenteres. Kapittel 5.1 inneholder analyse av tegneseriens komposisjonsstruktur og sammenføyningsgrep, mens kapittel 5.2 inneholder analyse av tematiske mønstre. Kapittel 6 inneholder analyse og tolkning av *Soft City*s kulturhistorisk kontekst og besvarer avhandlingens andre problemstilling. Kapitlet 6.1 avklarer hvem som har skapt fortellingen med henvisning til tegneseriens tilblivelseshistorie, kapittel 6.2 gir en presentasjon av serieskaperne og kapittel 6.3 gir et innblikk i serieskaperens tilknytninger til tegneseriekollektiv og undergrunnsmiljø. Kapittel 6.4 inneholder en generell beskrivelse av det historiske bakgrunnstappe særlig på slutten av 1960-tallet, perioden før og omkring *Soft City*s første produksjonsperiode. Kapitlet inneholder også en presentasjon av beatbevegelsen der jeg trekker kulturelle, estetiske og tematiske forbindelser mellom den og *Soft City* og serieskaperne. Kapittel 7 gir avsluttende perspektiver, blant annet viser jeg til trekk ved *Soft City* som peker på mulige årsaker til dens anerkjennelse og aktualitet.

2.1 Klassifisering

Baksideteksten til *Soft City* opplyser at den er *en billedroman* (figur 2). Generelt har bokklassifiseringer innvirkning på hvordan leseren oppfatter bokens innhold, for omslagsdesign og baksidetekst underbygger ofte sjangeren. Det gunstig med et tydelig visuelt og verbalt

signalement på omslaget, all den tid det skal klargjøre forventninger om hva leseren finner mellom permene (Birdsall, 2004). I dette tilfellet kan klassifiseringen av *Soft City* få konsekvenser for valget av teori og metode i avhandlingen. Derfor innleder jeg med å diskutere begrepet, for å vurdere om den er treffende nok for å angi riktig teorigrunnlag.

Billedromanbegrepet peker riktignok på at bildet er en sentral komponent i fortellingen, og at det episke forløpet er av et slikt omfang at den kan kalles en roman. Imidlertid er ikke begrepet oppført eller forklart i sentrale norske oppslagsverk, og det er heller ikke et begrep som anvendes til daglig om en bok med bilder og skrift. Derimot brukes *bildebok* eller *billedbok*. I de fleste tilfeller er begrepet forbundet med skjønnlitteratur for barn. Fra midten av 1800-tallet, hovedsaklig i engelskspråklige land, ble klassiske eventyr og fortellinger fortalt med skrift under illustrerende bilder. Å illustrere betyr å opplyse (Aabenhus, 1990). Billedboken videreutviklet seg til å representere en ny type yringsfrihet i Europa på 1920-tallet. Et eksempel er den belgiske kunstneren Frans Masereels *Byen. Hundre tresnitt av Frans Masereel* (1920, utgitt i Norge først i 1979). Boken er innbundet og det fragmentariske episke forløpet er bygget opp av ett tresnitt per side uten skrift. I etterordet av den norske kunstneren Johan Borgen har han klassifisert verket som en billedroman. Mye på grunn av datidens ontologiske forståelse av tegneseriens vesen, ble den ikke klassifisert som en tegneserie. Masereels tresnittsbaserte fortelling formidler en estetisk og moderne fortelling, og slike fortellinger er i følge den amerikanske serieskaperen Scott McCloud med dagens ontologiske forståelse anerkjente som tegneseriens forløpere (McCloud, 1993). *Soft City* har flere likhetstrekk med tegneserien og tegneserieestetikken enn Masereels fortelling. Ved et raskt overblikk over innholdet i *Soft City*, kan leseren se at bildene er organiserte i ruter der rekkefølgen er avgjørende for å formidle det episke forløpet og skriften er plassert i snakkebobler eller tankeskyer. Karakterene er karikerte, som viser til at tegneserien har røtter i humor- og karikaturtradisjonen. Videre har skildringene noe til felles med den moderne tegneseriens (Aabenhus, 1990). Den danske tegneserieteoretikeren Jørgen Aabenhus skriver i *På kant med virkeligheden* (1990) at den moderne tegneserien tilkjenner et stort potensial for å formidle underliggende sannheter eller meninger i samfunn. Kritikken av *Soft City* heller oftest i retning av at den forteller om det moderne mennesket med eksempelvis en tematikk som dreier seg om den rutinerte familiehverdagen, urbaniseringen, krigsindustrien, dekonstruksjonen av utopier osv. (Jonsson, 2008; Olsson, 2008; Mejlænder, 2008; Bahr, 2008). Et siste argument som heller i favør av at tegneserien er en mer treffende klassifisering enn billedroman, finner jeg ved å se til den amerikanske skolen og et begrep. Billedroman kan være en oversettelse av *graphic novel*. I følge den amerikanske forfatteren Stephen Weiner av *The Rise of the Graftic Novel* (2003) er *graphic novel* en tegneserie i bokformat med et oftest kompleks stilistisk uttrykk, fortellegrep og tematikk, der fortellingen er beregnet for voksne (Weiner, 2003). Begrepet ble lansert på 1990-tallet for å skille denne fra den kommersialiserte superhelte tegneserien for barn, slik som

begrepet commix gjorde på 1960-tallet. Tegneserien for voksne trengte et mer raffinert tilnavn, mente amerikanske tegneserieforkjempere, for superhelte tegneserien hadde lenge vært et miskreditert uttrykksform (Skogemann, 2009). Dermed oppstod begrepet i et legitimerings-øymed. Legitimeringskampene kommer jeg tilbake til.

Billedroman, i betydningen billedbok, er å betrakte som ”bare” en sjangertype innenfor den litterære disiplinen, mens tegneserien er en kunstform, en autonom artistisk uttrykksform med egne estetikkriterier (McCloud, 1993; Groensteen, 2007; Eisner; 2008). En klassifisering som tegneserie er derfor å fortrekke for sjanger, for å unngå å være en undergruppe i den litterære disiplinen med tilknytning til en eller flere andre disipliner. Argumentasjonsrekken underbygger at tegneserien er et treffende begrep, og det inspirerer meg til å bruke tegneserieteori som den dominerende teoretiske og metodologiske innfallsvinkelen i avhandlingen.

Baksideteksten opplyser at bildene i *Soft City* er kunstobjekter. I den forbindelse har kunstkritikere omtalt dem som verk innenfor popkunstretningen. De grunnleggende ideene ved popkunsten er å overvinne avstanden mellom livet og kunsten. Den østersiske/engelske kunsthistorikeren E. H. Gombrich hentyder til at dette lukket kløften mellom *den kommersielle kunst og kunsthåndverket, som præger vor hverdag, og den ”rene” kunst på museer og utstillinger, som mange finder vanskelig å forstå* (Gombrich, 2002, s. 610). Retningen oppstod i USA på 1960-tallet, som en reaksjon mot abstrakt ekspresjonisme. Kunstnere innenfor retningen hentet motiver fra hverdagen, fra ”mainstream” som vil si masseproduserte goder som fjernsyn, biler, hermetikkbokser, Coca Cola flasker og tegneserier, og videre ble de framstilt i ulike teknikker for å blant annet uttrykke materialismen og vulgariteten i den moderne massekulturen (Doss, 2002, s. 154). Jeg kommer ikke til å fokusere på kunsttilknytningen fordi avhandlingen er sentrert omkring det narrative, men jeg berører de kunstneriske aspektene ved omtale av stil i den narrative analysen og etter hvert i den kulturhistoriske tilnærmingen.

2.2 Omriss av tegneseriens legitimeringsdebatt; den niende kunstart eller en uttrykksform skapt for penger og tidsfordriv?

Den første til å definere tegneserien som en egen kunstart, var den amerikanske kulturkritikeren Gilbert V. Seldes (1893-1970). Seldes var en av dem som tidlig forsvarte tegneserien slik den framstår i dens første tiår og på 1900-tallet.¹ Han samlet essays og anmeldelser av den tids kritikker av ulike populærkulturelle uttrykk inkludert tegneserien i boken *The Seven Lively Arts* (1924). Her argumenterer han for at tegneserien fortjener like mye kritisk oppmerksomhet som

¹ Den sveitsiske karikaturtegneren Rudolphe Töpffer (1799-1846) regnes som tegneseriens far av den amerikanske kunsthistorikeren David Kunzle. Han har skrevet om serieskaperen i *Father of the Comic Strip* (2007). Töpffer var den første til å organisere bilder i rutemønster, eksempelvis i *Trictrac*.

de finkulturelle utrykkene (opera, teater, skjønnlitteratur osv.), og mener tegneserien har et intellektuelt potensial. Videre at tegneserien spiller på ironi og fantasi, i likhet med mye annen stor kunst. Uttalelsen til Seldes er antakelig den første registrerte betegnelsen av tegneserien som kunstart (Larsen, 2008). Den første tegneserieforskeren som omtalte tegneserien som den niende kunstart var den franske filmteoretikeren Claude Beylie i et essay i tidsskriftet "Cinéma" i 1971. Her bygger han teorien sin på den italienske filmteoretikeren Ricciotto Canudos forestilling om syv kunstarter som ble presentert i et manifest i 1923. Forestillingen om de ni kunstarter knytter seg til en generell og langvarig diskusjon om kunstens autonomi og renhet og om kunstartenes innbyrdes relasjoner. Diskusjonen har pågått siden antikken og har opphav i et syn på kunstneren som et menneske med spesielle talenter og evner, som et geni, snarere enn en håndverker.

Det er kritikere som er uenig i at tegneserien er en kunstart. Det har ført til en langvarig debatt om tegneseriens legitimitet. På den ene siden er motstandere som viser til at tegneserien kun er et barn av den grafiske masseproduksjonen som tok fart på slutten av 1800-tallet. De begrunner sitt standpunkt ved blant annet å vise til begrepet comics. Det var en titulering som bladet "Famous Funnies" (1934) gav superheltsier som hadde komediens underholdende undertoner. Videre mener de at tegneserien er et tidsfordriv, og underbygger dette standpunktet ved å knyttet tegneserien til den masseproduserte, amerikanske populærkulturen og distribusjon gjennom aviser og i kiosksalg. Den danske forfatteren Tørk Haxthausen har i *Opdragelse til Terror* (1955) presentert et negativt syn på tegneseriens innflytelse på barn og unge (Fogh Nielsen, 2009). Tegneserier, hevder Haxthausen

[...] er skabt for penge og til underholdning, de mangler mål og indhold og sigter kun på den for tiden laveste fællesnævner for, hvad publikum kan tænkes at finde sensationelt og spændende.

(Fogh Nielsen, 2009, s. 57)

Han mener den masseproduserte tegneserien er et moralsk problematisk fenomen, som bør underlegges kontroll og sensur. I dag er det neppe mange som vil akseptere et så ensidig negativt og kritisk syn på tegneseriemediet. Eksempelvis har de kritikerroste tegneseriene som den svensk-amerikanske serieskaperen Arthur Spiegelmans (1948-2008) *Maus. A survivor's tale* (to bind i hhv. 1986 og 1991)², den iransk-franske serieskaperen Majanes Strapis (1969-) *Persepolis* (fire bind 2002-2004), de belgisk-franske serieskaperen Francois Schuiten og Benoit Peeters *Hemmelighetsfulle byer* (seks bind 1996-2007) og den amerikanske serieskaperen Alison Bechdels (1960-) *Bedemandens datter* (2006) overbevist flere at tegneserier kan være noe

² Arthur Spiegelmans *Maus* vant den amerikanske Pulitzer-prisen i 1992 og den norske Sproing-prisen for beste utenlandske tegneserie i 1993.

annet enn infantil, hjernedød tidsfordriv.

På den andre siden er forkjempere som presser på å legitimere tegneserien ved å klassifisere den som en egen kunstform. Evangelismen kalles denne retningen. Begrepet er hentet fra tegneserieforsker Aaron Kashtan, og det betyr: *actively trying to convince people unfamiliar with comics that comics are a valid form worthy of serious study* (Larsen, 2008, s. 9).³ Budskapet fra evangelister er at tegneserien må anerkjennes. For å underbygge sitt standpunkt bruker de estetiske problemstillinger og idéhistorie for å framheve det substansielle og kunstneriske ved tegneserien. Spiegelman med i denne retningen, og tok tegneserien tilbake ved å bruke begrepet *commix* om tegneserier som ikke tilhørte den masseproduserte superhelte tegneserien. Han foretrekker begrepet fordi *to talk about comics is to talk about mixing together words and pictures to tell a story* (Spiegelman, 1999, s. 61). Spiegelman så trolig et prekært behov for begrepsatskillelsen, for han egen serie *Maus* handler om en jødisk families tragiske oppleveler av Holocaust. Spiegelman var del av et tegneseriemiljø som skapte alternative tegneserier beregnet for voksne. Det var flere lignende miljøer i USA på 1960- og 1970-tallet. Miljøene dannet en undergrunnsbevegelse som vokste fram som en reaksjon mot *the prevailing traditions in mainstream newspaper strips and newsstand comic books* (Spiegelman, 1999, s. 3). Slike alternative tegneseriemiljøer skapte serier som skilte seg fra massen, slik undergrunnsbevegelser gjør. Den såkalte *Commix*-bevegelsen skapte fiksjon improvisert på personlige og sosiale temaer. Bevegelsen oppmuntret også en ny måte å uttrykke seg kunstnerisk på, uten kommersielle forbehold og pedagogiske hensyn.

Legitimeringskampen knytter seg til diskusjonen om hva som kan defineres som kunst. Jeg viser i denne sammenheng til et essensielt bidrag ved å se til en sentral debattants teori. Den tyske filosofen Walter Benjamin har i essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen" (1963) presentert en filosofisk-estetikkteori som kan overføres til denne debatten og som bidrag i en ontologisk forståelse av tegneserien. Essayet omhandler det kunstrelaterte *aurabegrepet* i masseproduksjonssammenheng. I følge Benjamin er et verks aura det som gjør at noe kan kalles kunst. Aura definerer han som *en unik framtrødelse av det fjerne, så nært som det kan komme* (Benjamin, 1975, s. 24). Det knytter aura til det ikke sansbare ved kunsten, og til bestemmelsen om hva som er kunst til en tradisjonssammenheng, som er i høyeste grad levende og foranderlig. Selv om et kunstverk blir truet av oppløsning når det blir masseprodusert, mye fordi reproduksjon fratrar dets aura, sitt *Her og Nå*, kan likevel det masseproduserte fremdeles betraktes som kunst, mener Benjamin. De teknologiske nyvinningene gjør blant annet krav på en redefinering kunstbegrepet. Det masseproduserte kunstverket blir til det ikke-auratiske kunstverket. Slik som det auratiske kunstverket, er denne i stand til å sette erfaringen fri, og mottakerne kan oppnå både en nytende og vurderende holdning. Benjamin ser til filmen og

³ Aaron Kashtan har kommet med denne uttalelsen på e-postlisten "Commix scholars", 08.01.2008. Jeg refererer til sitatet fra Larsens avhandling fordi jeg ikke lykkes med å melde meg på denne e-postlisten.

fotografiet som den nye formen for kunstmottakelse. Hans teori kan gjelde for tegneserien. For den er også en kunstnyttelse som både er instruktiv og kritisk.

Innen akademia har forskningen på tegneserien i stor grad vært sosiologisk eller pedagogisk orientert (Groensteen, 2007; Hatfield, 2005). Dette kan videreføre holdningen om at tegneserien ikke er en kunstart, for i noen av disse forskningstilfeller er tegneserien ikke sett på som et estetisk fenomen med særtrekk som skiller den fra andre estetiske fenomener. Blant annet gjelder dette for forskningen til den amerikanske litteraturviteren Daniel Worden. Han har nærlest den amerikanske serieskaperen Chris Wares utgave av tidsskriftet "McSweeney's" (nummer 13/2006) i lys av kjønnsmelankolisk teori. Som gjesteredaktører spilte han bevisst på skamfølelse, som særlig motstanderne i legitimeringskampen mener tegneserielesning fører med seg, da han sørget for at utgaven av tidsskriftet var opptatt av tegneserien. For det første spilte han på kritikerens massekulturaspekt da han ordnet det slik at tidsskriftet ble massedistribuert gjennom forlaget Penguin (bare gjort én gang før i "McSweeney's" distribusjonshistorie). For det andre fikk han trykket på tidsskriftets omslag at leseren vil innenfor permene finne *the finest in contemporary pictorial vulgarity* (Worden, 2006, s. 89). For det tredje sørget han for at første oppslag hadde den ironiske påskriften: *Your name here/(or, perhaps, the name of someone you'd like to insult by suggesting they actually own a comics book)* (ibid). I forskningen av denne utgaven ser Worden den i lys av samme kjønnshierarkier som springer ut fra den amerikanske modernismen, retningen som hadde trang til å sette et skarpt skille mellom det populærkulturelle og det finkulturelle (Doss, 2002). De populærkulturelle uttrykksformene som blir assosiert med det feminine, er for eksempel kiosklitteratur og den kommersielle underholdningstegneserien. Han fant ut at tegneserien ikke lever opp til det hvite, heteroseksuelle og maskuline idealet i dagens samfunn, og at det er dette som fører til skamfølelsen og mindreverdigheitskompleksene. Wordens påvisning av kjønnshierarki i den nyere amerikanske tegneserien har derfor vært fruktbar i legitimeringskampen. Imidlertid inneholder hans kulturstudie av "McSweeney's" ikke en eneste formmessig egenskap ved tegneserien, og dermed hviler hans argumentasjon på sviktende grunnlag. For evangelistenes sterkeste argumenter for å underbygge legitimiteten til tegneserien springer ut fra dens evne til å kople ideologi og tematikk med særegen estetisk uttrykksform. Den franske tegneserieforskeren Thierry Groensteen beveger seg imidlertid ikke bort fra tegneseriens grunnleggende estetikk i *The System of Comics* (1999). Han er den som trygt kan sies å ha gått lengst i å undersøke tegneseriens form, for hans systemteori er basert på tegneseriens forskjellige formkomponenter. Han mener den manglende legitimiteten skyldes at tegneserien går [...] *against the ideology of purity that has dominated the West's approach to aesthetics* [...] (Groensteen, 2000, s. 38). Den amerikanske tegneserieforskeren Bart Beaty, som har vært oversetter av Groensteens teoribok, underbygger også denne renhetstenkningen når han konkluderer at *the study of comics remains stuck in the 1940s, caught between the novel and art history* (Beaty, 2004, s. 408). Dette kople

disse to til kunstdebatten. Beaty mener tegneserieteori er på et forstadium, og tegneserien er i klemme mellom litteratur- og kunstdisiplinene. I følge ham er dette en av mange faktorer som underkjenner tegneserien som en egen disiplin. Det er denne klemmen jeg ville unngå, da jeg forkastet billedromanbegrepet innledningsvis.

Legitimeringskampen har vært lang og standhaftig, og den er ikke avgjort enda. På den ene siden har motstanderne rett, for noen av tegneseriene holder lav kvalitet, og har et eksplisitt streben etter og nå et massepublikum. Mange er ute av stand til å frambringe særlig varig verdi. En svakhet er idegrunnet. På den andre siden har evangelismen, etter mitt skjønn, holdt rettmessig stand på grunn av tegneseriene selv: De siste år har det vært økende en generell evne og vilje hos serieskapere til kvalitativ eksperimentering i forhold til grafisk uttrykksform og substansielt innhold. De grafiske mulighetene er også kraftig forbedret. I følge Dagbladets tegneserieansvarlig Lars Eirik Eide for Dagbladets femte tegneseriekonkurranse har nivået gradvis blitt bedre og bedre. Han mener de over 200 innsendte bidragene til konkurransen i 2009 holdt *skyhøyt nivå* (Bryne, 2009). Under Oslo Comic Expo (OCX) 2010, en årlig tegneseriefestival, ble det presentert en rekke kvalitetstegneserier av norske serieskapere. I en uformell tegneserieprat mellom de norske debattantene Harald Fossberg, Erle Marie Sørheim, Øyvind Holen, Tore Strand Olsen og Flu Hartberg kom det tegneseriehistoriske skillet fram som en aktuell problemstilling. Sjangerskillet, mente de, kan deles inn i *alternativsnobber* eller *podusharryer*. Den første kategorien knytter seg til den alternative tegneserien, mens den andre knytter seg til den masseproduserte tegneserien med komediens underholdende undertoner. Jeg også må innrømmes. Publikum av debatten ble spurt om hvilken type tegneserie de foretrekker, og over halvparten markerte seg som alternativsnobber. De fleste gjestedeltakerne befant seg innenfor den alternative sjangeren, og OCXs ”Sproingpris” ble tildelt en alternativ serie: *Serier som vil deg vel* av den norske serieskaperen Bendik Kaltenborn. Spådommen fra paneldebattantene var at de podusharrylignende humorseriene vil dominere i framtiden. Festivalen arrangeres i evangelismens lys. Et helhetsinntrykk jeg sitter med, dreier seg om at det her til lands legges et godt grunnlag for virkelige kvalitetsarbeider, både idémessig og formmessig, for begge seriekategoriene. Imidlertid er det et stykke igjen til de norske seriene når eksempelvis den forbilledlige tegneserien av den amerikanske serieskaperen David Mazzucchellis *Asterios Polyp* (2009). Den handler om en anerkjent arkitekts oppvekst og midtlivskrise, fortalt gjennom hans avdøde bror. Det lengre episk forløpet har et ekstraordinært visuelt uttrykk som blant annet speiler sjelsvenner blant mennesker, mens verbaltekstene og idé gjør den til en klok fortelling. I tillegg mener jeg evangelismen holder stand fordi dens representanter debatterer nytgivelser i blogger og rydder opp i misforståelser i avisinnlegg, som eksempelvis den norske journalisten og tegneseriekritikeren Øyvind Holen. I et innlegg i Dagbladet fyrer han løs mot filmkritikere av den filmatiserte tegneserien *Sin City* i Norges tre

største aviser:

Anmeldelsen av Sin City viser at det er på høy tid at filmanmelderne i VG, Dagbladet og Aftenposten lærer seg at tegneserier er et selvstendig medium [i betydningen kunstform], og ikke en sjanger. [...] Her er mitt forslag til nyttårsforsett for deg som anmelder film, kunst, dataspill og litteratur: Ikke bruk ordet "tegneserieaktig".
(Holen, 2009)

Kritikkene av *Soft City* viser at tegneserien er langt fra omtalt i nedsettende ord, men heller preget av at de er skrevet av evangelister. *Soft City* har engasjert flere kritikere til å komme på bane og uttrykke deres mening. Til og begynne med spriker klassifiseringen i kritikkene. Eksempelvis skriver den norske kritikeren Oda Bahr i sin blogg: *Boka som slippes i dag er en grafisk roman kalt Soft City* (Bahr, 2008). En annen kritiker, Kjeld-Willy Hansen, skriver: *[...] Pushwagner (68) er blitt in. Den grafiske novellen "Soft City" ble lansert med pomp og prakt på Tronsmo bokhandel tidligere i år, [...]* (Hansen, 2008). Det kan underbygge det som ble skrevet innledningsvis om at billedroman ikke er et etablert begrep i Norge. Den norske kunstkritikeren og forfatteren Tommy Olsson kommenterer også klassifiseringen i sin kritikk av *Soft City*:

I hvor stor grad det endelig har sunket inn i de brede lag at man har å gjøre med en nasjonalskatt skjønnte jeg først da denne tegneserien (for det er det Soft City i første rekke er) ble lansert i bakgården til Tronsmo bokhandel i Oslo i midten av juni i år.
(Olsson, 2008)

Blant annet Olssons og Holens presiseringer utfordrer tegneseriens stigmatiserende stempel. Det er en tendens at slike entusiaster blogger om nyttegivelser av striper og fagtekster. Her til lands finnes eksempelvis bloggene *Rotteprat* av serieskaperen Flu Hartberg og *Skriblerier fra en forfatter og journalist* av Øyvind Holen og Roy Søbstad. *Skriver og tegner og sånn* av serieskaperen Roy Søbstad.

Utviklingen av tegneserien de siste par tiår kan ha ført til at tegneserien er sett på med fornyet interesse, også av akademikere, og tegneserieforskningen er blitt et eget fagfelt: Fra 1980-tallet og framover er det utgitt et visst omfang av fagtekster, og de første forsøkene på å lage overordnede systemer for tegneserier har kommet. Her må blant annet nevnes den amerikanske pioneren Scott McClouds *Understanding Comics* (1993) og igjen Groensteens *The System of Comics*. De er hver for seg representanter for den amerikanske og den franskbelske skolen, de to største fagmiljøene i Vesten. Jeg vil legge til at i Norge var det en liten

oppblomstring av litteratursosiologi på 1970-tallet. Den dreier seg om hvordan litteraturen brer seg i samfunnet og hvordan den speiler samfunnet. I den forbindelse utkom en omfangsrik tegneserieteoribok titulert *Donaldismen* (1973) av den norske forfatteren Jon Gisle. I senere tid har den norske forfatteren Morten Harper har utgitt et trebindsverk *Tegneserier i og utenfor rutene* (1997, 1998) som omhandler blant annet tegneseriens historikk, stil og fortellegrep. Jippi Forlags nylig utgivelse av *Undergrunn! Tegneserier i samling* (2009) ved redaktøren Hanna Innsendt er hovedsaklig et tilbakeblikk på oppstarten av den alternative tegneserien i Norge på 1970-tallet, sentrert rundt seriene til den norske serieskaperen Arne. W. Isachsen. Denne boken kommer jeg tilbake til.

Til tross for økende bidrag av fagtekster, er tegneserieforskningen fremdeles i en nybrottsfase. Svakheterne er mangel på etablert kritisk diskurs, og mye av det som er skrevet bærer preg av at forskerne refererer til hverandre. Beaty har i oppsummeringen av tegneserieforskningens tilstand påpekt at kameraderiet innad i fagfeltet er et stort problem. Han omtaler fenomenet som *Team Comics* (Beaty, 2004, s. 409). Det er et begrep for evangelismen innen academia. Beaty mener også det er en underlig vitenskapelig tilnærming å ensidig hylle tegneserien, og minner om at *The place of scholarship is not to celebrate, but to interrogate* (ibid). Med disse ordene i minnet, nærleser jeg *Soft City*.

Hittil har jeg belyst at *Soft City* er en tegneserie, og at tegneserien er regnet som den niende kunstformen blant entusiaster og tegneserieforskere. Videre har omrisset av legitimeringskampen belyst at forkjempernes standhaftighet, samtidig med økt forekomst av kvalitetstegneserier, har skapt økt akademiske interesse omkring tegneserien, som igjen har bidratt til utviklingen av tegneserieteorier og metoder for nærlesning. Det leder meg inn på å gi et overblikk over det teoretiske bakteppet som ligger til grunn for nærlesningen av *Soft City*.

3 Teori

Denne delen av avhandlingen viser til trekk ved tegneserieforskningen og sentrale tegneserieforskere. Jeg viser også til tegneseriens formkomponenter, stil og fortellegrep og verbalspråk som jeg bruker for å besvare den første problemstillingen. Den dreier seg om hvordan *Soft City* er fortalt. Avslutningsvis viser jeg til intertekstualitets- og representasjonsteorier. De bruker jeg som et ledd i å besvare tegneseriens andre problemstilling, som dreier seg om *Soft Citys* kulturhistoriske kontekst.

Det teoriske bakteppet som følger er hovedsaklig neo-semiologisk basert tegneserieteorie. Semiologibegrepet har røtter i antikken og utviklet fra det greske ordet *semeion* (Kjørup, 1997, s. 240). Begrepet betyr tegntyding, mens en standarddefinisjon for tegn er at det

er *noe som står for noe annet* (ibid). Semiotikken åpnet tekstbegrepet slik at det kan koples til analyse og tolkning av tekster som kombinerer visuelle og verbale elementer. Det antyder også begrepet *neo*, som betyr nytt. Den akademiske tendensen med å betrakte tegneserien som et semiotisk system begynte på slutten av 1970-tallet (Groensteen, 2007). Tegnteorier er anvendelig for å avdekke hvordan *Soft City* er en verbal og visuell konstruksjon av virkeligheten. Jeg supplerer det narrative i tegneserieteorien med tradisjonell narrativ teori. Jeg henter flest teoretiske bidrag fra den fransk-belgiske skolen og den amerikanske skolen, og supplerer med det skandinaviske forskningsfeltet fordi de anvender et skandinavisk begrepsapparat.

3.1 Retninger, tendenser og definisjonsutfordringer i tegneserieforskningen

Det er noen få sentrale navn og retninger som har pekt seg ut innen amerikanske og fransk-belgiske forskningsfeltet etter 1980-tallet. Stadig produseres et visst omfang av faglige tekster, både av kommentarer og innen forskningsvirksomheten. På grunn av den nye interaktive mobiliteten er mange av dem publisert på Internett. Disse tekstene inneholder også nærlesninger av tegneserier, som gir meg analyseeksempler å sammenligne med. Den amerikanske tegneserieforskeren Eugene Kannenberg påpeker i sin doktoravhandling at tegneserieforskningen er i en ekspansiv utvikling: *Comics as a narrative art form has gathered around it a large and growing body of commentary* (Kannenberg, 2002, s. 1). Etter at han skrev dette, har forskningen beveget seg fra et førparadigmatisk stadium til et flerparadigmatisk stadium (Larsen, 2008). Paradigmebegrepene er hentet fra den amerikanske vitenskapsteoretikeren Thomas S. Kuhn, og viser til *beskrivelser, eksempler og definisjoner som er felles underforstått i en vitenskapelig disiplin* (Litteraturvitenskapelig leksikon, 2007, s. 165). Det førparadigmatiske stadiet var tegneserieforskningens ”spedbarnsalder”, mens det flerparadigmatiske stadiet, som kjennetegner dagens forskningsfelt, har flere velfunderte betraktningmåter som konkurrerer om å være den gjeldende. Tegneserieforskningen er fremdeles i startgroen fordi av de publiserte faglige tekstene utkommet de siste tre tiårene, er et fåtall vitenskapelig baserte. I tillegg er praksisen med å gjøre formalistiske, estetisk orienterte analyser relativt ny og har begrenset publisert omfang. Samtidig har forskerne samlet seg rundt noen få betraktningmåter og har et samarbeid på tvers av landgrenser.

Forskningen har spesielt tre tendenser, eller retninger, som peker seg ut: Den første retningen er forskere som er opptatte av å argumentere for legitimeringen av tegneserien, eller snarere påpeke mangelen på kunstnerisk anerkjennelse fra kritikerstanden og de akademiske miljøene. Disse forskerne tilhører gjerne evangelismen og team comics. Den andre retningen er forskere som fokuserer på tegneseriens form, oppbygning og narratologi. Flere av disse forskerne er knyttet til en semiotisk tradisjon, der det å klassifisere og analysere bestanddelene i

tegneserien er den foretrukne framgangsmåten. Den tredje retningen er forskere som studerer hvordan tegneserien forholder seg til andre disipliner. Forskning som er sentrert rundt kunstteori viser blant annet til grep som blikkretning, bevegelsesretning og plassering i det gyldne snitt. Forskning sentrert rundt tematiske eller relasjonelle tilnærminger er hentet fra tverrfaglig humanistiske disipliner. Den amerikanske serieskaperen Carl Barks skapte et stort verk om den modernistiske antihelten *Donald Duck* som i sine mange absurde påfunn vil bevise for dem rundt seg at han er naturen overlegen.⁴ Blant annet har Donald Ault analysert og tolket *Donald Duck* i lys av den franske Jacques Marie Lacans psykoanalyse (Christiansen & Magnussen, 2000). Jeg har tidligere vist til Wordens sosiologiske forskning som også befinner seg innenfor denne retningen. Slike studier tar tegneserien på alvor. Det som er felles for forskerne innenfor alle disse tre tendensene er at de ofte viser til hverandres fagtekster og definisjoner, og så forkaste, støtte seg til eller supplere tenkningen.

Den retningen jeg hovedsaklig holder meg innenfor fokuserer på tegneseriens form og oppbygning. De gir anvendelige teorier, begreps- og analyseapparater slik at jeg kan oppfylle formålene med avhandlingen.

Forskerne som har en vitenskapelig tilnærming, begynner oftest sine tekster med å definere det objektet de skal studere. Det har naturligvis med at når det stilles spørsmålet: *Hva er en tegneserie?* forutsettes et bestemt svar, et noe som tegneserien *er*. Dette ser ikke ut til å være helt enkelt å svare på. Forskningen opererer med mange og varierte definisjoner. Den mest kjente definisjonen er hentet fra McClouds *Understanding Comics* (1993):

[...] juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.

(McCloud, 1993, s. 9)

Definisjonen sier ingenting om verbalspråket, som er underlig, for McCloud er en av pionerene innenfor fagfeltet. Hans teoribok er lett tilgjengelig, og den utmerker seg ved å være fremstilt i tegneseriens form med både konkrete og illustrative innslag. Imidlertid er hans bok ikke vitenskapelig basert. McClouds definisjon bygger på definisjonen som den amerikanske serieskaperen Will Eisner har presentert i *Comics and Sequential Art* (1985), eksempelvis utdragene: *sequential art* og *deals with recognizable reproductions of human conduct* (Eisner, 2008, xi og s. 11). Definisjonen kan omfatte både verbal- og bildespråket. McCloud legger til et bredere visuelt aspekt i *pictorial and other images* og inkluderer blant annet fotografiet. Den amerikanske kunsthistorikeren David Kunzle har skrevet om tegneseriehistorikken i *The History*

⁴ Carl Barks serie *Donald Duck* ble skapt i årene 1942-1966, og bestod til slutt av et 6 371 siders stort tegneserieverk (Aabenhus, 1990).

of the Comic Strip (1973). Han lister opp sin definisjon av den moderne tegneserien:

1) There must be a sequence of separate images. 2) There must be a preponderance of image over text. 3) The medium in which the strip appears and for which it was originally intended must be reproductive, that is, in printed form, a mass medium. 4) The sequence must tell a story which is both moral and topical.

(Groensteen, 2007, s. 13)

Kunzle mener kriteriene kan gjelde for alle tegneseriesjangrene, i hvilket som helst land, uansett en tidsperiodes stil. Han klassifiserer også tegneserien som en autonom uttrykksform, men han kritiseres for å mene den er en hybrid og at kun bildene er bærere av det narrative. Den franske tegneserieteoretikeren som jeg har vist til før, Groensteen, forkaster disse definisjonene, og mener de er utilstrekkelige fordi de er *[..] normative and self-interested [...] made to measure in order to support an arbitrary slice of history* (op.cit., s. 13). I stedet for tenker han at tegneserien er et system sammensatt av forskjellige romlige komponenter. Samtidig lander han på at det er vanskelig å gi kunstformen en entydig definisjon, noe kapitteloverskriften *The impossible definition* antyder (Groensteen, 2007, s. 12). Han avslutter med hvilken betraktningmåte han legger til grunn i systemteorien:

Comics will be considered here as a language, that is to say, not as a historical, sociological, or economic phenomena, which it is also, but as an original ensemble of productive mechanisms of meaning.

(Groensteen, 2007, s. 2)

Med dette som utgangspunkt er det hovedsaklig Groensteens systemteori og analysemetode som jeg baserer avhandlingen på. Det er fordi den er anerkjent som et seriøst, vitenskapelig verk som fokuserer på tegneseriens form og oppbygning. Den andre teorikilden jeg viser til er Kannenbergs. Han har ikke gitt en egen definisjon, men hans betraktningmåte av tegneserien skiller seg ut: Han sammenligner tegneserien med lyrikk, og er opptatt av opplevelsen som den gir. Den sammenligner han med figurdikt, som har brudd på lineær tekstgjengivelse og uttrykker en illusjon av bevegelse. Det kan være forklaringen på hvorfor han er så interessert i det verbales estetiske uttrykksformer.

Definisjonsutfordringene kan antyde at tegneserieforskningen er i et flerparadigmatisk stadium der flere oppfatninger virker side ved side. De avdekker også mangler, eksempelvis mangler definisjonene en inkludering av det prekære mellomrommet, som er et essensielt narrativt aspekt. Den franske serieskaperen Peeters syn på mellomrommet er: *the true magic of comics operates between the images, the tension that binds them* (Groensteen, 2007, s. 112).

Den engelske filosofen Aaron Meskin ved Universitetet i Leeds har merket seg definisjonstrangen blant tegneserieteoretikerne. I artikkelen ”Defining Comics?” (2007) stiller han spørsmål ved nødvendigheten av en tegneseriedefinisjon:

Why not simply give up the task of trying to provide a traditional definition of COMIC, which recent work on the nature of concepts suggest may be unachievable? What do we need a definition of comics for in the first place?

(Meskin, 2007, s. 376)

Han anerkjenner behovet for en evaluerings- og fortolkningsramme av en kunstart som har begrenset forskningshistorie, og sammenligner med andre kunstarter som ikke har ventet på definisjonsavklaring før analyse og fortolkning av enkeltverker. Meskin mener innsikt i stil, fortellegrep, siktemål og generelle kunnskaper om estetikk og narrasjon holder for å kunne bedømme tegneserien.

3.2 Tegneseriens formkomponenter

For å svare på hvordan *Soft City* er fortalt trenger jeg kunnskaper om tegneseriens ulike romlige komponenter og funksjoner. Groensteens teori er et solid bidrag til dette og til forskningen innenfor retningen som fokuserer på form og oppbygning. Her presenterer han et nytt begrepsapparat og en ny innfallsvinkel med systematisk gjennomgang av tegneseriesystemets formmessige sider og fortellegrep. Et hovedbegrep er spatio-topie (*the spatio-topical system*) (Groensteen, 2007, s. 22). Begrepet er hans forsøk på en samlebetegnelse for to franske ord; rom (*spatio*) og sted/utgangspunkt (*topie*). Dobbeltbetydningen favner tegneseriens visuelle lagvise og/eller sidestilte organisering (layout) av ulike tegneserierom (sideoppsett, marger, ruter, mellomrom og snakkebobler). Det spatio-topiske systemet består av fire formkomponenter: 1) hyperrammen som er den største formkomponenten på sideoppsettet. Den har to egenskaper; den avgrensner *the reference space within which the reading is carried out* (op.cit., s. 30) og den er sidens stabile rammeverk. Hyperrammen visualiserer seg som marger. 2) multirammen som er summen av antall ruter på siden eller summen av antall hyperrammer (sider) i eksempelvis et tegneserieblad. Multirammen er forbundet med type komposisjonsmønster på sideoppsettet. 3) ruten som også inkluderer det i mellom to ruter, altså mellomrommet. 4) snakkeboblen som også inkluderer tankeskyen. Jeg bruker ikke begrepene hyperramme og multiramme i avhandlingen, og forklarer dem ikke mer enn deg jeg har gjort her. Derimot utdyper jeg forskjellige komposisjonsmønstre, ruten og snakkeboblen.

Peeters oppgir fire vanlige komposisjonsmodeller på **sideoppsettet**: 1) den konvensjonelle, der rutene er strukturert etter et fast rutemønster; 2) den dekorative, der estetiske hensyn er styrende; 3) den retoriske, der narrasjonen er styrende; 4) den produktive, der organiseringen av rutene er styrende (Groensteen, 2007). Serieskapere opererer oftest med en fast grunnoppsett, men kan også veksle mellom modellene og påvirke meningsskapningen på denne måten. Eksempelvis kan den dekorative underbygge opplevelsen og forskjønne uttrykket. Den kan være ledd i serieskaperens retoriske prosjekt, for den skiller seg fra den konvensjonelle modellen som er det klassiske komposisjonsmønstret med horisontale rutelinjer atskilt av hvite mellomrom. Denne modellen er fremdeles den mest vanlige, til tross for de siste tiårs eksperimentering med komposisjonen. I strukturanalysen av *Soft City* drøfter jeg effekten av de forskjellige komposisjonsmodellene. Groensteen mener prinsippet om panoptisme spiller en sentral rolle i komposisjonen (op.cit., s. 29-35). Det knytter seg til det overblikket leseren kan få over siden eller oppslaget som bidrar til at denne kan se flere sider av narrasjonen samtidig. Groensteen mener å ha avdekket at serieskapere utnytter panoptismen i meningsskapningen. Eksempelvis viser han til dobbelkomponering, som skjer når de romlige komponentene og farger er i samspill med hverandre på et oppslag, og sirkulærkomponering, som skjer ved at rutene med høy informasjonsvekt er plassert i nøkkelplasseringer på siden eller oppslaget i den hensikt å gi en rytmisk, sirkulær leseretning. Ved det første tilfellet kan en symmetrisk komposisjon kommunisere et rutinemessig handlingsmønster eller at livet følger et standardisert livsløp. De symmetriske komposisjonene er også lesevennlige. En asymmetrisk komposisjon kan kommunisere motsetninger eller gi pauseringseffekter. En slik variant fins i de franske serieskaperne Francois Schuiten og Claude Renards *The Rail* (1982). Høyre sideoppsett har det vanlige rutemønster, mens venstre sideoppsett har en helsides rute. Ved det andre tilfellet kan ruter med funksjonell vekt plasseres i nøkkelplasseringene midt på, oppe i venstre hjørne eller nede i høyre hjørne. Komponeringen vil i seg selv være en rytmisk handling. Over flere oppslag kan komposisjonsmåten gi en opplevelse av rytmisk repetisjonskontinuitet. Selve komponeringen er en kommunikativ handling. Kannenberg setter søkelys på dette i sin doktoravhandling. Her kommer han inn på to vesentlig aspekter i tegneserien. For det første at en komposisjonstype kan representere det sekvensielle, og for det andre at den kan representere en kommunikativ enhet. Han viser til tre komposisjonsmåter av ruter på siden: 1) En gruppe er en uorganisert samling bilder som ikke har forbindelser til hverandre. 2) En serie er en rekke av bilder som er lenket sammen i en uavbrutt, lineær struktur der bildene ikke har andre forbindelseslinjer til hverandre. 3) En sekvens er en rekke av bilder som er lenket sammen der flere av bildene reagerer på, eller handler i forhold til hverandre, men ikke nødvendigvis med forutgående eller påfølgende bilde. Ut fra denne grupperingen fastslår Kannenberg at tegneserier har noe til felles med den siste komposisjonsmåten. Ved hjelp av definisjonen kunne jeg dele *Soft City* inn i håndterbare størrelser og nummerere kommentarhenviingene mine.

Kannenbergs fokus på komposisjonsmodellen på sideoppsettet har en årsak. Som Peeters mener han at den er en kommunikativ enhet. Bli den endret, eksempelvis ved en reproduksjon i et annet format, kan det forstyrre den originale betydningen og den estetiske responsen. Larsen har skrevet om et godt eksempel i sin avhandling. Hun viser til den norske samleboken av Marjane Satrapis *Perserpolis*, der sideoppsettet ble endret på under prosessen med å samle de fire franskspråklige serieoriginalene.

Tegneserien er et selvbiografisk verk og en politisk tegneserie som handler om et barns utvikling og vekst til voksen i et krigsherjet land. Sideoppsettet hun viser til består av en vertikal ruteinndeling der venstre kolonne er delt inn i tre ruter og høyre kolonne er en høyreist, rektangulær rute (figur 3). Denne ruten inneholder en mannsfigur i en lang, sort frakk med brede skulderputer. Ruten er forstørret for å gi den visuell vekt på høyre side av oppslaget. I den norske samleutgaven har Larsen merket seg at sideoppsettet er plassert på *venstre* side mens i den franske utgaven er den på *høyre* side. I den franske utgaven blir ruten med ”smuglerfrakken” umiddelbart synelig når leseren blar om fra forrige oppslag. I følge Larsen er den opprinnelige rutens fokaliseringssentrum og utnyttet som stoppeffekt, et slags punktum i sekvensen. Hun mener komposisjonsmåten utnytter et komisk aspekt i fortellingen som omhandler absurde sider ved et regime, eksempelvis at foreldrene er nødt til å bli forbrytere for å kunne ta med uskyldige gaver hjem til datteren Marjane.



Figur 3: Rutene er hentet fra Marjane Satrapis *Perserpolis*, som handler om Marjanes barndom og frem til hun er ung voksen. Handlingen foregår i Iran under og etter den islamistiske revolusjonen. Leseren blir fortalt om krig, tortur og depresjon. Moren syr her om farens frakk slik at han kan smugle plakater til Marjane.

Ruten er formkomponenten som rammer inn et utsnitt av en hendelse eller situasjon i det forløpet tegneserien skildrer. Den avgrensner både tid og rom og er en sentral leverandør av tegneseriens særegne uttrykk. I følge Groensteen er den *the base unit of the comics system* (Groensteen, 2007, s. 34). Ruten kan beskrives ut fra form, plassering og funksjon. Vanligvis er den rektangulær eller kvadratisk, oftest i formmessig samspill med hyperrammen. Serieskaperen kan variere på formatet. En rute med høy informasjonsvekt kan utformes større enn de andre.

Leseren blir da gjort spesielt oppmerksom på denne. Dette er et av mange eksempler på at form og narrasjon påvirker hverandre gjensidig i tegneserien. Rutene plasseres oftest i en side-ved-sidekomposisjon i vannrette linjer. Enrutere er naturligvis et unntak.

En fortelling leses rute for rute, og identifiseringen av hver enkel rute er mulig, enten den har synlig eller usynlig rammer. Det er fordi kompetente serieskaperne kan utarbeide kvalitetstrekk ved ruten slik at den er i dialog med det narrative innholdet, med mellomrommene mellom rutene og skaper sammenhenger. I følge Groensteen har ruten seks funksjoner: Den første funksjonen er innramming. Det viser til at ruten avgrensner tid og rom fra kjeden av ruter. Innrammingen kan beskjære det visuelle bildet, men det virtuelle bildet vil likevel kunne være inntakt. Allerede på skissestadiet inntreier innrammingsfunksjonen når serieskaperen skisserer et midlertidig, tomt rammeverk. Den andre funksjonen er separasjon. Det viser til at ruten skaper avstand og et mellomrom mellom seg selv og omkringliggende ruter. Jeg kommer tilbake til mellomrommet senere i kapitlet. Den tredje funksjonen er rytme. Dette har jeg vist til tidligere, som komposisjonsmønstre der rutene er organiserte på siden og danner et slags rytme- eller pausemønster. Groensteen bruker et musikalsk uttrykksregister når han beskriver dem: Den korteste ”utpustpausen” oppstår i mellomrommet mellom to ruter, semi-pausen oppstår i mellomrommet mellom to vannrette rutekjeder, og den lengste pausen oppstår når leseren blar om til neste side. Rytmen er biologisk basert, for den knytter seg til leserens lesetempo. Den fjerde funksjonen er strukturering. Den viser til hvordan ruten strukturere det episke forløpet i ruterekker. Rutens kanoniserte form er trolig kommet på grunn av et avhengighetsforhold til publiseringsformatet. Videre tilpasser byggesteiner generelt seg best til hverandre dersom de er firkantede eller rektangulære, ikke stjerneformede, runde osv. Når rutene er klemt sammen, virker likevel separasjonsfunksjonen med støtte fra rutenes motivforskjeller og/eller motivrepetisjon. Funksjonen dreier seg også om leseretning. Den vestlige leseretningen er å lese fra venstre mot høyre. Den tradisjonelle lesemåten kan brytes i en mosaikkkomposisjon. Det kan formidle uoverskuelighet og kaos eller utmattelse som eksempelvis hovedkarakteren opplever. Når komposisjonsformen ikke følger klassisk leseretning, er den ekspressiv. Det leder meg videre til den femte rutefunksjonen, nemlig den ekspressive funksjonen. Den viser til at rutens form, størrelse og/eller plassering kan spille narrasjonen. Det kan formidle fart, kaos, ironi, fornektelse, tomhet, klaustrofobi osv. Et godt eksempel der innrammingsfunksjonen, struktureringsfunksjonen, separasjonsfunksjonen og den ekspressive funksjonen fungerer sammen er illustrert i figur 4. Den spanske serieskaperen Diego Latorre eksperimenterer med den tradisjonelle rute- og komposisjonsformen i *Hulk: Broken Worlds* (2009). Figuren viser et ekspressivt rutemønster der den øverste ruten har kraftig ruteinnramming, og den nederste ruten med antydning innramming overlapper de to andre rutene:



Figur 4: I rutene fra *Hulk: Broken Worlds* eksperimenterer serieskaperen Diego Latorre med den såkalte superhelte modellen. Den meget særpregede estetikken bryter helt med stilistisk enhet fra første til siste rute og med å lese fra øverst venstre hjørne og i vannrette lag. Fokuset blir dermed også lagt til det ekspressive uttrykkets mangfoldighet. Foto: www.diegolatorre.com.

Den sjette og siste funksjonen er den sosiale, som viser til at rutene er kommunikative forbindelser til leseren. Den har mye til felles med strukturingsfunksjonen som er med på å skape en lesesti. I følge Eisner etableres den implisitte leserkontrakten i denne funksjonen. På den ene siden det er serieskaperens oppgave å legge an tonen for lesningen og skape noe interessevekkende slik at leseren får lyst til å lese videre. På den andre siden er det leserens oppgave å leve seg inn i hva bildene forteller og ønske å vite resten av historien. Fordi leseren kan skimme over sidene og oppslagene og gå glipp av viktige detaljer, påpeker Groensteen at det er vanlig at serieskaperne tegner en og samme handling i flere ruter, sett fra ulike perspektiver. Det forlenger fortellerteksten, men sikrer at leseren får med seg innholdet. Gjennomgangen av de seks rutefunksjonene inkludert eksemplet i figur 4, viser at flere funksjoner kan opptre innenfor en og samme side.

Snakkeboblen er et av tegneseriens mest særegne trekk. Den og tankeskyen tilhører samme formkomponentkategori og kan beskrives ut fra form, plassering, farge og funksjon. Formen utgjør som regel et avgrenset og kompakt rom der konturstreker former dens symbolske form. Boblene med ord har oftest en oval eller rund form, men de kan også ha rektangulær eller firkantet form, spesielt fortellerstemmen. Denne utformingen er den mest økonomiserende i et svært kompakt ruterom og sideoppsett (Groensteen, 2007). Noen serieskaperne fremstiller snakkebobler uten synelige konturstreker, og da virker den å sveve over hodene på karakterene (Kannenbergh, 2002). Tankeskyen har fått navnet etter sin skylignende utforming og små, runde bobler forbinder den til karakteren som tenker. Snakkeboblen og tankeskyen knytter til seg en tidsdimensjon. Flere bobler innenfor samme rute bekrefter at en rute ikke representerer et øyeblikk i et stillbilde, men en dialog, monolog eller tankerekke som strekker seg over tid. Dette kommer jeg tilbake til.

Utformingene kan være *både* påvirket av handlingen eller situasjonen utenfor og verbalteksten innenfor. Serieskaperne kan variere på størrelsen slik at en boble er mye større enn de andre på siden med samme formål som ruten. Det verbale kan også endre format. Mange serieskaperne eksperimenterer med utformingen av snakkeboblene, eksempelvis i serieskaperne Alan Moore og Dave Gibbons *Watchman* (1986) (figur 5). Tegneserien i tolv kapitler handler om fem eks-superhelter som ufrivillig blir del av en maktkonspirasjon da deres superheltvenn The Comedian blir drept. Handlingen foregår i et storbysamfunn preget av overvåkning og indre motsetninger. Tankene til Rorschach, en annen eks-superhelt, fremstilles i rektangulærform. Den har to rette og to hakkete konturlinjer uten forbindelseslinjer til figuren. Formen skal trolig uttrykke ”frynsete nerver”. I flere ruter opererer Rorschach som fortelleren av historien, og form og plassering av snakkeboblene har noe til felles med fortellestemmen. Eksempelet viser at det karakteren sier, ofte ikke kan løsriveres fra måten den sier det på:

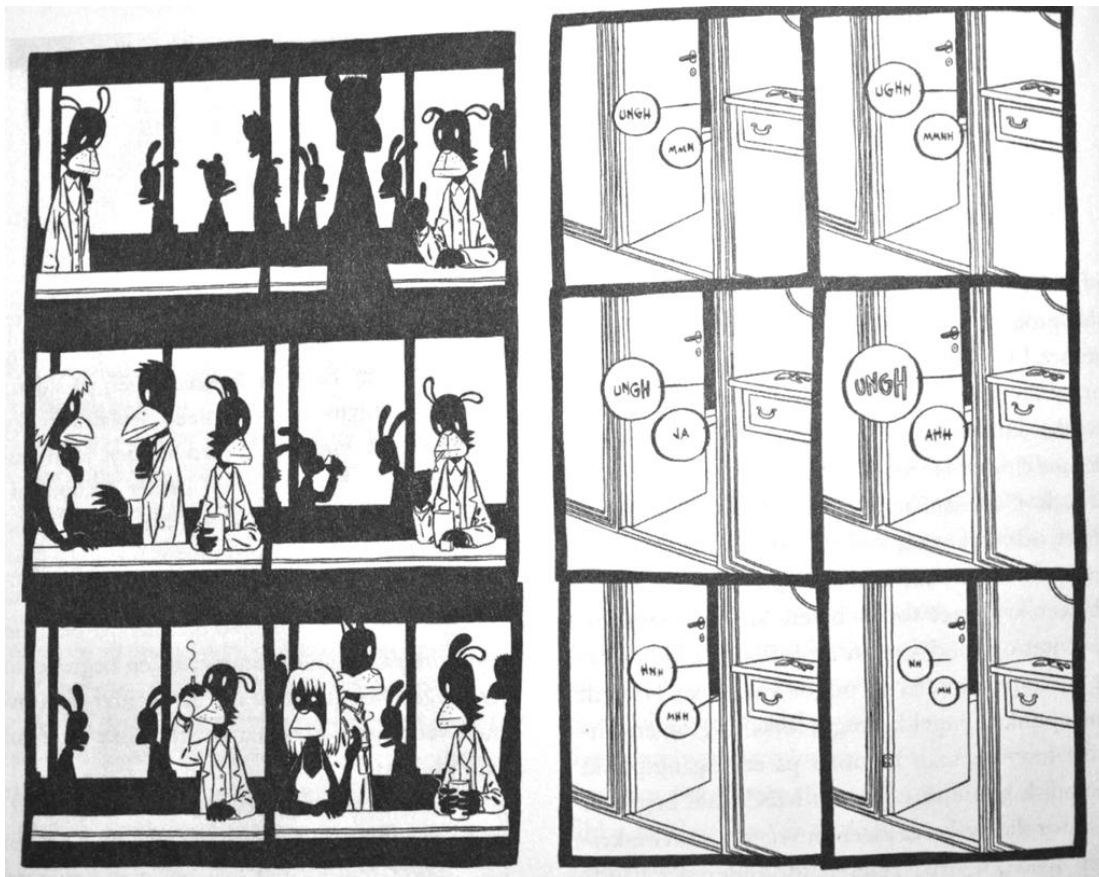


Figur 5: Rutene fra Alan Moore og Dave Gibbons *Watchmen* eksperimenterer med form og innhold. Tankeskyene er utformet ut fra en kromatisk kode, altså utforming med meningsskapende, ekspressiv funksjon. De fremstiller Rorschachs stemme, en karakter som er frynsete i nervene. En annen eks-superhelt i serien, radioaktive Dr. Manhattan, har blå snakkebobler. De korresponderer med karakterens blå utseende.

Snakkeboblen og tankeskyen er informasjonsbærere av kalligrafert (håndtegnet) verbaltekst. De kan også bære *onomatopoetiske ord* (Kannenberg, 2002, Christiansen, 2001). Onomatopoetiske ord er lydhermende eller lydmalende ord som *Zzzaark!* og *Riiiiing!*. Slike ordlyder finnes ofte i tegneserier, også i *Soft City*. Derfor har jeg tatt med begrepet. Der er ord ekspressivt fremstilt med linjer og/eller zikk-zakk-lignende konturstreker, altså en klassisk fremstilling av onomatopoetiske ord.

Groensteen skiller ut fire typer forbindelser mellom på den ene siden snakkeboblen og tankeskyen og på den andre siden ruten eller helheten. Hensikten er å vise hvordan alle komponentene inngår i et komplekst nettverk. 1) Den første forbindelsen dreier seg om dimensjon. Den har en dobbelbetydning, mens snakkeboblen er en todimensjonal form, er bildet en tredimensjonal illusjon. Snakkeboblen virker flat i forhold til eksempelvis bildets fluktlinjer innover mot en innbilt horisontlinje. Kontrasten skaper et spenningsforhold. Snakkeboblen eller

tankeskyen bryter illusjonen og virker fremmedgjørende. Fargen på snakkeboblen eller tankeskyen er oftest hvit som bakgrunnen, og dette skiller den ytterligere fra omkringliggende motiver. På samme tid okkuperer disse to forskjellige soner; boblen skyver ut eller gjør et kutt i bildet. 2) Den andre forbindelsen dreier seg om formen på snakkeboblen, som kan samsvare med vertskapsrutens motiver og rammer. Dermed skapes harmoniske forbindelser, eller motsatt, de kontrasteres og skaper dissonans. Formtilpasning gir en diskret og veltilpasset effekt, og ikke minst er det plassbesparende. En ordrik tegneserie har oftest rektangulære snakkebobler. 3) Den tredje forbindelsen dreier seg om areal, og fordeling av plassen mellom tekst og bilde kan måles ved å sammenligne arealbruken. En arealberegning gjør jeg ved å telle antall snakkebobler og tankeskyer. Fordelingen i teksten kan blant annet si noe om karakterutvikling, og om det er likeverdighet mellom karakterene. 4) Den siste forbindelsen dreier seg om plassering. Tegneserien har utviklet konvensjoner for hvor snakkeboblen bør plasseres i forhold til den snakkende og tankeskyen i forhold til den tenkende, slik at leseren kan forstå forbindelsene. Det er fire vanlige plasseringer av snakkeboblen eller tankeskyen (Groensteen, 2007). De er frittstående i ruten, gjerne i et "tomrom" atskilt fra ruterammen. Plasseringen kan være i alle fire retninger: til begge sidene, over og under. Når det er intensjonelt å markere en pause, kan snakkeboblen være plassert med litt avstand til neste. Ved dialoggjengivelse er boblene oftest gruppert tett sammen, eventuelt lenket sammen med brudd i innrammingene, for å vise til en sammenhengende samtale, eller at noen snakker i munnen på hverandre. En annen plassering er lent mot rutens øvre ramme. Plasseringen gjør at marginen over ruten virker bredere. En tredje plassering er lent mot rutens sideramme. Innrammingslinjene til snakkeboblen erstattes av ruterammenes. En fjerde plassering er plassering mellom to ruter, overlappende i mellomrommet. I så fall har den en brobyggende funksjon i forhold til leseretningen. Jeg eksemplifiserer en variant av den første plasseringen i figur 6. Det er et oppslag fra den norske serieskaperen Jasons *Vent litt...* (2002). På venstre side er to apelige karakterer fremstilt uten snakkebobler. Øyekontakten mellom dem er en form for taus dialog. Måten å fortelle på er subtil og etterlater seg et tomrom som gir rom for subjektivitet og tvetydighet. Høyre side viser bobler med onomatopoetiske ord i en dialogkomposisjon der forbindelsen forsvinner inn i bildet. Karakterene er usynlige. Likevel skaper ikke dette forvirring, for leseren har trolig fått med seg at de seks forrige rutene inngår i en episk sammenheng og skal ses i forbindelse med hverandre:



Figur 6: Rutene fra Jasons *Vent litt...* viser et oppslag der ruteinndelingen på de to sidene har en synkron komponering (dobbelkomponering). Rutene er delt i seks like store ruter innrammet av svakt kursive, svarte streker. Rutene på høyre oppsett viser eksempler på at snakkeboblen kan opptre som stedfortreder for en karakter. Oftest er det en sterk visuell forbindelse mellom snakkeboblen og den snakkende. Her har serieskaperen sørget for at leseren er introdusert for karakteren og situasjonen, slik at det ikke er nødvendig å gå tilbake og granske snakkeboblenes sammenhenger og betydninger.

Snakkeboblen kan granskes med samme funksjonstyper som ruten. Det kan avdekke spesifikke karaktertrekk. Eksempelvis kan en kjede av snakkebobler styre leseretningen (strukturingsfunksjonen). Når leseren leser den ene ruten etter den andre, skaper det en rytme (rytmefunksjonen). Å lese en ordrik snakkeboble kan sakke lesetempoet, som igjen kan være en fordel dersom serieskaperen ønsker å holde på spenningen i en bestemt handling eller situasjon (rytmefunksjonen). En lang replikk innenfor samme snakkeboble kan bety at fiksjonspersonen snakker sammenhengende (rytmefunksjonen). En snakkeboble som er koplet til andre snakkebobler, kan representere en argumentasjonsrekke, korrigerende, utfylling eller underbygging av det som er allerede sagt (strukturingsfunksjon og ekspressiv funksjon). Disse kan være fordelt på flere snakkebobler, gjerne med ufullstendige setninger, også fordelt over flere ruter og representere en lengre monolog.

3.3 Et utvalg av tegneseriens fortellegrep og stiltyper

Det er et omfattende verktøy som serieskaperen har å forholde seg til når denne skal visualisere og verbalisere en historie og sørge for at den blir transportert på en gjenkjennende og interessevekkende måte fra rute til rute. Groensteen er tydelig på at det må flere ruter til for å skape narrasjon (Groensteen, 2007). Om hva som er tegneseriens minste narrative enhet knytter seg til en diskusjon i forskningen. For flere forskere, blant annet den franske tegneserieforskeren Guy Gauthier, mener tegneserien kan ha mindre meningsbærende komponenter enn ruten. Visuelle grupper av linjer eller grupper av merker innenfor ruten, kan være slike narrative meningsbærende komponenter, dersom de representerer en meningsfull enhet. Den tyske tegneserieforskeren Ulrich Krafft støtter seg til Gauthiers tenkning ved å peke ut fire meningsbærende grupper: figur(er) i forgrunnen, figur(er) i bakgrunnen, objekt(er) i forgrunnen og objekt(er) i bakgrunnen. Groensteens valg av ruten begrunnes ut fra at det er fordelaktig at det analytiske blikket holdes på systemnivå, altså på faste elementer. Gauthier og Kraffts syn bidrar i følge Groensteen til at en analyse blir for detaljstyrt med fokus på elementer som endrer seg sterkt fra tegneserie til tegneserie. Imidlertid mener han dette ikke er et lett valg, for det er vanskelig å skille ut hva som er den minste narrative komponenten, spesielt når konteksten er kompleks. Videre mener han at flere ruter kjedet sammen har noe til felles med et ikonisk syntagme. Et ikonisk syntagme er en kjede av ikoner (symboler/merker) som står i forhold til hverandre og skaper mening. Det har noe til felles med hans fellesbetegnelse; arthrologi, på fortellegrep som sammenfører rutene ved hjelp av forskjellige ikoniske eller verbale solidaritetsforbindelser.⁵ Fritt oversatt kan det bety *noe som kommuniserer en helhet ved hjelp av flere deler*.

I avhandlingen er jeg opptatt av å identifisere fortellegrepen som er i bruk i *Soft City*. Kapitlet er preget av opplisting og forklaring av dem. Fortellegrepene som følger tilhører en tredelt kategorisering: Den første kategorien viser grep som visualiserer historien, den andre til sammenføyningsgrep som transporterer historien fra en rute til en annen eller sekvens til sekvens, og den tredje til grep som dreier seg om leseretningen.

Ikonisk forenkling er et fortellegrep som viser til utelatelse av det visuelle i ruten slik at bare vesentligheter gjenstår.

⁵ Thierry Groensteen bruker samlebetegnelsen *arthrologi* og underkategoriene *avgrenset arthrologi* og *utvidet arthrologi* som begreper for typer sammenføyningsgrep (Groensteen, 2007, s. 103). Arthrologi har en dobbelbetydning. Det kommer av det greske ordet *arthron* som har en medisinsk betydning og viser til kroppens ledd. Den andre betydningen kommer av det latinske ordet *articulatio* som i dagligtalen betyr å uttrykke en mening eller uttale noe ekstra tydelig. Avgrenset arthrologi viser til forskjellige sammenføyningsgrep innenfor en sekvens (hva som utgjør en sekvens), mens utvidet arthrologi viser til forskjellige sammenføyningsgrep mellom sekvensene som ivaretar repetisjonskontinuiteten og skaper en helhetlig narrasjon.

Plastisk forenkling ligner på ikonisk forenkling med den forskjell at den viser til abstrahering eller utelatelse av trekk ved gjenstanden (ikonet). På forskjellige måter fjerner serieskaperen det visuelle slik at bare vesentligheter gjenstår. Det kan være å begrense koloritten og/eller forenkle en karakter slik at den får en geometrisk form. Hensikten med begge typene er å gjøre resepsjonen enklere og skape fokus på det som har funksjonell vekt.

Beskåret innramming viser til innsnevring av perspektivet i ruten slik at det avgrensede utsnittet konsentrerer seg om vesentligheter.

Motivlikhet er et sammenføyningsgrep som viser til repetisjonen av samme motiv eller ord. Herunder kommer også delvis motivlikhet som viser til repetisjon av samme motiv eller ord i en noe variert utgave. Groensteen peker på at disse fire fortellegrepene er de mest essensielle i tegneserien og de mest brukte. De kommer inn under hans forståelse av artrologi.

Flervektorielle fortellegrep viser til flere samlende størrelser som virker samtidig innenfor ruten og mellom rutene. Begrepet *vektor* er latinsk for *bærer*, og dreier seg om en størrelse med mål, retning og fart (Store Norske Leksikon). Eksempelvis kan leseren se en karakter i Jasons *Vent litt...* (figur 6) som kommer inn fra første rutes venstre kant. Rute-for-rute kan denne tolke hans bevegelser der han vandrer mot en bar og setter seg ned med ansiktet mot leseren. Hans bevegelse, retning og opplevelse av fart representerer da vektorielle forbindelser.

Oversiktsruter og utsnittsbilder er to kompositoriske fortellegrep som samspiller om meningsskapningen (Groensteen, 2007). Oversiktsruten er en panorert fremstilling av stedet der handlingen skjer, og karakterene er oftest fremstilte som miniatyrer. Utsnittsbildene zoomer inn på en av karakterene eller et objekt i oversiktsruten sentral i handlingen og situasjonen som fortellingen dreier seg om. Blant annet motivlikhet hjelper til å sammenføre rutene.

McCloud har også studert sammenføyningsgrep som virker mellom rutene, og har kommet fram til seks forskjellige som han omtaler ved samlebetegnelsen *closure*. Fritt oversatt kan det bety ”forbindelser”.⁶ De forskjellige sammenføyningsprinsippene er: øyeblikk til øyeblikk; handling til handling; tema til tema; scene til scene; utsnitt til utsnitt; og til grepet som oppstår i mellom en rute eller rutekjede og dennes siste rute, som avslutter med en uventet skildring, sett i lys av forutgående ruter (McCloud, 1993).

Perspektiv er et fortellegrep som er relatert til måten fortelleren av historien ser hendelsene han forteller om på. Han ser alltid på den på en spesiell måte, og det har konsekvenser for fremstillingen (Lothe, 2008). Genette lanserte begrepet i sin narrative teori i 1972, som fremdeles står som et av de mest sentrale i tradisjonell narrativ teori, og knytter det til et abstrakt sansningssenter som *er bestemmende for hvem ser*. Perspektiv deles inn i tre hovedkategorier eksternt, internt og allvitende (op.cit., s. 86). 1) Ved eksternt perspektiv virker

⁶ Jeg kom frem til denne oversettelsen, forbindelser, fordi begrepet brukes innen datateknologien og refererer til variabler som er forbundet sammen i en kontinuert struktur. Thierry Groensteen bruker også dette begrepet, men i en annen sammenheng, som en rutefunksjon. Der har jeg oversatt begrepet til innramming.

det som om leseren er utenfor karakterene og med begrenset viten ser på dem og hendelsen eller situasjonen ut fra et bestemt punkt i det fiktive universet. 2) Ved internt perspektiv virker det som om leseren er inne i en bestemt karakter og ser på de andre karakterene, hendelsen og/eller situasjonen med den viten som kun er mulig å ha fra karakterens ståsted. I tegneserien kan internt perspektiv være visuelt markert ved at karakteren er konturtegnet med sterk plastisk forenkling uten ansiktstrekk, modellering og andre detaljer i en heldekkende farge som bryter med omkringliggende farger. 3) Ved allvitende perspektiv virker det som om fortelleren er utenfor karakterene og har null begrensninger i sin viten om dem, hendelsen og/eller situasjonen.

Et annet perspektivisk fortellegrep er *zooming*. Det viser en veksling mellom et nærbilde, mellombilde og panoramabilde. Innzooming kan ha et endepunkt med spesiell narrativ betydning, mens utzooming kan avrunde en sekvens eller fortelling.

Perspektiv har også en visuell betydning, og knyttes til det å se romlig forhold og dybde i ruten. Perspektivtegning er i dialog med våre erfaringer om å se størrelsesforhold og avstander. En rute visualiserer dybde dersom den er bygget opp av eksempelvis fluktlinjer og en horisont, for da beveger våre øyne seg også *inn* i bildene og ser romlige størrelser (Aabenhus, 1990).

Tilfeldig sammensetning dreier seg om eksperimentering med komposisjonen og slik gi uventede lese måter og retninger. Eksempelvis kan tre ruter settes sammen i ulike kombinasjonsmåter og alle måtene kan ha narrativ betydning.⁷

Stemme er et fortellegrep som serieskaperen kan bruke for å etablere karakterene, hendelsene og/eller situasjonen inn i fortellingen. Fortellegrepet realiserer seg oftest som verbaltekst innenfor snakkeboblen, tankeskyen og/eller rommet der fortellerstemmen opptrer innenfor. Ved å studere stemmene kan jeg finne ut hvilken type fortelling som *Soft City* er. Om den er en førstepersonsfortelling med jegformen, eller en tredjepersonsforteller med bruk av pronomensformene han, hun, de osv. (Aaslestad, 1999, s. 95-110). I tegneserien er karakterer gitt direkte uttrykksmulighet gjennom snakkeboblen, og den peker til den snakkende. Den konvensjonelle lesningen av en snakkeboble som henger "løst" over hodet på flere karakterer, betyr at ytringen gjelder for dem alle. Det er i så fall en plural forbindelse (Groensteen, 2007). I tegneserien er fortelleren mer enn verbalteksten innelukket i rommet øverst i ruten, for han er også til stede gjennom å gjøre ulike valg som å regulere den visuelle informasjonsmengden og bestemme ved hvilken av karakterene som snakkeboblen skal stoppe ved.

Typologi er det tegneseriespesifikke uttrykksregisteret som inneholder koder for hvordan karakterene kan fremstilles for å skape umiddelbar gjenkjennelse av identitet og/eller rolle (Eisner, 2008). Uttrykkene er på linje med ideologiske vaneforestillinger om hvordan menn og kvinner ser ut og oppfører seg i bestemte situasjoner (figur 7). Karaktertypene

⁷ Jeg henter dette eksperimentelle fortellegrepet fra de franske serieskaperne Anne Baraou og Corinne Chalmeau *Après Tout Tant Pis*.

fremstilles med stereotypiske trekk og gjerne med en eller flere attributter. Det vil si en gjenstand som viser til en egenskap som tilkommer denne. Tegneserieestetikken har utviklet typologien fordi tegneserien har begrenset med plass til å etablere en karakter. Så fort som mulig og på så lite plass som mulig, bør serieskaperen fremstille en karakter som gir umiddelbar gjenkjennelse. I figur 7 viser jeg til Eisners karaktertyper (med eller uten attributt):



Figur 7: Illustrasjonen viser Will Eisners eksempler på typologi (Eisner, 2008, s. 12). En vanlig innstilling hos serieskaperen er: Hvorfor gjenta virkeligheten hvis ting kan gis en annen og overraskende fremstilling, fantasiens uttrykk? Eisner mener kunsten med å skape stereotypiske karakterer, er å finne frem til en akseptabel fremstillingsform som ikke bryter med etiske oppfatninger hos lesergruppen og det samfunnet tegneserien eksisterer i. Dette er selvfølgelig ikke like enkelt i et mobilt og interaktivt verdensbilde. Å bruke Eisners uttrykksregister er nyttig i avhandlingen, selv om karakterene i *Soft City* skiller seg fra eksemplene ovenfor. Det er heller ikke typologiens intensjon å skulle overføres i sin eksakte form. Alle fortellinger har sin særegne stil og fortellespråk, og *Soft City* bruker stereotyper i ytterste konsekvens.

Til dette fortellegrepet tilhører også universelle uttrykksmåter og handlinger. Måter å gjengi følelser og bevegelser inngår også i et register (Eisner, 2008). Eksempelvis kan serieskaperen tilføre svetteperler, fartsstreker og onomatopoetiske ord for å underbygge en emosjonell reaksjon. Det er mange flere fortellegrep til, men jeg velger å avgrense emnet ut fra omfangsgrunner og relevans.

Stil og retorikk har mye til felles med disse visuelle uttrykksregistrene, men viser til den mer overordnede og sammenføyende uttrykksformen i tegneserien. Stil er en samlebetegnelse for underkategorier som skiller forskjellige uttrykksformer fra hverandre, mens retorikk knyttes til overtalelseskunsten. Oppdager jeg hvilke stilistiske grep som er i bruk i tegneserien, og hvordan de virker sammen, kan det tilføre noe meningsskapende som ikke er så synlig i teksten (Aabenhus, 1990). Et utvalg stilistiske kategorier er: den dramatiske, den realistiske, den humoristiske og den skjematisk stilen (Groensteen, 2007; McCloud, 1993; Harper 1998). Den dramatiske stilen inneholder realistiske elementer, samtidig som den med stor frihet forenkler

virkeligheten. Dynamikk og bevegelse preger bildene og mellomrommene. Stilen er tidvis svært ekspressiv. Mange små linjer indikerer bevegelse, kaos og mye aktivitet (Barks *Donald Duck* og Franquins *Sprint*). De fransk-belgiske humorserierene er ofte holdt i en dynamisk stil med et hektisk uttrykk. Den realistiske stilen er detaljert og virkelighetstro. Den har få markeringer som markerer bevegelse (Schuiten og Peeters *Hemmelighetsfulde byer*). Den humoristiske stilen inneholder en fordreid virkelighet der fiksjonspersonene er karikerte. Her fins det mange variasjoner (Watsons *Tommy og Tigeren*, Lise Myhres *Nemi*, Ronny Hauglands *Downs Duck*). I tillegg eksisterer den skjematisk stilen, eller ligne claire, som jeg vil se nærmere på fordi den har noe til felles med stilen i *Soft City*. Claire lignestilen fremstiller motivene ut fra realistiske proporsjoner, men med mangel på skygge og perspektiv. Den har gjerne geometrisklignende fremstilling av fiksjonspersonene. Linjer som markerer bevegelse og fart er ofte fraværende. Farger er lagt flatt på formen uten modellering. Den mest kjente representanten er belgisk serieskaper Herges serier om den unge reporteren TinTin og hans trofaste terrier Snowy på eventyrreiser. Han skapte en typologi der ingen elementer får større betydning enn en annen. Stilen virker dermed relativt ”nøytral”.

3.4 Tegneserierutens fiktive tid

Tegneserien viser oftest til en hendelse med en tidsutstrekning. Tiden er lagt inn som handlinger eller situasjoner og i det ikke-synlige mellomrommet mellom dem. En rute kan forestille mer enn et øyeblikk. Blant annet to snakkebobler innenfor ruten avslører det (Groensteen, 2007; Aabenhuis, 1990). I følge Aabenhuis er det en stillestående overensstemmelse mellom tegneseriemediet og leseren om hvordan et forløp skal tolkes og forstås (Aabenhuis, 1990). Han mener det grunner i en forståelse av at den fortalte tiden spiller på erfaringer med tidens logiske utstrekning, og det gjør leseren i stand til å kople hendelser sammen og forstå hva som skjer. Selv om tiden er reell nok som en dimensjon i fortellingen, er opplevelse av om den går hurtig eller langsom en del av fiksjonen. Serieskaperen kan tegne tidsdimensjoner på forskjellige måter, alle basert på samme erfaringsverden som leseren. Jeg viser til et eksempel som jeg har hentet fra boken til Aabenhuis. Figur 8 viser et utdrag av den italienske serieskaperen Milo Manaras *An Author in Search of Six Characters* (1990). Manara er anerkjent for å skape atmosfæriske bilder som oftest avbilder og dreier seg om vakre kvinner. Rutene visualiserer to menn, trolig i en pressende situasjon, der tiden virker å gå svært sent:



Figur 8: I noen av rutene fra Milo Maneras *An Author in Search of Six Characters* går tiden fra den ene ruten til den neste. Tiden går også i mellomrommene mellom rutene. Situasjonen er fremstilt som om ingenting skjer. De to karakterene tenker over et eller annet problem, og det tar sin tid. Handlingen virker stillestående, det som skjer er tankevirksomhet inne i hodene på de to mennene. I disse rutene er derfor handlingen lagt *inn* i karakterene.

Tidsdimensjonen er drøftet i Genettes og Aaslestad's narrative teori som gjelder for verbaltekster. Etter min mening bidrar de likevel til å gi mer utdypende forklaringer og begreper på denne dimensjonen, enn det jeg finner i tegneserieteoriene. Jeg gjengir derfor de tre tidsformene de viser til: rekkefølge, hurtighet og frekvens (Aaslestad, 1999). Den første tidsdimensjonen er rekkefølge. En fortellestekst er oftest kronologisk komponert, men den kan også inneholde tidsvariasjoner. Tidsvariasjoner oppstår når fortellestekstens tidslinje og historiens tidslinje er ulike. Fortellesteksten kan enten være simultan med historien eller forskjøvet, skriver Aaslestad. Fortellingens tidslinje beveger seg ofte fram og tilbake på historiens tidslinje. Aaslestad skiller mellom hovedfortellingen og innskutte tekstpassasjer (som innen tegneseriemediet kan være scener som avbilder en parallellhandling el. lign.) og som fletter seg inn i fortellingen. Tidsvariasjonene kalles for anakronier, og det er to typer av dem: 1) Analepsene er enhver hendelse fortalt i ettertid, sett i forhold til det punkt i historien hvor fortellingen befinner seg. 2) Prolepsene er tidsvariasjonene med foregripende karakter. Begge typene er korte skildringer som har til hensikt å berike fortellingen og gi leseren et utvidet bilde

av det narrative universet. I tegneserien kan eksempelvis en rute visualisere en slik type økonomisk narrasjon. Den andre tidsdimensjon er hurtighet, og det er fire typer av den: 1) Ellipsen er et hopp i tid. I en tekst kan dette markeres med: *så gikk det tre år* der teksten begynner igjen etter en lengre tidsutstrekning (Aaslestad, 1999, s. 59). Ellipsen er et vesentlig innslag i tegneserien, og er benyttet for å utelukke perioder i historien som mer eller mindre er uvesentlig å ha med i teksten. 2) Pausen er det motsatte av ellipsen. Denne tidsdimensjonen kan i teorien strekke seg ut i det uendelige. I tegneserien kan opplevelse av fart skapes visuelt: En mann som løper fra venstre mot høyre i ruten, løper fort uten motstand, mens løper han motsatt vei virker han å møte motstand med redusert fart (Groensteen, 2007). Den franske tegneserieteoretikeren Pierre Mason mener en rute som er strukket vertikalt, kan bety forsinkelse. Han mener også at jo flere ruter, jo mer repeterende karakter i aktiviteten. Groensteen kritiserer tegneserieforskere som kopler rutens form og størrelse med tidsaspektet av handlingen i ruten, og han mener dette er dogmatisk tenkning. 3) Sammendraget gir referataktige skildringer av eksempelvis en hendelse. Det er den typiske formen i tegneserien som har begrenset med plass, i tillegg til at en lyd opptar plass innenfor ruten. 4) Scenen representerer normalt i følge Aaslestad og skildrer eksempelvis en dialog eller en aktivitet slik den faktisk forekommer i historietid. Tidens takt øker eller bremser, eller er stabil, og kan skape rytmevariasjoner (Aaslestad, 1999). Den tredje tidsdimensjonen er frekvens, og det er fire typer av den. 1) En singulativ fortelleform gjengir en gang det som skjer en gang i historien. 2) En iterativ fortelleform gjengir en gang det som skjer n ganger i historien. 3) En anaforisk fortelleform gjengir n ganger det som skjer n ganger. 4) En repetitiv fortelleform gjengir n ganger det som skjer en gang i historien. Den iterative grunnformen står ofte i presensform fordi presens er et godt stilistisk middel til å markere en gjentakende hendelse (op.cit.). I tegneserien er det utfordrende å skille mellom dem, for de glir over i hverandre. Fortolkning er vesentlig del av klassifiseringen. Til slutt vil jeg tilføye den tidsnøytrale akronien. Når akronien er representert i fortelleteksten kan den ha en spesiell funksjon, eksempelvis ved å si noe om forfatterens verdier (op.cit.).

3.5 Tegneseriens verbaltekst

Så langt har jeg konsentrert meg mest om det visuelle i tegneserien og mindre om det verbale. Den har jeg kun referert til komposisjonsaspekter og stemmebruken. I det følgende vil jeg vise til noen flere egenskaper, og vil avslutte med en diskusjon om spenningsforholdet mellom de to sentrale uttrykksmåtene i tegneserien.

Skriftspråket finnes i tittellogoer, som stemmer, onomatopoetiske ord og merkelapper, i montasjer osv. Det kan oftest ha noe til felles med talespråket. I følge Groensteen er kjennetegn:

[..]elisions [utelatelser av lyd eller stavelser], incomplete or incorrect phases, familiar or trivial expressions, phonetic transcriptions of accents given to characters, etc..

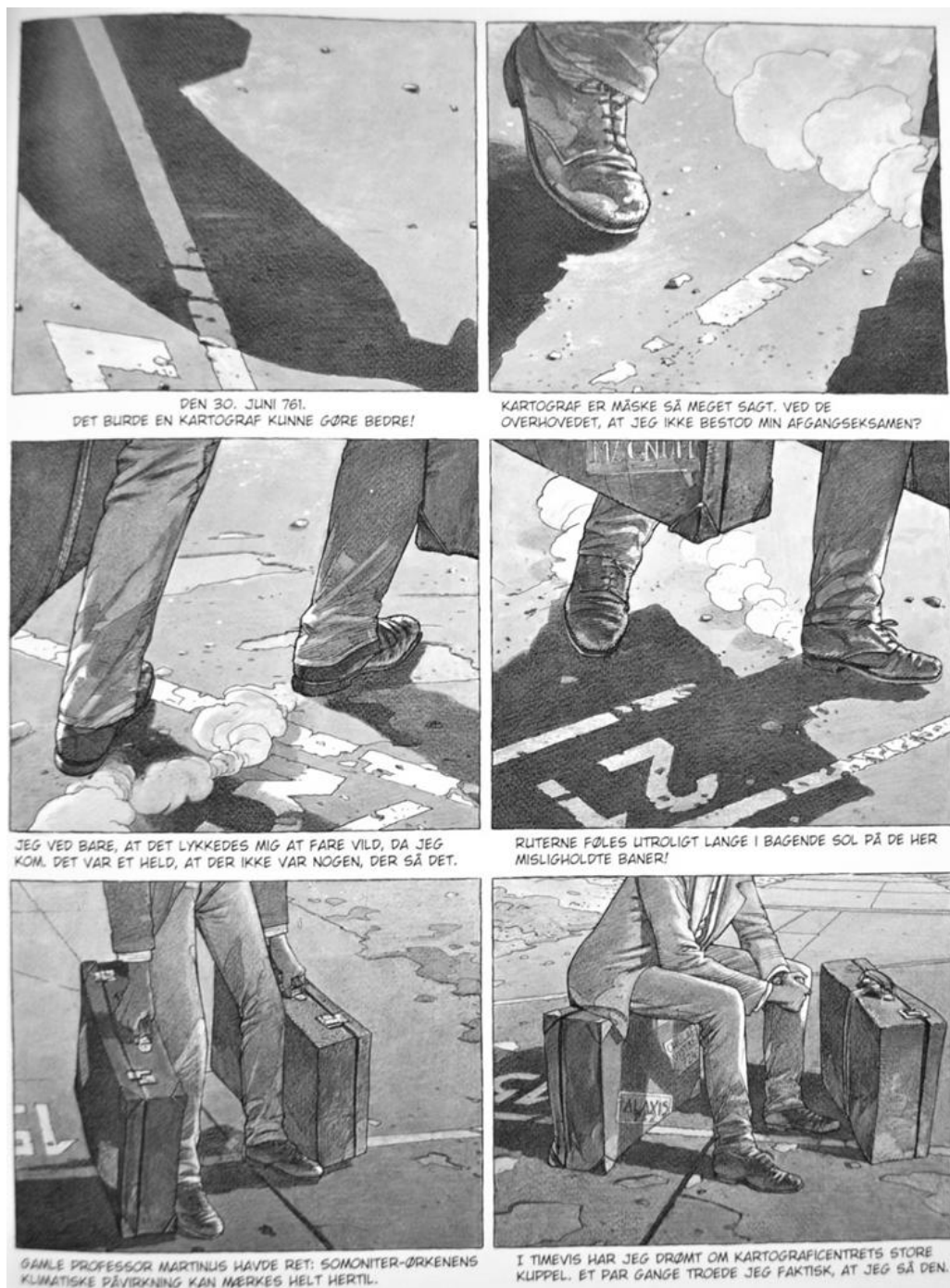
(Groensteen, 2007, s. 29)

Den tradisjonelle typografien er enkle blokkbokstaver i skrifttypen Sans Serif. Denne er lett leselig, selv under kraftig størrelsesreduksjoner. Bruk av blokkbokstaver grunner i de tidligste masseproduserte tegneseriestriper i amerikanske aviser som måtte fremstille skriftspråket klart og tydelig for å favne en bred leserskare. De siste tiår har tegneseriene inneholdt en økende eksperimentering med blokkbokstavene. Det er en tendens at utformingen skjer ved hjelp av elektroniske hjelpemidler. Håndtegnede og grafisk fremstilling av bokstaver har i stor utstrekning blitt skjøvet til side av ferdigutformede (*ready-made*) skrifttyper som blant annet inngår i gruppen Sans Serif og skrifttypen Comic Sans MS. Skrifttypene er uten stensiler. Fordelene med den digitaliserte fremstillingen er forenklingen av prosessen med å skape tegneserien. Ulempene er risikoen for å skape et mekanisk uttrykk som kan rokke ved det narrative dersom kontrasten til håndtegnede bilder er for utpreget. I nyere kvalitetsserier har Kannenberg lagt merke til den økte satsingen på typografien fordi serieskapere *[..]strive for text which convey ideas not only grammatically but also graphically* (Kannenberg, 2002, s. 46). Ut fra oversikten jeg har fått ved å lese en rekke faglige tekster og anmeldelser, mener jeg at tegneseriens verbale innhold og uttrykk er et understudert og lite kommentert emne. Eksempelvis finner jeg ingen kapitler eller avsnitt som er kun forbeholdt emnet i Aabenhus *På kant med virkeligheten* (1990), og selv om McCloud inkluderer det verbale i sin definisjon, vier han emnet kun med et par sider i *Understanding Comics* (1993).

Forbindelsene mellom de to tegntypene knytter til seg en diskusjon om hvilket av dem som har funksjonell tyngde i narrativ sammenheng. Historisk sett har relasjonsforholdet endret seg over tid: *Formerly the image illustrated the text (made it clearer); today the text loads the image* (Groensteen, 2007, s. 230). Et spenningsforhold er oppstått mellom skriftspråket og bildet fordi det visuelle vanligvis opptar mest plass i tegneserien. Dessuten er en vanlig lese måte ved første instans å danne et overblikk over hendelsene i rutene og i neste instans lese verbalteksten. Det har noe til felles med det panoptiske prinsippet som knytter seg til det overblikket leseren kan få over siden som fører til at denne kan se flere sider av handlingen samtidig. Selv om det er en klar arbeidsfordeling mellom bilde og tekst, er Groensteen en av dem som mener at opplevelsen og forståelsen av en hendelse ikke er den samme om hendelsens originale skrift fjernes (Groensteen, 2007). Blant annet den danske tegneserieforskeren Hans-Christian Christiansen støtter Groensteens syn om at det verbale og det visuelle inngår i et helhetlig samspill. Christiansen eksemplifiserer med lydmalende ord, som formidler forbindelsen til lydkilden ved å tegnes inn nær den.

Tegneseriens skriftspråk kan ha seks forskjellige funksjoner. Eksemplet som følger viser til to av dem. *Beneath me, this awful city, it screams like an abattoir [et slakterhus] full of retarded children. New York* (Moore m. fl., 1986, s. 14). Stemmen akkompagnerer Rorschach som står på taket på skyskraper og ser utover storbyen i fortvilelse og vantro. Timing er rett etter han har vært på åstedet for mordet på hans eks-superheltvenn The Comedian. Fortelleren gir leseren tilgang til hans bitre tanker. Setninger som denne kan i følge Groensteen analyseres ut fra syv forbindelsesformer (Groensteen, 2007): 1) Forankringsfunksjonen utdyper eller bekrefter skriftspråket det visuelle i ruten. 2) Avløsningsfunksjonen legger det til noe enn det ruten viser. Ved en henvisning til teksteksemplet har *this awful city* noe til felles med forankringsfunksjonen, for teksten henviser til det visuelle rommet i ruten. 3) Dramatiseringsfunksjonen tilfører situasjoner og hendelser en følelsesladet stemning. Eksemplet bruker *awful* og *screams*, og det har dramatiserende effekt. Realismefunksjonen viser til noe som blir tar for gitt; det bare påpeker at mennesker kommuniserer med hverandre. 4) Sammenføyningsfunksjonen bygger bro mellom det verbale og det visuelle. Denne funksjonen kan med letthet relateres til dialoger: I Herges *The Castafiore Emerald*, den satiriske serien om TinTin, skildres følgende: Captain Haddock faller ned trappen og TinTin spør: *Nothing broken, I hope?* hvorpå kapteinen svarer: *Luckily not. Though I might easily sprained something!* før han roper ut i smerte. I påfølgende rute kan leseren se legen som diagnostiserer: *It's a bad sprain... And you've pulled the ligaments.* Ordet *sprain* har sammenføyende funksjon mellom disse rutene, skriftspråket og ellipsen. Sammenføyningsformen bidrar derfor til å komprimere hendelsesforløpet, eksempelvis unngå å visualisere eller verbalisere at kapteinen setter seg ned, at TinTin finner fram telefonnummeret til legen, at han ringer ham, at han avtaler time til undersøkelse, at de kler på seg yttertøyet, at de reiser til legen, at de oppholder seg i legens venteværelse, at de utfyller et skjema, at kapteinen blir undersøkt av legen osv. Den korte poengterte formen sammenføyes både av dialogene og bildene. 5) Rytmeffunksjonen har med lesetid å gjøre. Lesetid er den tiden det tar leseren å se og lese gjennom rutene, og den oppstår ved et samspill mellom bildene, mengde av skriftspråk, dramatisk innhold og lesekompetansen (Christiansen, 2001). 6) Kontrollfunksjonen viser til det verbale som informerer om tidsdimensjoner i fortellingen, eksempelvis ”samme dag”, ”to timer senere”, ”nå er det natt” osv. De er med på å bestemme og strukturere rekkefølgen av hendelsene. Det kan ha narrative betydning eller hjelpe leseren å holde oversikt over når hendelser eller situasjoner skjer. Tegneserier som kommenterer tiden, eksempelvis framtidstegneserier, viser bilder av en verden som ennå ikke eksisterer. Gradvis får leseren kjennskap til tid og sted (Aabenhus, 1990). Denne formen finnes i eksempelvis i Schuiten og Peeters *Hemmelighetsfulde byer. Den usynlige grænse* (2006) (figur 9). Den symbolske fortellingen viser den unge Roland de Cremer som i drømme får oppfylt sin guttedrøm om å jobbe ved et kartografisenter i en ørken. Der får han i oppgave å kartlegge det mytiske og mysteriske Urbicande, som mest av alt minner om et

Europa med vrangen ut, hvor forskjellige tidsaldre synes å være smeltet sammen for å kunne eksistere side ved side. I den første ruten i drømmen er det skriftspråket og ikke bildene som er det tidsorienterende elementet.



Figur 9: Rutene er fra *Den usynlige grænse* i serieskaperne Schuiten og Peeters trebindsserie *Hemmelighetsfulde byer*. Ruten øverst til venstre viser en rute med nedtegnelser under som orienterer leseren om hoppet i tid og rom skjer mellom bladningen fra forrige side. Ellipsen underbygger at Roland har gjennomgått en transformasjon i drømme.

Kannenbergs teori er av dem som mener den visuelle utformingen av skriftspråket er understudert. Han oppgir to årsaker. For det første er det verbale *a secondary consideration* der det visuelle kommer på plass først i den kreative prosessen med å skape en tegneserie (Kannenbergs, 2002, s. 26). For det andre har kritikere en litterær betraktningssåte der skriftspråket er vurdert som ”umerket”, som vil si at fokuset er på innhold og ikke form. Kannenberg mener en estetisk tilnærming til skriftspråket kan bidra til nye innsikter, og han bidrar med *et sårt tiltrengt analyserammeverk* (op.cit., s. 30).

Hans teori inneholder tre betraktningssåter til skriftspråkets estetiske kvaliteter: 1) Narrative kvaliteter har fokus på den logiske plasseringen av skriftspråket på siden, eksempelvis at lydmalende ord plasseres ved lydkilden, eller at snakkeboblen plasseres ved den som snakker. Det har derfor mye med det episke forløpet å gjøre og hvordan det verbale i snakkeboblene skaper en lesesti. Leseren anses som medansvarlig for å skape narrative forbindelser, men serieskaperen plasserer oftest det verbale så logisk som mulig (Aabenhus, 1990). Dette er en av grunnene til at Eisner anbefaler å ikke bruke mer enn tretti ord per rute. 2) Metanarrative kvaliteter har fokus på tidsdimensjonene og utformingen som typografi og størrelse, og om disse forholdene forsterker eller svekker sider ved narrasjonen. Eksempelvis har tittellogoen på omslaget til *Soft City* metanarrative kvaliteter. Tittellogoen er gjennomført i skrifttypen Helvetica. Den er i sin over førtiårige levetid, regnet som den mest brukte i reklamemateriell av kommersielle produkter (Sveitsisk dokumentar, 2009). Det kan underbygge et av betydningslagene i fortellingen, nemlig forbrukersamfunnet. 3) Ekstranarrative kvaliteter er estetiske kvaliteter ved skriftspråket som viser til serieskaperens signaturstrek eller et tegneserieselskap *to ensure brand recognition* (Kannenbergs, 2002, s. 36). Han kaller disse spesielle kjennetegn for bibliografiske koder. Kannenberg viser blant annet til den klassiske tegneserien *Dream of the Rarebit Fiend* (1904) av den anerkjente amerikanske serieskaperen Widsor McCay. McCays tegneserie holder høy kvalitet i følge Kannenberg, og bildene har ofte et ornamentalt tilsnitt. For øvrig får han kritikk for uttrykket i pennføring. I figur 10 på neste side er den håndskrevne verbalteksten med uvanlig orddeling et eksempel på det Kannenberg mener når han henviser til serieskaperens *ill-considered* signaturstrek (op.cit., s. 26):



Figur 10: Ruten er hentet fra Windsor McCays *Dream of the Rarebit Fiend* (1904). Serien handler om fattigdom og stormansdrømmer hos arbeiderklassen. McCays *sloppylooking lettering* har vekket harme, deriblant hos den amerikanske serieskaperen Bill Watterson: *You know something is wrong when a man of McCay's composition and drafting skills draws such pathetic-looking dialog-balloons. [...] McCay rarely allowed enough space for the words. Where the words a complete afterthought?* (Kannenberg, 2002, s. 56). Watterson mente det verbale kontrasterte de ellers perfekte tegnede i for stor grad, og reduserte skriftspråkets estetiske muligheter.

Groensteens og Kannenbergs innfallsvinkler til skriftspråket utfyller hverandre, og de møtes blant annet i Barthes forankrings- og avløsningsfunksjoner. Groensteen er noe mer organisert i sin presentasjon og skiller klart mellom de formale sider ved snakkeboblen og det verbale, mens Kannenberg sammenblander disse forholdene slik at det av og til er vanskelig å vite om han snakker om formale sider ved teksten eller formale sider ved snakkeboblen. For øvrig har Kannenberg interessante innspill om ekstranarrative kriterier som ikke Groensteen omtaler i særlig grad. Jeg har referert mye til deres tekster, likevel ikke på langt nær så omfattende som de selv greier ut om form, innhold og funksjoner. Etter min mening har de lagt et bredt grunnlag for analysepraksis

3.6 Intertekstualitets- og representasjonsteorier

I avhandlingen vil intertekstualitets- og representasjonsteorier hjelpe meg til å svare på begge problemstillingene som dreier seg om fortellekunsten i *Soft City* og dens kulturhistoriske kontekst.

Når det gjelder å plassere *Soft City* i en kulturhistorisk kontekst bruker jeg intertekstualitetsteorien til den franske lingvisten Julia Kristeva. Hun lanserte begrepet intertekstualitet i ”Bahktine, le mot, le dialogue et le roman” (1967), og i følge hennes teori inneholder enhver tekst en mosaikk av forbindelser mellom og i tekster. På denne måten absorberer og transformerer teksten andre tekster (Litteraturvitenskapelig leksikon, 2007). I min avhandling kan jeg ut fra spor i teksten, se hvilke kontekstuelle forhold som miljøer og kunstneriske og litterære strømninger kan ha påvirket idé og form av *Soft City*. Innflytelse og påvirkning studeres fremdeles i den moderne litteraturvitenskapen, men nå betrakter litteraturforskere det som mulige intertekstuelle referanser (op.cit.). Denne innfallsvinkelen bidrar til at *Soft City* kan studeres som et uttrykk for språklige relasjoner.

Jeg har også bruk for representasjonsteori, for intertekstualitetsteorien er beregnet på verbaltekster. Det teoretiske grunnlaget her er den franske strukturalisten Roland Barthes ”The Rhetoric of the Image” i *Image-music-text* (1977). Jeg bruker teorien han presenterer i essayet for å forklare hvorfor jeg kan forstå hva det visuelle i *Soft City* kommuniserer og hvorfor jeg kan trekke forbindelser mellom den og en kulturhistorisk kontekst, bygger på.

Representasjonsbegrepet knytter seg til ikonografi, som betyr å *skrive med bilder*. Det er en bred oppfatning om at tegneserien i stor grad avspeiler det samfunnet leseren lever i. Det vil si denne gjenkjenner noe fra sin verden i fiksjonens verden (Aabenhus, 1990). For at leseren i det hele tatt kan forstå hva tegneserien forteller, må bildene ligne på noe som denne har mulighet for å oppleve utenfor rutene, i virkeligheten eller i andre bilder sett før (op.cit.). Tegneserien spiller derfor på et tegnsystem med et denotativt og et konnotativt vokabular (Barthes, 1977). Denotasjon knyttes til det Barthes mener er grunnbetydningen av et bilde, og det som de fleste mennesker naturlig vil forbinde med det som er avbildet. Det er kulturbetinget, og ikke nødvendigvis basert på likhet. Konnotasjon knyttes til det Barthes mener er tilleggsbetydningen av et bilde, og det tilhører fortolkningsarbeidet av ikonene. Det strides om konnotasjonene er subjektivt betinget.

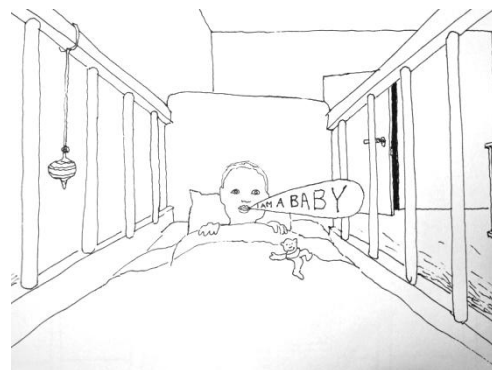
Representasjonsteorien er brukt av blant annet McCloud i *Understanding Comics* og Groensteen i *The System of Comics* (McCloud, 1993; Groensteen, 2007). McCloud oppgir tre ikontyper: 1) Symboler som representerer konsepter, ideer og filosofi som yin-yang-ikonet, frihetsikonet, dødningskallen osv. 2) Ikoner som representerer språk, matematikk og kommunikasjon som bokstaver, tall, multiplikasjonsikoner, snakkeboblen osv. 3) Ikoner som

kun er etterlignende bilder av noe i virkeligheten som en bil, ei jente, et tre, en sol osv.

Hittil har jeg vist til tegneseriehistorien og – forskningen. Jeg har omtalt det tegneseriespesifikke ved å vise til forskjellige tegneserieteoretikere og deres teoretiske utgangspunkt. Jeg viste til at tegneserien hviler på et formmessig system, som består av snakkeboblen, ruten og to forskjellige siderammer. Deretter gav jeg et overblikk over forskjellige fortellegrep som viser og/eller transporterer historien fra rute til rute. Disse formgrepene mente jeg åpner opp for unike samspill mellom det verbale og visuelle og påvirker resepsjonen på ulike måter. Jeg avsluttet teorigjennomgangen med intertekstualitets- og representasjonsteori, som forklarer hvilke måter teksten kan peke til verbale og visuelle teksteksterne forhold.

4 *Soft Citys persongalleri, plott og et handlingsammendrag*

Persongalleriet i *Soft City* er lite og oversiktlig. Få karakterer er omtalt ved navn. Den første hovedpersonen er karakteren leseren møter først: *Bingo* (figur 11). Det er et navn som ikke indikerer kjønn, men jeg anser han for å være et lite guttebarn. Bingo er en av karaktertypene i fortellingen. Hans foreldre er navnløse, og er henviset til ved deres rolle i hjemmet eller et tall på jobben. Da leseren ser foreldrene for første gang, har fortelleren i ruten forut satt en merkelapp på dem som *Mammy* og *Daddy* (figur 14). Jeg analyserer dem hver for seg og sammen, derfor er det nyttig å anvende merkelappnavnene. Jeg referer også til dem ved deres rolle der det faller seg naturlig. De representerer den andre karaktertypen i fortellingen. Den andre hovedpersonen er den flerspråklige direktøren *Mr. Soft* (figur 13). Han er leder for produksjonen på *Soft Inc* og er den tredje karaktertypen i fortellingen. Det antydes han er del av eliten (*The Party*) som styrer *Soft City* (kapittel 5.2.4). Hans sjåfør er den tyske sjåføren *Helmut* som har en underordnet rolle i fortellingen. Han er ikke gjenstand for analytisk oppmerksomhet i avhandlingen. De mange beboere i *Soft City* omtaler jeg som *massen*, *massemenneskene*, *kvinnene* og *mennene/arbeiderne* (figur 12). Tilnavnet har de fått fordi de er nesten identiske og de har



Figur 11: Ruten i sekvens 2 viser Bingo, en av hovedkarakterene og en karaktertype i fortellingen. Fortelleren signaliserer hans sentrale plassering i den ved å blant annet fokusere på ham i innledningsvis og lar ham presentere seg selv med et direkte blikk.

samme væremåte.⁸ De representerer fortellingens fjerde karaktertype. Mammy og Daddy blander seg med disse i fortellingen enten på jobb eller i byen. *Soft City* fortelles av en allvitende forteller som ikke er en karakter i fortellingen.

På overflaten handler *Soft City* om en familiehverdag, og tittelen plasserer historien til et bestemt sted: Soft City. Fortellingen begynner med *Good morning. Look here comes the sun*, akkompagnert av visualiseringen av soloppgangen over boligblokkene i Soft City. Deretter zoomer perspektivet inn på et guttebarn som presenterer seg selv for leseren, og som undrende *Move around and find out what's happening*. Han finner sine foreldre sovende. Det er ennå tidlig, og Soft City har ikke våknet. Men når byen endelig livner til, går det i piller, oppmarsj og kø. Barnet blir plassert i den ene grindanretning etter den andre, til populærmusikk som kan kurere *baby blues*. I Soft City er det slik at mor er hjemmeværende, barna er små og far jobber. Livene deres skildres av rutenes monotone uttrykk. Perspektivet følger Daddy da han tar arbeidsvesken sin og går ut av døren, nøyaktig på samme tidspunkt med de andre dressklede menn som nesten er identiske utgaver av ham selv. Han blir del av arbeiderne. Perspektivet legges etter hvert inne i bilen, og følger med på kjøreturen i den tidlige rushtrafikken mellom enorme boligblokker og skyskrapere. *Where are they going?* spør fortelleren.

Destinasjonen er Soft Inc, krigsindustri-fabrikken. Arbeiderne forflytter seg som en masse før de endelig havner i et marerittaktig, åpent kontorlandskap. Fram i tid kan leseren se lederen Mr. Soft ankomme standsmessig, og fra kontrollbordet beordrer produksjonen i gang. Alene på kontoret veksler han mellom å kommunisere med sin privilegerte familie via dataskjermen og overvåke den storstilte gift- og våpenproduksjonen. Etter arbeidsdagens slutt peker produksjonsprognosene oppover, og han tenner fornøyd sigaren. En beskjed tikker inn på telefaksen, *Sieg spray!* Perspektivet skifter tilbake i tid og til et annet sted, og viser kvinnene og barna som forflytter seg fra boligblokkene til den gigantiske barnehagen. Kvinnene går til supermarkedet og handler softprodusert mat og *roll on sexy*. På ettermiddagen returnerer arbeiderne til hjemmene sine, og gjør den samme forflytningen gjennom de samme



Figur 12: Ruten viser masse menneskene i Soft City, som representerer den fjerde karaktertypen i fortellingen. De er fremstilte karikerte, uten modellering, i kombinasjon med repetisjonens fortellegrep. Videre har de en nesten identisk ytre form, kun med små forskjeller.

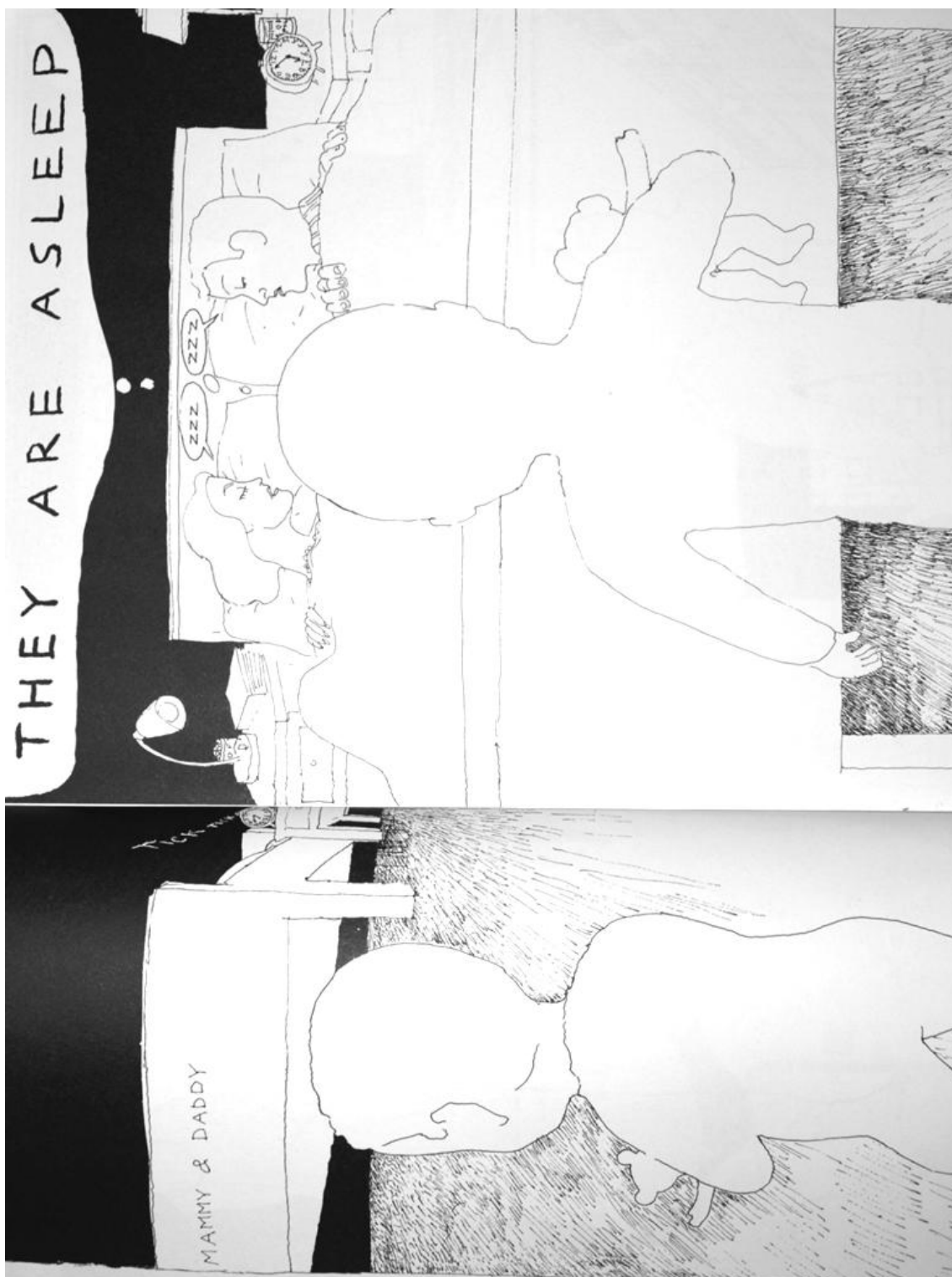
⁸ Noen anmeldere av *Soft City* beskriver menneskefigurene som identiske. I denne sammenheng sier serieskaperen at *de ikke er så forbannede like* (Mejlænder, 2008, s. 49). I følge Mejlænder er hver enkelt figur tegnet individuelt med Pushwagners *sindige kalligrafihånd* (ibid). De har derfor unike trekk og forskjelligartede uttrykk.

blokkorridorene til blokkleilighetene med den forskjell av de nå tenker på flykrikksscener. Da Daddy kommer hjem, hilser han på Bingo, men setter han straks tilbake til grinden da Mammy har middagen klar. Etermiddagsrutinen i familien går slag i slag, rute for rute; middagen intas, avisen leses og barnet legges. De lange kveldstimene går til fjernsynsunderholdningen; cowboyfilm, nyheter og fotballkamp. Ved sendingens slutt ønsker hallodamen seerne en god natt og *soft dreams*. Foreldrene legger seg etter opprydding, kveldsstell og pilletaking. Lydmalende ord antyder et kort samleie. Så blir det stille. Innledning og avslutning er nærmest like. Fortellingen avsluttes med *Look here comes the moon*. *Good bye* akkompagnert av visualisering av nattetimenenes gang.

Handlingssammendraget skildrer en familiehverdag i Soft City, og der er det få dramatiske hendelser. Som fortellinger flest, inneholder fortellingen et plott, som vil si et spenningsforhold mellom den dynamiske og statiske dimensjonen av historien, mellom hendelser og handlinger på den ene siden og karakterene og miljøskildringene på den andre (Braaten, 1994). Dersom vekten ligger på det statiske, vil en overgripende form være bundet opp i det som angår tilstander forankret i karakteren(e) eller miljøet, og dersom det motsatte er tilfellet er formen relatert til hendelses- eller handlingsforløpet (op.cit.). Fokuset er på masse menneskene, massebebyggelsen og tilværelsen enn på dramatiske hendelser. Plottet dreier seg massen og hva systemet gjør med dem. Fordi menneskene er tegnet med små forskjeller, blir det systemiske vektlagt. Systemet representerer ingen idyll, snarere tvert i mot. Det som gjør meg nysgjerrig, er om fortellingen skildrer massens dommedag i den siste, helsvarte ruten eller om denne tilsynelatende uutholdelige, ufrie hverdagen gjentar seg. Bingos karakterutvikling er også del av plottet. Han er den karakteren som det er lagt opp til at leseren skal identifisere seg med, og som skal tilføre håpet i fortellingen. For i en tilstand hvor han selv er helt uten kontroll, ønsker leseren det skal gå godt med ham. Det kan bare skje hvis han finner ut av hvordan finne kontroll, bryte ut av massen, systemet og det statiske livsløpet.



Figur 13: Mr. Soft kontrasterer de andre enten gjennom typologi, egenskaper og livsform. Han representerer den tredje karaktertypen i fortellingen. Selv om han opptrer i fortellingen i egen person, først i sekvens 5, regner jeg ham for å være den andre hovedkarakteren i fortellingen.



Figur 14: Rutene på oppslaget viser Bingo og foreldrene hans. Fortelleren har forut satt en merkelapp på de sovende foreldrene som *Mammy & Daddy*. De representerer den andre karaktertypen i fortellingen, for leseren får et mer nærgående portrett av dem enn massen, som de etter hvert inngår i. Den tolkningen jeg gjør om forbindelsen mellom rutene, mellom verbalteksten og motivene, inngår i artrologien og hvordan solidaritetsforbindelser mellom de forskjellige tekstelementene er meningsskapende.

5 En narrativ tilnærming til *Soft City*

Denne delen av avhandlingen svarer på den første problemstillingen som dreier seg om fortellekunsten i *Soft City*. Den er delt i to, for å skille klart fra hverandre at jeg har to forskjellige innfallsvinkler i den narrative analysen: Kapittel 5.1 er analysen av formen (spatio-topi) og sammenføyningsgrep (artrologi). Jeg gjentar at spatio-topie er den visuelle lagvise eller sidestilte organiseringen av de forskjellige formkomponentene på siden, mens artrologi er verbale eller visuelle elementer som gjentar seg i ruter og binder dem sammen til en sekvens eller til sammenhenger mellom sekvenser. Kapittel 5.2 er analysen av tematiske mønstre. Det har mye til felles med artrologien, men fokuset er på ikoniske, symbolske eller lingvistiske uttrykk som fremmer en type tematikk som går igjen og skaper et nettverk av forbindelser. Fire forskjellige betydningslag studeres. Jeg drøfter hva de kan vise til av tilstander eller problemer i vår virkelighet. En bred studie av tid innlemmes, for den er en vesentlig del av tematikken. Analysen inkluderer studie av fortellingens verbaltekster. Avslutningsvis i kapittel 5.2 gir jeg oppsummerende perspektiver.

Soft City er en omfangsrik tegneserie av 266 tusjtegninger fordelt på 79 oppslag, pluss omslag.⁹ Sidene er ikke nummererte. Fortellingen deles opp i ti sekvenser med mer eller mindre glidende overganger. Inndelingen skjer i henhold til Kannenbergs definisjon av sekvens i kapittel 3.2. Det vil si fortellingen danner 10 forskjellige allianser basert på formlikhet og innholdsmessig fellesskap. Oversikt over sekvensene og hvor mange oppslag de opptar følger: Sekvens 1 begynner på høyre side, første oppslag etter andre tittelblad.¹⁰ Den opptar totalt fire oppslag og en side. Sekvens 2 begynner i ruten som viser et nærbilde av et barn. Den opptar tretten oppslag. Sekvens 3 begynner i ruten som viser Daddy stå i korridoren med ytterdøren lukket bak seg. Den består av atten oppslag. Sekvens 4 begynner med verbalteksten: *If you don't make it ...*, øverst på siden over ruten som viser mennene henge av seg yttertøyet. Den opptar to oppslag. Sekvens 5 begynner i ruten som viser Mr. Soft ankomst i limousinen. Den består av syv oppslag. Sekvens 6 begynner i ruten som viser kvinnene og barna komme ut fra et leilighetskompleks. Den består av tre oppslag. Sekvens 7 begynner i ruten som viser avgangen fra kontorlandskapet i Soft Inc. Den opptar to oppslag. Sekvens 8 begynner i ruten som viser stemplingsmaskinen på Soft Inc. Den opptar femten oppslag. Sekvens 9 begynner i ruten som

⁹ Jeg teller 266 ruter mens et annet antall er oppgitt i Petter Mejlænders *Pushwagner* (Mejlænder, 2008, s. 37). Han mener *Soft City* består av 269 tusjtegninger, og jeg er usikker hva antallet egentlig omfatter. Jeg har regnet med alle rutene som har et sammenhengende bilde og de to helsvarte sidene i begynnelsen og på slutten av fortellingen fordi jeg synes de tilhører den.

¹⁰ Første tittelblad er på første oppslag, og den skriver *SOFT CITY*. Andre tittelblad er dermed på andre oppslag, og den skriver *PUSHWAGNERS SOFT CITY*, forlagsnavn, dato og sted. Tredje oppslag venstre side inneholder bokens kolofon, og det er på dette oppslaget høyre (helsvarte) side jeg mener er fortellingens første side.

viser Daddy går inn ytterdøren med fortellekommentaren: *Home again*. Den opptar ni oppslag. Sekvens 10 begynner i ruten som viser nærbilde av bebyggelsen med mørke vinduer og fortellekommentaren *Look*. Den opptar fire oppslag og en side. Totalt opptar fortellingen 78 oppslag og 2 sider (to enkeltsider foran og bak). Sekvensinndelingen er innlemmet i avhandlingens henvisningssystem, som jeg låner fra Doug Atkinson i analysen av *Watchmen* i ”The Annotated Watchmen. A complete guide to the classic series” (Atkinsons, 1995). Henvisningssystemet nummererer teksten i rekkefølgen: sekvens, side og rute. Eksempelvis viser nummereringen ”1:2:1” til første sekvens, andre side og første rute. Tegnet ”/” mellom to tall viser til en rute som brer seg over et helt oppslag mens tegnet ”-” mellom to tall viser til flere ruter på samme side. Hensikten med nummereringen er å gjøre min tekst mer forståelig.

5.1 Analyse av struktur og sammenføyningsgrep

Å åpne en helt ny bok innebærer alltid et øyeblikks desorientering hos en leser. Derfor har bokers åpningssekvenser en spesiell funksjon, noe trolig tenkt på ved komposisjon av **sekvens 1**. Det kan virke som om filmatiske narrative grep ligger til grunn. Fortelleren bruker de første sidene på noe som ligner filmens innzooming i samspill med en øyeblikk-til-øyeblikk framdrift. Han har tegnet motiver som rute for rute utfolder seg til en voluminøs, monumental kolossblokk med tusentalls vindusruter. Motivene utfolder seg etter hvert til en sol omkranset av solstråler.

Til å begynne med visualiseres et beksvart fiksjonsunivers. Det svarte blir forskjøvet mer og mer ut av synsfeltet av motivenes hvite felter. Komposisjonsmåten skaper visuelle broer mellom rutene. Rutene samsvarer ved å ha antydde rammer; det visuelle bildet er beskåret, likevel er det virtuelle bildet inntakt. Det kan gi et inntrykk at blokkbebyggelsen er både større enn rutens og bokens format.

Siden jeg kan få dette inntrykket, kan rutene ha en *ekspressiv funksjon* og følger et *dekorativt rutemønster*. Det siste grunner i at estetiske hensyn er styrende for den formmessige oppbyggingen.

Komposisjonsmønsteret gjentar seg senere i fortellingen, i mer ekspressiv grad. Det kan

sørge for rask bladning og suggererende lesning. Åpningssekvensens komposisjonsmønster med gradvis motivoppbygging kan skape spenning; *noe* antydes uten full utlevering. Dersom leseren



Figur 15: Ruten på oppslaget viser fortellingens første verbaltekst. Den er med på å styre leseretningen, og i følge Eugene Kannenberg er det en narrativ kvalitet. En metanarrativ kvalitet er de uthevede, håndskrevne blokkbokstavene uten stensiler i positivnegativ form, for de er oppmerksomhetsfremkallende. En ekstranarrativ kvalitet er den håndskrevne, minimalistiske streken, for den viser til Pushwagners signaturstrek.

er interessert nok, leser denne videre, er den optimistiske tankegangen (Eisner, 2008).

De første oppslagene i sekvensen er ikke tett pakket med verbaltekst som leseren trenger tid på å fordøye. Teksten er ordknapp, oftest på engelsk og i presens, som bringer narrasjonen nærmere historietid. At den tilhører fortelleren, forstås etter hvert. Ytringen er en direkte henvendelse til leseren (figur 15). Den avslører at fortelleren legger seg tett opp til kjernen i den episke ursituasjonen: *noen forteller noe til noen*.¹¹ Fortellingens utgangssituasjon er fastslått i ytringen. Den kan gi positive konnotasjoner, for den er en høflig formulering. Den inneholder stemningsskapende valører og skaper en bestemt lystig klangbunn fordi det gir assosiasjoner til en låt av The Beatles *Here Comes the Sun* (George Harrison, *Abbey Road*, 1969). Imidlertid inngår hele ytringen i et tilfelle av stemmevariasjon. Fortelleren har oftest en refererende og distanserende uttrykksform, og resten av fortellingen er dyster. De metanarrative kvalitetene er ytringens visuelle volum med funksjonell vekt på oppslagene. De uthevede hvite bokstavene mot den svarte bakgrunnen kan styrke den optiske effekten. Til sammenligning med motivutfoldelsene skaper komposisjonsmåten verbale broer mellom rutene i sekvens 1. I følge Kannenberg er det en narrativ kvalitet ved verbalteksten. Strukturanalysen av de første oppslagene i *Soft City* fremstiller en enkel og effektfull spatio-topie der rutene samspiller om å zoome inn på et bestemt utsnitt av fiksjonsbyen hvor historien finner sted.

Sekvensoppbyggingen i hele sekvens 1 har mye til felles med **sekvens 10**. De parallelle sekvensoppbyggingene kan representere første og siste del i en tradisjonell, symmetrisk forløpsstruktur (begynnelse, midtparti, ende). Symmetrien er også bygd opp av innholdsmessige parallelle mønstre: Sekvens 1 handler om soloppgangen, mens sekvens 10 handler om nattens begynnelse. De samsvarer også ved å ha motivlikhet (bygningen, himmelhvelvet og et himmelement) og tilsvarende ikoniske og plastiske forenklinger i rutene, som tilsvarende tre av fortellegrepene som inngår i Groensteens artrologiske solidaritetsforbindelser. Sekvensene har også noe til felles med øyeblikk-til-øyeblikkprinsippet til McCloud, som vil si rutene forbindes gjennom situasjonssamsvar. Til slutt samsvarer sekvensene ved perspektivlikhet: I åpningssekvensen skjer det en innzooming mot *Soft City* mens i avslutningssekvensen skjer det en utzooming. Til sammen skaper den helhetlige strukturoppbyggingen en sirkelkomposisjon. Den danner rammen rundt hovedfortellingen.

Siste rute i sekvens 1 er en oversiktsrute. Det er en alternativ løsning sett i forhold til den klassiske tegneserien der oversiktsruten som regel kommer først. Jeg tolker den siste ruten i sekvensen som en oversiktsrute fordi leseren kan ut fra denne ruten slutte seg til at det er soloppgang og at perspektivet er på en gigantisk blokk (rute 1:8/9:1). Den er også tilstrekkelig for å markere innledningen til fortellingen. Rutene *før* er av den typen som fungerer som planting, som er et begrep fra filmteoriens narratologi. Det skapes her en desorientering i

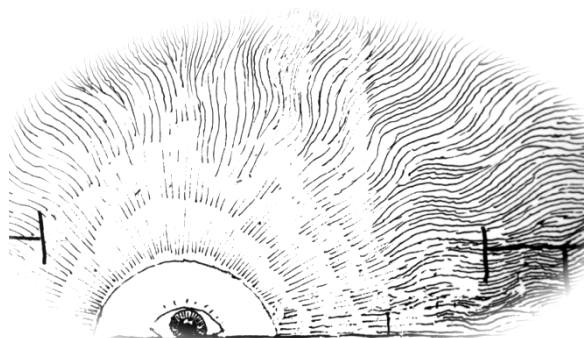
¹¹ Den episke ursituasjon ble introdusert av Wolfgang Kayser i *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948).

forhold til *hva og hvor*, før oversiktsruten setter de uforklarlige bildene inn i en sammenheng og leseren kan høste meningen. Sekvensen inneholder et overdreven bruk av ruter, men innzoomingen er spenningsbevarende og en fin måte å innramme fortellingen.

Komposisjonsmåten overlater til leseren å dikte med og forestille seg hvilke motiver utfolder seg. Komposisjonsmåten gjentar seg i fortellingen.

Oversiktsruten har funksjonell vekt i sekvensen fordi den inneholder et symbol: En sol er fremstilt som et seende øye omkranset av stråler (figur 16). Generelt kan et øyenikon tilskrives positive og negative betydninger. I

mange kulturer oppfattes øyet med eller uten solen som *et altseende øye* eller som *det onde øyet* (Biedermann, 1992, s. 445-446). Det altseende øyet er forbundet med lys, åndelig syn og beskyttelse mot det onde, mens det onde øyet er forbundet med myter om onde skapninger som med øyet sitt forvandlet andre og gjorde dem maktesløse. I *Soft City* kan symbolet tilskrives dikotomisk betydning fremstilt gjennom *Soft Citys* kontradiktoriske livsformer som kan tilsvare frihet (Mr. Soft) og ufrihet (Bingo). Dette kommer jeg tilbake til.



Figur 16: Dette utsnittet av en rute i sekvens 1 viser et motiv som ligner på et soløye. Det er et eldgammelt religiøst symbol med den doble betydningen et altseende øye eller det onde øyet (Biedermann, 1992).

Sekvens 2 er starten på midtpartiet i forløpet, og denne har som de andre midtpartisekvensene en annen type grunnlayout enn den jeg til nå har analysert. Fortellingen fortettes på flere ruter per sideoppsett, av og til ned til syv ruter (sekvens 5), som ikke er mange i en tegneserie i A3-format. Dette kan underbygge det dekorative rutemønsteret, og at storformatet er en medspiller i fortellingen med en bestemt sansbar, meningsskapende rolle. I denne sekvensen brer kun en rute seg over et helt oppslag. Vekslingen til flere og mindre ruter akselererer fortellingen og på samme tid panoptismen som bidrar til å redusere tempoet i bladningen.

Sekvens 2 begynner med en rute som viser et nærbilde av Bingo. Det er den første karakteren leseren presenteres for. Hans våkenhet er kommentert av fortelleren øverst i ruten, i den klassiske komposisjonsmåten av fortellerstemmen. Øynene er åpne og stirrende, så fortelleren tilfører ikke ny informasjon, bare understreker det visuelt åpenbare. Munnen er åpen, og her er tegneseriens første snakkeboble og replikk: *My name is Bingo* (rute 2:1:1) med etterfølgende *I am a baby* (rute 2:2:1) (figur 11). Han gjør en selvinntroduksjon. Perspektivet dreier 180 grader rundt, trekker seg tilbake, og viser Bingo ligge under dynen i en sprinkelseng

med en rangle og en teddybjørn. Han setter i gang en handlingskjede der han tar med sin teddybjørn og kryper ut av sengen, ut av barnerommet, forbi sine sovende foreldre, og til stuen hvor han klatrer opp på en stol for å se ut av vinduet. Vis a vis er en ornamentfri blokk med store, åpne vinduer. Leseren kan beskue tomme stuer med unntak av ett nederst til høyre, som viser et eldre par der den ene har en stokk. Nederst i ruten er verbalteksten *Is this the beginning or the end?* (rute 2:10:1). De narrative kvalitetene er utheving av *the end* og at plasseringen i ruten har noe til felles med et punktum. De etterfølgende fire rutene viser at morgenavisen blir dyttet av en hånd gjennom postsprekken i døren, og utsnittsruten som følger er fylt med fragmenter av nyhetene.¹² Neste rute åpner en ny sammenhengende handlingskjede.

Vekkerklokken til Mammy og Daddy ringer. De våkner, hun maser ham til å ta samme pille som henne, og de begge står opp. Fortellingen skildrer familiens morgenrutiner videre, med frokostspising og avislesning. Bingo ser på fra lekegrinden, mellom de symboladede grindene, mens han tenker: *How strange the world*

seems (rute 2:22:3). Han har en tankeretorikk som virker for stor for ham. Samtidig virker dette ikke forstyrrende, for trolig treffer tanken den som leseren selv kan sitte med av det som er fremstilt i rutene hittil. Tanken kan derfor være et narrativt grep fra fortelleren om å gi leseren en identifikasjonsmulighet med Bingo. I følge Aabenhus er reglen at alle fortellinger har identifikasjonsmulighet, fordi *noen* må bære historien gjennom teksten (Aabenhus, 1990). Etterfølgende ruter viser et vekselsspill mellom barnet og foreldrene, en kjede av ruter som illustrerer familiens tildels manglende mellommenneskelige forhold.

Panoptismen forsterker vekslingen. Rutene kan også være et tilfelle av fortellegrepet *tilfeldig*

sammensetning, for de første seks rutene kan settes sammen i ulike kombinasjonsmåter, og alle måtene får samme narrative betydning (Groensteen, 2007). Siste rute i perspektivvekslingen viser et fotografi av en ekte avis (figur 17). Denne collageruten avrunder frokostserien. I neste rute tar Daddy farvel med Bingo og Mammy. Han tar på sin frakk og hatt, løfter sin arbeidsveske og åpner døren. I døråpningen konfronteres han med et slags speilbilde av seg



Figur 17: To steder i fortellingen kan leseren se ruter med ekte fotografier. Det gir fortellingen realistiske trekk. Her er et eksempel fra sekvens 2. Stilen har noe til felles med de første alternative seriene i Norge, der pioneren og serieskaperen Arne W. Isachsen regnes som en forløper. I *Kampen om Marken* bruker han fotografier av "kapitalistene" og et kart (Innsedt m. fl. (red.), 2009).

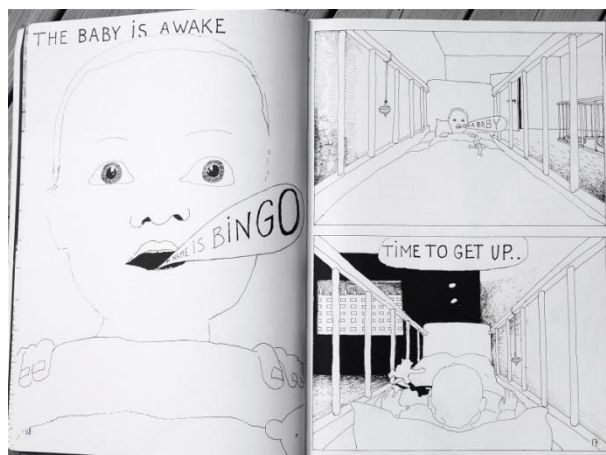
¹² En utsnittsrute er som tidligere forklart fra Thierry Groensteens teori. Begrepet står for en rute som viser et utsnitt av en oversiktsrute. Denne fungerer som en anekdotisk utdyping av eksempelvis en situasjon eller et handlingsforløp.

selv: En nesten identisk mann står i døråpningen i leiligheten vis a vis. Han kommer, som leseren senere kan forstå, ut på gangen nøyaktig samtidig som Daddy. Denne ruten avrunder sekvens 2.

Rutene i sekvens 2 sammenføres av forskjellige fortellegrep og har glidende overgang fra sekvens 1: Innzoomingens endepunkt er barnets ansikt. Perspektivet *forblir* innenfor denne blokkleiligheten i sekvens 2. I overgangen til sekvens 3 skjer det et skifte av rom til andre interiørmotiver, deretter eksteriørmotiver. Daddy får også en overgangsrolle fra far til arbeider mellom sekvensene. Rutene i sekvens 2 bindes sammen ved at leseren gjøres kjent med karakterene i rammefortellingen. I skildringen i sekvens 2 opptrer de som individer, mens i etterfølgende sekvenser inngår de i en masse fram til sekvens 9. Sekvensen omhandler stort sett samme tematikk; nemlig morgenrutinene til familien. Sekvensens bruk av artrologiens fortellegrep skaper syntagmatiske kjeder av ruter. Det vil si fra de sidestilte rutene kan jeg tolke at det er en vandring gjennom leiligheten barnet gjør (rutene 2:3:1-2:8:1), og at den diskrete *tick tick* markeringen er lyden fra Mammy og Daddys vekkerklokke (rutene 2:4:1-2:5:1). Dette involverer liten grad av fortolkning, det er

ganske innarbeidet at leseren leser sidestilte ruter slik, men dette forklarer likevel prinsippet til Groensteen om at: *There is the content that each of these images shows, and there is the meaning that their confrontation permits them to say* (Groensteen, 2007, s. 108). Serien bindes sammen av at Bingo opptrer i en vektorrolle som sentral aktør i en

handlingskjede. Blikkontakt og selvintroduksjonen i sekvensens første rute kan fortolkes som en invitasjon til kontakt, og leseren følger med det videre.



Figur 18: Fra sekvens 2 fremstilles tegneserieestetikkens to mest særegne trekk; snakkeboblen og ruten. To av rutene har dybde som snakkeoblene bryter ved å være flatt.

Komposisjonsmønsteret endrer form i denne sekvensen forhold til sekvens 1. Leserens ser eksempler på tegneserieestetikkens mest særegne trekk snakkeboblen og den klassiske ruteinndeling av tegneseriefortellingen (figur 18). Selv om komposisjonsmønsteret endrer seg vesentlig, er det ikke mye eksperimentering med måten rutene er rammet inn på, slik som i Diego Latorres særpregede komposisjonsmønster i *Hulk: Broken Worlds* (figur 4). Komposisjonsmønsteret kan ha noe til felles med *den produktive*, for det kan tidvis virke som om organiseringen av rutene på oppslagene styres av symmetri (Groensteen, 2007). Det repeteres også i sekvensene 5 og 6. Den har noe til felles med komposisjonsmåten i Jasons *Vent litt...* (figur 7). Den synkrone komponeringen i dette

eksemplet skjer i sekvens 2 der rutene er inndelte i fire like store ruter innrammet av minimalistiske svarte streker med hvite mellomrom (rutene 2:7 og 2:8, 2:17 og 2:18). Denne symmetriske, produktive komposisjonsmodellen kan koples det symmetriske forløpet og ha en tematisk betydning: Den kan konnotere et rutinepreget hverdag. Etter hvert koples dette til en iterativ fortellermåte (kapittel 5.2.1). Videre er den symmetriske komposisjonen lesevennlig. I denne sekvensen og i fortellingen generelt holder rutene seg til en fast leseretning, der fortellingens forløp følger rutene horisontalt og deretter i vertikale linjer. Når ruten opptar hele sideoppsettet leses denne kun horisontalt. Til slutt er alle ruterammingene kvadratiske eller rektangulære, og de er antydte eller markerte. Et eksempel på en antydte innramming, uten den oftest klare separasjonsfunksjonen, skjer i rutene som viser et kortere hendelsesforløp (rutene 2:19:1-3). Det er hendelsen der mor leter etter barnet. De minimalistiske rammelinjene som skiller de tre rutene fra hverandre kan ilegges en ekspressiv funksjon. Jeg tolker at komposisjonsmåten bidrar til en effekt der rutene virker å flyte i hverandre. Min videre tolkning er at den ekspressive innrammingen er med på å fremme Mammys hektiske og desorienterte leting etter Bingo. Denne måten skiller seg fra den vanligvis markerte separeringen av rutene.

Første rute i **sekvens 3** viser to rader med nesten identiske menn. Forutgående rute, da Daddy møter naboen i døren, åpner han samtidig døren til sivilisasjonen utenfor. Det innleder et fenomen som er bærende i fortellingen. Fenomenet dreier seg massen, for leseren kan se nesten identiske menn og en og annen kvinne utfører nøyaktige koordinerte bevegelser sammen: gå, vinke, sitte osv. Det vil si da Daddy blander seg med den øvrige befolkningen, slutter han samtidig å være individ. Radene med dresskledde menn, alle sammen påfallende like i ytre form og alder, går til samme type bilmodell på gateplanet. De påfølgende rutene viser koordinerte og innarbeidede rutiner: Mennene strekker armene sine opp i en vink til mødrene og barna, som følger med i de mange vinduene. De setter seg inn i bilene, og kjører mellom boligblokker og skyskrapere (figur 21, 22 og 23). Trafikken er regulert av flere trafikklys, som til forskjell fra de ellers sorthvite bildene, inneholder fargene grønn, gul og rød. Ved ankomst til et overdimensjonert parkeringshus, Soft Park, stiger de rutinert og samtidig ut fra bilene. Perspektivet følger den parvise massen marsjerer innover en smal korridor markert Soft Inc (rute 3:27:2) og fram til en innstemplingsmaskin. Ankomsten markerer et nytt skifte p handlingsplanet og i komposisjonsformen. Det setter et nytt sekvensskille.

Det dekorative rutemønsteret og de ekspressive og strukturelle rutefunksjonene er hovedtrekk i sekvens 3: Komposisjonsoppbyggingen av sekvens 3 inneholder oftest ruter med markerte rammer: Det er nytt at flere av rutene er innrammet av en tykk, svart konturstrek. Noen av rutene er beskåret slik at de mangler helt eller delvis den tykke konturstreken. Rutefunksjonen er ekspressiv. For det første tilsvarer rammestreken rammen omkring bilvinduet, og perspektivisk sett skapes det en illusjon av at leseren sitter inne i bilen og beveger

seg mellom skyskraperne. Flytting av forsvinningspunktet i horisonten kan underbygge opplevelse av bevegelse (figur 21, 22 og 23). For det andre har sidekomposisjonen i tre tilfeller ruteoverlapping (3:21:1-3). Dette er et fortellegrep som ytterligere underbygger trafikkdynamikken og øker spenningen: *hva skjer og hvor er de på vei?* Det panoptiske overblikket kan bli svekket, for den vanligvis tydelige leseretningen er rokket ved. Rutene flyter sammen fordi de er fulle av like detaljer. For det tredje er rutefunksjonen ekspressiv i de tilfeller leseren kan se at bygningene brer seg fra kant til kant og virker å ha sprengt ruterammene og trengt seg uendelig innover horisonten (rute 3:26:1). Det virtuelle bildet er fremdeles inntakt. Rutene i sekvensen er hovedsakelig kjedet sammen med en overdreven motivrepetisjon som kan tolkes som et uttrykk for dynamikken og størrelsesforholdene i Soft City. Verbalteksten underbygger kronologien og skaper verbale broer i sekvensen. Av og til overlapper rutene på sideoppsettet og det gir ingen opplagt leseretning, og det tvinger leseren til å lese nonlinearært i meningskapingen. En tolkning av fremstillingsformen er at den underbygger den klaustrofobiske kjøringen gjennom de fortettede bygatene der romdimensjonen er presset sammen og byr ikke på bevegelsesfrihet.

Sekvensen viser særlig det som er Pushwagners signaturstrek. Det håndtegnede har et lett gjenkjennelig uttrykksform i en naivistisk tegnestil med en sjelden evne til å få fram det som karakteriserer en typologisk grunnform og tematikk. Menneskene, bilene og bygningene er konturtegnet, nesten helt uten detaljer og uten modellering og farger. Streken er minimalistisk. Den fortellende stilen har noe til felles med claire lignestilen, en av tegneserierkunstens stiltyper. Motivene er overdrevet repeterte og så like at de oppløses til langstrakte ornamentrekker. Det gjør leseren oppmerksom på at overdrivelse og repetisjon er dominerende fortellergrep. Bildene utstråler repetisjonsglede.

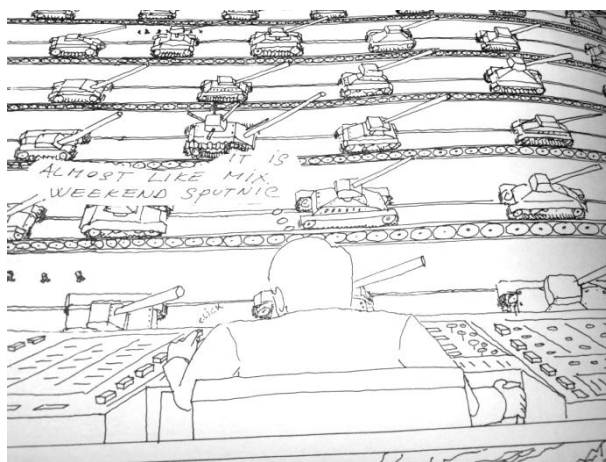
I **sekvens 4** gjentar fortelleren repetisjonsgrepet, men på *strukturnivå*. Hele sekvensen gjentas i omvendt rekkefølge senere (sekvens 7). Dette har noe til felles med den parallelle komposisjonsmåten og den like skildringen i sekvens 1 og 10. En tolkning er at de to sekvensene er med på å holde et stramt kronologisk grep rundt det som er fortellingens to midterste sekvenser (sekvensene 5 og 6).



Figur 19: Verbalteksten mellom rutene i sekvensene 4 og 7 kan være en akroni. I følge Petter Aaslestad er det et tekstelement som mangler en tidsreferanse og som er særskilt egnet til å gi inntrykk av forfatterens spesielle livsanskuelse (Aaslestad, 1999).

I sekvensen kan leseren se en kø av mennene som har kommet fra bilene og simultant henger av seg frakkene, tar av hattene og finner sine kontorplasser i det marerittaktige kontorlandskapet. De er arbeidere på en krigsindustri fabrikk. Da fortellestemmen ytrer at: *They are ready* (rute 4:2:4), har arbeiderne fokus fremover mot en storskjerm der en hallodame avslutter sekvensen med å si: *Good* (rute 4:2:5). Feltet mellom rutene inneholder en oppdelt akroni med en regleaktig form: *If you don't make it / you're fired / if you're fired / you are finished* (rutene 4:1:1/4) (figur 19). Aaslestad mener akronien kan gi et inntrykk av forfatterens spesielle livsanskuelse. I dette tilfellet kan den representere serieskaperen(e)s ironiske stemme(r). I lys av arbeidssituasjonen på Soft Inc kan akronien forklare den illevarslende arbeidsmoralen som råder der. Fordi akronien ikke er bundet innenfor en bestemt rute, og at rutene før og etter viser samme type "samlebåndsbevegelser", kan leseren tenke seg at den også kan gjelde *utover* Soft Inc. Det vil si at det er et uttrykk for samfunnsorganiseringen i Soft City. Den virker absurd og komisk, noe som kanskje er nødvendig for å skape distanse til den ellers dystopiske fortellingen. Akronien gjentas i sekvens 7, og skape en type solidaritetsforbindelse mellom verbaltekstene som forsterker budskapet. Gjentakelsen er eksempel på at fortellingen utnytter like fortellegrep for å bygge en helhetlig og gjennomtenkt struktur. Etter disse tretten rutene skjer det et hopp i tid og skifte i karakter- og miljøskildringene. Det markerer overgangen til sekvens 5.

Sekvens 5 handler om Mr. Soft. Han er en karakter som er antydnet tidligere i fortellingen, men som ikke visualiseres før nå. Jeg gjør denne koplingen på grunnlag av den intertekstuelle referansen mellom Mr. Soft og de mange softreferansene på hygieneartikler, matartikler, piper, bilskilt, avis osv. Leseren kan se ham ankomme Soft Inc i en limousin. Fortelleren presiserer at han er *The Boss* (rute 5:1:1). Han blir fremstilt i undervinklet perspektiv (figur 13), og attributter som egen sjåfør, limousin og sigar, noe som antyder at han har en prestisjefyllt posisjon. Etter hvert forstår leseren at han styrer krigsindustri fabrikken, og antakelig kan tenkningen *clean system / brain free* koples til akroniene og til arbeidsorganiseringen (rutene 5:2:5-5:2:6). Fortelleren skildrer deretter spennet i hans arbeidsdag; fra skjermkommunikasjonen med



Figur 20: Tankeskyen er en av de fire forskjellige komposisjonsmåtene i monologscenen i sekvens 5. Verbalteksten er dramatiserende fordi den inneholder fragmentariske ord uten en klar sammenheng og mening. Den ustrukturerte setningen kontrasterer det visuelt skjematisk og måten de militære kjøretøylene er fremstilt på produksjonsbåndene i Soft Inc.

familien til overvåkningen av produksjonen. Skildringene viser kontrastfylte livsformer: Mellom det frie luksuslivet hans familie lever og det ufrie livet ”på gulvet” i fabrikkens. Produksjonen kan peke framover mot ruter leseren kan se i sekvens 8 som krigsfly i tankeskyene og i sekvens 9 fjernsynsbilder med volds- og krigsscener. Tankene til Mr. Soft kan peke bakover og framover mot avismotivene. Slike elementer med samhørende informasjon er plantet i fortellingen og danner gjentakelsesstrukturer. Planting av et nytt narrativt element skjer i sekvensens siste rute: Mr. Soft får en faks med teksten *Sieg Spray!* som betyr seier og spray og som kan konnotere hilsningen til Hitler ”Sieg Heil!” (rute 5:13/14:1). Blikkretningen hans tillegger faksen visuell funksjon. Leseren vet ikke hvem den kommer fra og hvilken forbindelse faksen foreløpig har og det driver fortellingen framover.

Sekvens 5 gjentar kombinasjonen av de dekorative og produktive komposisjonsmodellene. Ruteinnramming har noe til felles med blant annet *rytmefunksjonen*, for rutene opptrer regelmessig og samspiller med motivrepetisjonene. Fortellerstemmen befinner seg etter klassisk mønster i firkantede felt med synlige konturstreker øverst til venstre tett forbundet med ruterammene. Til tross for at det er mye luft, har utformingen av fortellerstemmen den mest økonomiserende plasseringen. I avisstriper er det vanligvis svært trange ruterom, derfor har denne praksisen med å plassere fortellerkommentarene inntil kantene oppstått. Her kan plasseringen for øvrig signalisere underordning.

Fortellerkommentarene er lite synlige, og den diskrete plasseringen viser at fortellingen har en refererende forteller. Et videre fokus på stemmens og perspektivets formmessige fremstilling er aktuelt her, for fortellingens lengste indre monolog fremstilles i denne sekvensen. Den tillegges Mr. Soft. Monologen befinner seg i tradisjonelle tankeskyer over hodet på ham. Formen, antallet og plasseringen av tankeskyene skaper et nettverk, som for det første tar opp plass framfor andre elementer og for det andre styrer leseretningen. En kombinasjon danner en regelmessig rytme når leseren leser rute for rute. Som jeg allerede har antydnet, har plasseringen blant annet noe med funksjonell vekt å gjøre. Her har tankeskyene sentral plassering og har et innhold som gir informasjon utover det som er avbildet. Tankeskyene har fire forskjellige plasseringer; over hodet klemt opp mot ruterammen øvre kant; over hodet klemt opp mot to kanter av ruterammen; frittstående over hodet overlappende bildet med konturstreker; og frittstående over hodet overlappende bildet uten konturstreker. De er nært knyttet til den tenkende Mr. Soft. Dette kan relateres til et prinsipp innen tegneserieestetikken: At en tankesky eller snakkeboble aldri opptrer med mindre den er forankret i en karakter. Det faste mønsteret har i et par tilfeller ført til at verbalteksten er vanskelig å oppdage, eksempelvis i *It is almost like mix weekend sputnic* (rute 5:11:1) (figur 20). Der er motivet utnyttet som innrammende konturstrek. I følge Groensteen forekommer oftest teksten *in places where the image appears empty* (Groensteen, 2007, s. 68). I Soft City-tilfellene skjer det en kombinasjon; tankeskyene er enten plassert i ”luftrommene” eller *rett på* motivet. I det siste tilfellet bryter

skyformasjonene motivets dybdeillusjon mer enn vanlig, da den beskjerer motivet tydeligere. Det er for øvrig en typisk egenskap ved tankeskyen og snakkeboblen at de forstyrrer og avslører illusjonen om dybde. Det som oppstår mellom boble- og skyformasjonene og motivet, er et fenomen som skaper spenningsforhold særegent for tegneseriekunsten.

Sekvens 6 er retrospektiv og vender tilbake til skildringen av Bingo og Mammy. Nå er de blandet sammen i lange rekker av nesten identiske barn og mødre. Leseren kan anta det på bakgrunn at Daddy ble del av slike lange menneskerekker. I løpet av noen få ruter blir barna levert i barnehagen (rute 6:2:1) og kvinnene og en og annen mann handler på et overvåket supermarked (rutene 6:3/4:1 og 6:5/6:1). Her kan leseren se rader med betjente betalingskasser, reoler med hermetiserte produkter, men også ferskvarer med frukt på salgsbord og bananklaser hengende fra taket. Konsumentene blir oppfordret til å kjøpe ved de gjentakende høytalerannonseringene: *soft consume / soft consume / soft consume / soft consume / soft consume* (rute 6:3/4:1).

Sekvens 6 minner komposisjonsmessig mest av alt om en montasje; det er ingen ruter som har scener med lengre tidsutstrekning, og det er hyppige sprang i tid mellom dem. Sammenhengen mellom motivene er hverken båret av kronologi eller kausalitet. Den er båret av en type informasjonsutelatelse, og at fortellingen fokuserer på andre karakterer og handlinger. Den skiller seg også ut fordi den er en analeptisk annetnivåsfortelling. Det vil sekvensen skildrer hendelsene som har oppstått før i historien, men som fletter seg inn i hovedfortellingen først nå. Mulighetene til å bli fortalt historien på flere nivåer, er del av tegneseriens attraktivitet. Ofte har tegneserier høyt lesetempo der det skjer raskt skifte i tid, gjerne med en romlig organisering av rutene som spalter leseretningen. Det gjør det ikke her, for det fragmenterte handlingsforløpet og ellipsene med informasjonsutelatelsene kan ha metonymisk betydning og vise til en rutinert hverdag hvor ingenting ekstraordinært skjer. Det kan underbygges av rutene og motivene som er organisert symmetrisk og kronologisk.

Den ekspressive ruteinnrammingen gjentas i sekvensens neste siste rute. Rutene som går tvers av oppslaget deler skillelinje (rute 6:3/4:1-6:3/4:2). Den øverste ruten viser kvinnene på vei inn i supermarkedet og den nederste viser deres parade langs matreolene. Skillelinjen er fremstilt som en bølgete notelinje. Det er en ny form for onomatopoetisk fremstilling av musikk. I sekvensene 2 og 3 er musikalitet fremstilt som frittsvevende noter med eller uten streker. At musikk brukes som et kommersielt salgsfremmende tiltak, er noe som leseren kan kjenne igjen fra virkeligheten. Derfor kan innrammingen tolkes ekspressivt, som en kjøpsoppfordring. Den er også ekspressiv fordi den bidrar til å forskjønne. Den er likevel tradisjonell i den forstand at innrammingen strukturerer forløpet og avgrenser tid og rom.

Det siste jeg vil kommentere i denne sekvensen er ruten med overvåkningsmonitorene. Den viser til en absurd, overdreven overvåkning av kvinnene på supermarkedet, for de er

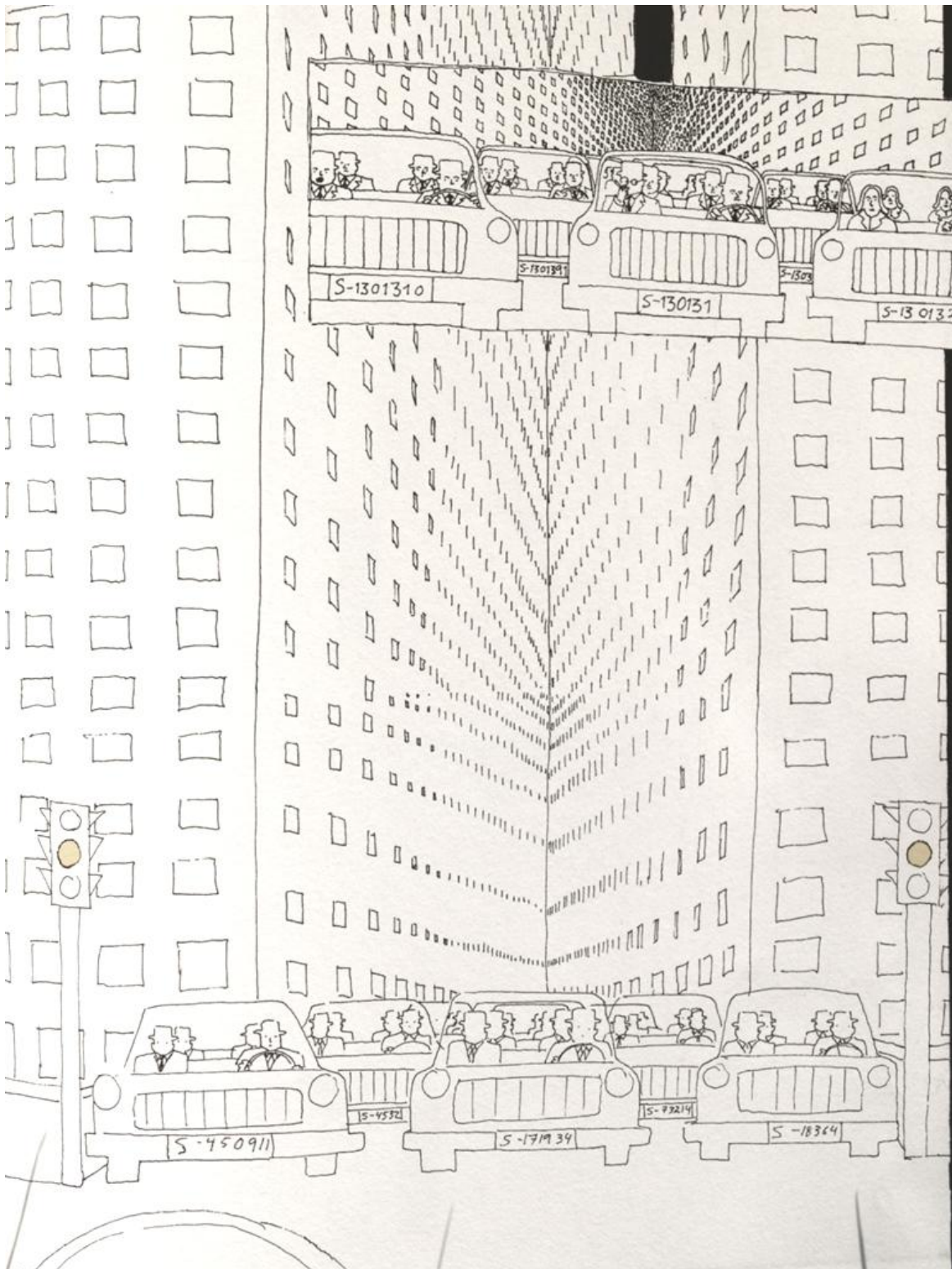
avbildet fra vidvinkler til nærbilder, fra fugleperspektiv til undervinklet froskeperspektiv. Oppslagformatet er brukt for å utheve dette. Dermed har rutemønsteret noe til felles med *den dekorative*. Ikke bare er det overdrevet mange overvåkningsskjermer, de er også tegnet tildels fordreide. Som ved utforming av de svaiende bygningene, kan dette også konnotere at samfunnsreguleringen er hyklerisk tvers gjennom og truet av indre oppløsning. De kan peke tilbake på Mr. Softs monitorovervåkning og framover til fjernsynsbildene som rapporterer om opprør og militærparader. Slik skaper de repetisjonskontinuitet som til sammen kan poengtere at Soft City er et tvers gjennom overvåket samfunn. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.2.4.

Jeg har allerede trukket analytiske tråder fra de forutgående sekvensene til **sekvensene 7, 8, 9 og 10** på grunn av påfallende like komposisjonsmønstre og samsvarende skildringer: I sekvens 7 er arbeidsdagen slutt, og arbeiderne går ut av kontorlandskapet. I sekvens 8 forflytter de seg gjennom ettermiddagstrafikken og returnerer til blokkleilighetene sine. Til forskjell fra sekvens 3, inneholder massens tankeskyer krigsfly og kampscener. En voldsscene som tilsynelatende skildrer en mann blir overfalt og slått av et balltre er også ny, og tillagt funksjonell vekt fordi den er plassert i forgrunnen (Kress & van Leeuwen, 2008). I sekvens 9 ser skildres kveldsrutinene til Bingo, Mammy og Daddy. De har noe til felles med morgenrutinene. Etter at Bingo blir lagt til sengs, bruker foreldrene kveldstimene foran fjernsynet. I sekvens 10 gjentas det dekorative komposisjonsmønsteret. Dette med på å underbygge avslutningen av det episke forløpet, for leseren kan gjenkjenne både motivene og zoomingsteknikken fra åpningssekvensen.

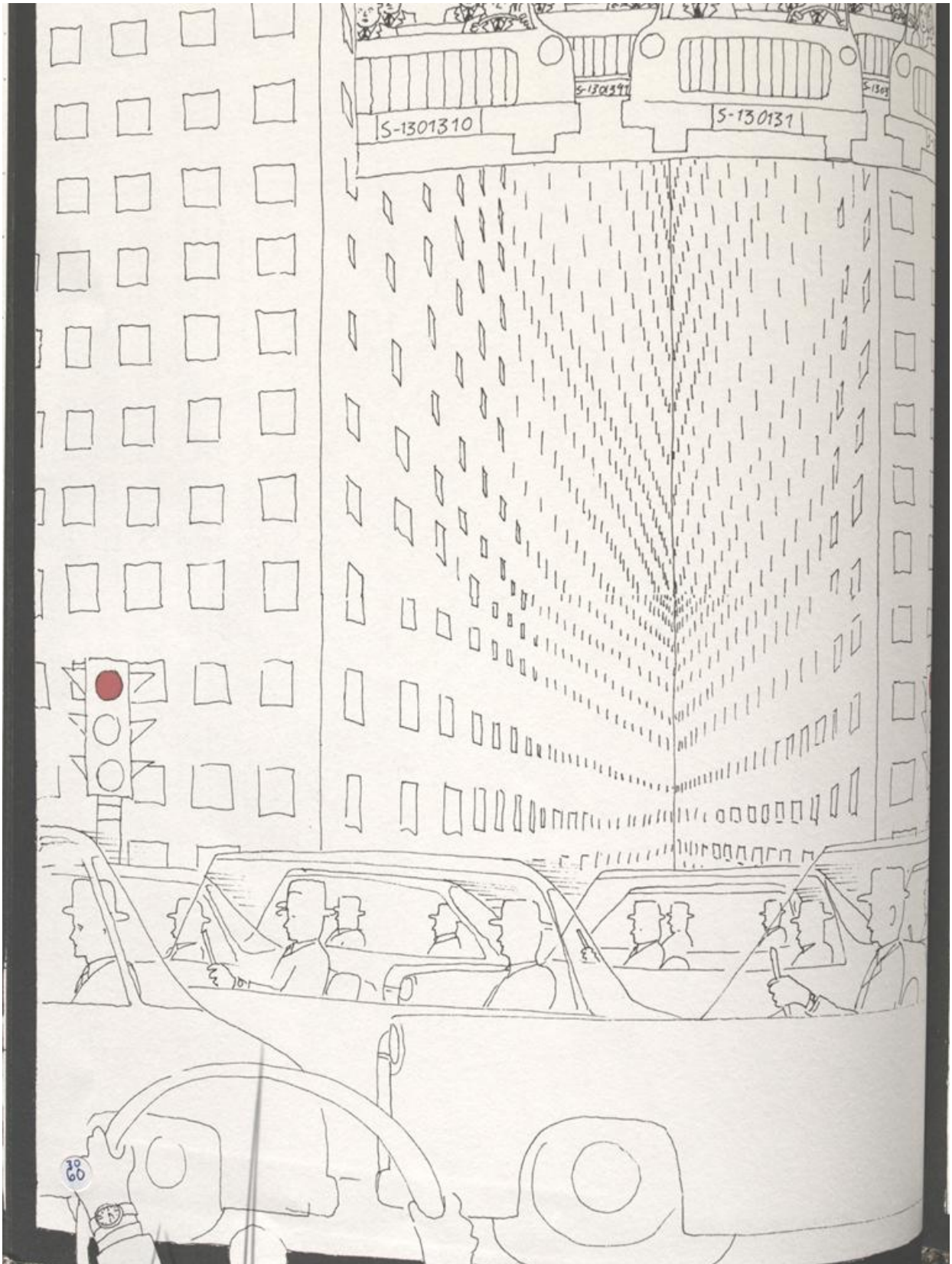
På grunn av gjentakelsesstrukturene på strukturnivå, tillater jeg meg å avrunde analysen ved å vise til to eksempler fra sekvens 9. Det første eksemplet er fra oppslaget med tolv ruter (rute 9:11/12) som viser en ny komposisjonsmåte, og det andre er fra siste rute i sekvensen (rute 9:18:1) som viser hvordan visuell utelatelse kompenseres av onomatopoetiske ord. Det første eksemplet tar utgangspunkt i de tolv reportasjeutklippene fra Soft News. Jeg kan slutte meg til at det er utklipp fra fjernsynet fordi de inngår i en perspektivisk sammenheng med forutgående og etterfølgende ruter. Dessuten har ruteinnrammingen buede hjørner som formen på fjernsynsskjermerne i forrige og etterfølgende oppslag. Komposisjonen av rutene på oppslaget er for øvrig ulik disse og de øvrige i fortellingen. Den brede, ekspressive innrammingen gir en uthevet effekt, en positivnegativform, og med det glir fortellingen inn i en mørkere og dystre stemning. Komposisjonsmåten signaliserer at rutene har funksjonell vekt i fortellingen. De er mer enn tilfeldige fjernsynsutklipp. De kan vise tilbake til *Is this the beginning or the end?* i sekvens 2, og de kan ha noe med fortellingens utgang. Rutene kan ses i et tvedydig lys: Enten kan de vise at denne dagen i Soft City etterfølges av apokalypsen, eller at dagene flyter uavlatelige avsted med lidelse, vold og krig side-ved-side med et ordnet, uaffektet liv, eksempelvis det til Mammy og Daddy. Det andre eksemplet tar utgangspunkt i ruten som viser

et nærbilde av Bingo. I mørket bak ham er onomatopoetiske ord skrevet inn, akkompagnert med streker, en tegnemåte som forteller leseren at lydene øker i volum. Her er utelatelse benyttet for å antyde samleiet mellom foreldrene. Hendelsen er helt utelatt, kun implisert av ordene mørket og sengemotivet. Ellipsen i puritansk stil i henhold til litterær konvensjon spiller i høy grad på klisjeen omkring intime møter mellom en kvinne og en mann (Aaslestad, 1999). Lydene fra deres soveværelse skaper et bilde av akten som mest av alt er komisk.

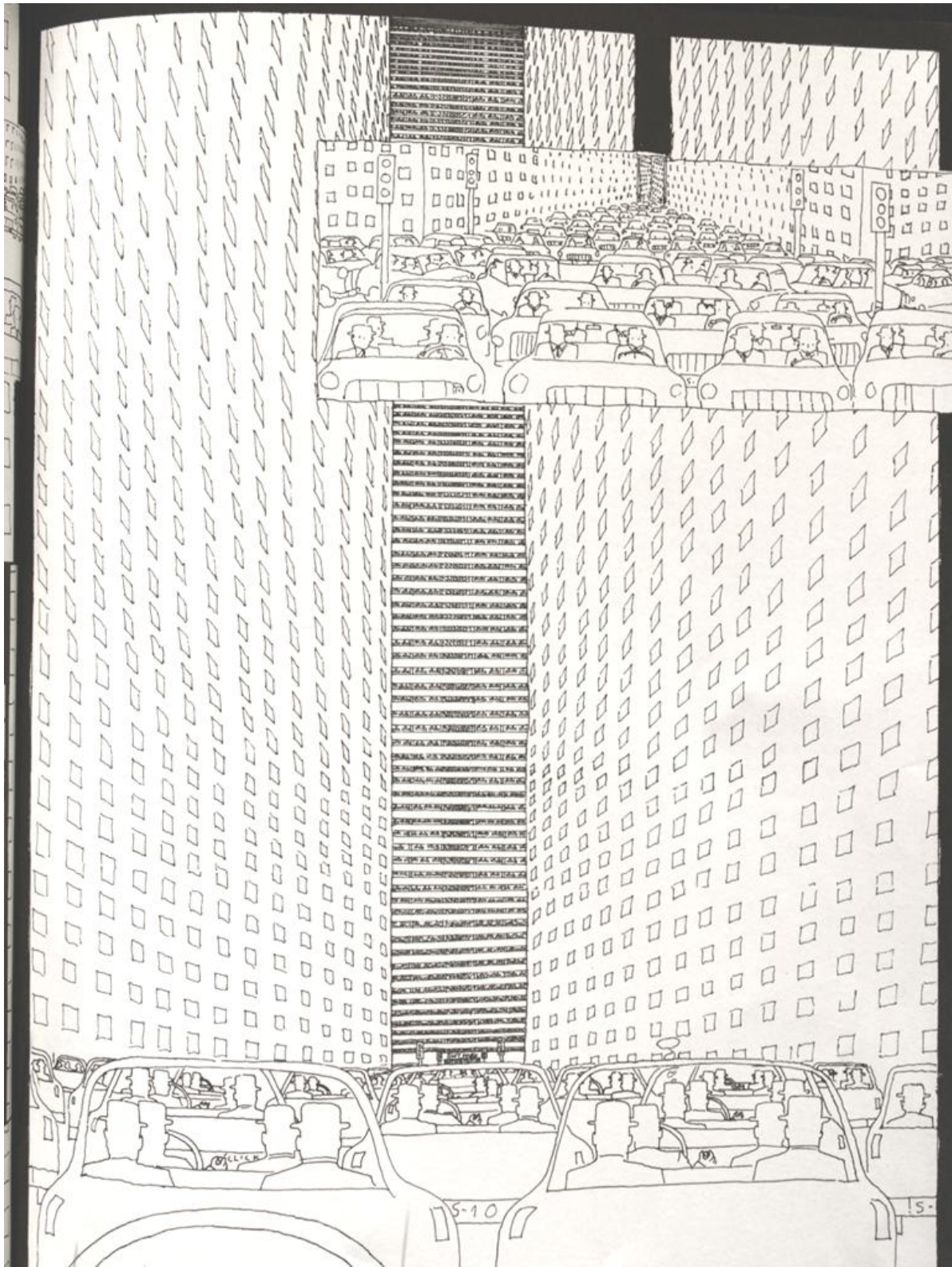
I denne delen av avhandlingen har jeg sett på den strukturelle oppbygningen i *Soft City*. Oftest brukes den produktive komposisjonsmodellen, supplert med den dekorative. Den dekorative bidrar til å fremheve de estetiske sidene ved fortellingen, og denne appellerer til en visuell leseopplevelse. Ikke desto mindre skjer det gjennom bruk av noen ekspressive ruteinnramminger og en til tider dirrende tegnestrek. Dette brytes mot oppslagenes vanligvis strukturelle, symmetriske ruteorganisering, den monotone rytmen i motivenes gjentakelsesstrukturer og av og til av den samsvarende plasseringen av snakkeboblene innenfor rutene. Gjentakelsesstrukturene på sekvensnivå fremmer symmetrien. Tegneserien tar i stor grad i bruk fortellegrepene motivrepetisjon og ikonisk og plastisk forenkling. Kort sagt fremhever den naivistiske stilen elementene som har funksjonell vekt, og de artrologiske solidaritetsforbindelsene mellom forskjellige tekstelementer sammenfører rutene i 10 sekvenser til en gjennomtenkt, stram narrasjon og symmetrisk forløpsstruktur. Skriften fremkommer gjennom stemmegrepet og onomatopoetiske ord, og stemmene som følger tradisjonell plassering innenfor snakkeboblene og tankeskyene. Fortellestemmen er også vanligvis innenfor kvadratiske felt øverst i rutens venstre hjørne. Fortelleren dominerer fortellingen med sitt allvitende perspektiv, men også Bingo og Mammy deler på stemmen og perspektivet. Dermed opplever leseren omgivelsene fra deres ståsted. Især Bingos perspektiv og replikker skiller seg ut og gir en identifiseringsmulighet. Skriften har forskjellige funksjoner i forhold til det visuelle i ruten, oftest har den en forankringsfunksjon og bekrefter det som skjer i ruten.



Figur: 21



Figur: 22



Figur: 23

5.2 Tematiske mønstre

Jeg har tidligere nevnt at *Soft City* veksler i komposisjonsmønster og har flere betydningslag. Det er to av kjennetegnene ved den moderne tegneserien fordi den kan være sammensatt både tematisk, strukturelt og formmessig (Aabenhus, 1990). Det er mye informasjon å hente i de visuelle og verbale uttrykkene, til tross for den naivistiske stilen og ordknappheten. Jeg forsøker derfor å være så tekstnær som mulig.

Kapitlet deles inn fire underkapitler i henhold til forskjellige betydningslag som jeg oppdaget ved studie av artrologien. Jeg begynner med tematikken som dreier seg om individ og masse, deretter mellommenneskelige relasjoner, så forbrukersamfunnet og til slutt krig og overvåkning. De forskjellige temaene flyter over i hverandre, noe som nettopp kjennetegner problemkompleksitet. Avslutningsvis i kapittel 5.2.4 gir jeg oppsummerende perspektiver.

5.2.1 Individ og masse

Det første tematiske mønstret dreier seg om individ og masse. Jeg innleder med å forklare begrepene: Individ er av latinsk opprinnelse og betyr *udelelig* (Store Norske Leksikon, 1997, bind 7, s. 466). I filosofien viser det til en enhet som ikke kan deles uten å miste sin egenart, som eksempelvis et menneske. Individualitet betyr å fremstille et menneske med individuelle egenskaper og individuelt preg, mens individualisme viser til et politisk standpunkt om at mennesket har en vesentlig og selvstendig betydning og verdi innenfor en sosial helhet (op.cit.). Masse er av gresk opprinnelse og betyr *deig* (op.cit., bind 10, s. 238). Det viser til massens egenskaper som er treghet og tyngde. I denne sammenhengen kan det koples til massekultur i betydningen kollektivismen. Kollektivismen et politisk standpunkt som viser til at hensynet til fellesskapets interesse får prioritet foran individuelle særinteresser (op.cit., bind 8, s. 668). Tematikken belyses ut fra to innfallsvinkler. Jeg lurer på hvorfor menneskene ser så like ut og hvorfor de har så lite spillerom i *Soft City*? Sentrale verk er den tyske kulturkritikeren og journalisten Sigfried Kracausers artikkel ”Ornament der Masse” i *Das Ornament der Masse*. Essays fra 1963, den tyske eksistensialisten Martin Heideggers (1889-1976) *Væren og tid* (1927)¹³, den norske universitetslektoren Rune Fritz Nicolaisens innføringsbok i Heideggers

¹³ Jeg vil kommentere Heideggers forhold til nazismen. Rune Fritz Nicolaisen mener det er viktig å klarlegge dette forholdet når man forholder seg til Heidegger. Det kan ikke settes likhetstegn mellom Heideggers filosofi og nazismen selv om Heidegger klart var på nasjonalsosialistenes side. Han var innmeldt i partiet og rektor ved universitet i Freiburg fordi han var sympatisør. Nicolaisen skriver at for Heidegger var Hitler på begynnelsen av 1930-tallet [...] *den moderne varianten av filosofkongen som Platon utpeker skal styre staten [...] leste sine egne tanker og håp inn i nazismen [...]* (Nicolaisen, 2003, s. 246). Videre skriver Nicolaisen at man imidlertid i hans forelesninger en god stund før 1936 kan se ting som går imot grunnleggende elementer i nazismen. Heidegger kom aldri med en offentlig beklagelse etter krigen. Dette kunne mange, også hans tidligere elever og tilhengere, aldri tilgi ham.

filosofi Å være underveis (2004) og den norske sosialantropologen og psykologen Jan Brøggers *Kulturforståelse. En nøkkel til vår internasjonale fremtid* (1994).

Jeg begynner studiet av denne tematikken ved å analysere massens ytre form. Massen skildres ved hjelp av fortellegrepene overdrivelse og repetisjon. Som jeg har påpekt tidligere, integreres Daddy i en kjede av formlike mennesker og blir uidentifiserbar. Dette skjer fra i sekvens 3 og fortsetter de neste sekvensene. Uten tvil skjer det også med Mammy og Bingo i sekvens 6. Til sammen skaper de marsjerende menneskene en masselignende symbiose som ligner ornamentale rekker. Formtrekket kan forklares i lys av Kracausers teori som drøfter massefenomenet. Teorien tar utgangspunkt i studiet av en bestemt kulturs forlystelsesindustri, nærmere bestemt av de såkalte

Tillerpikene (dansere).

Kracauser mener å se en klar sammenheng mellom "hendene på fabrikkene" og

Tillerpikefigurens ben.

Forklaringen ligger i den

kapitalistiske målsetningen i

produksjonen. Den stiller krav til

økt rasjonalisering og

effektivitet. Dette er innrettet i et

system, og systemet overføres til

produksjonen. Der fører det til et

karakteristisk formspråk:

Produksjonsarbeidernes

kroppslige uttrykksformer blir så

like at det virker som uoppløselige komplekser, og bevegelsene deres blir som matematiske

demonstrasjoner av presisjon. Systemet blir indoktrinert, og i følge Kracauser fører det til at

fabrikkens formspråk setter sitt preg på eksistensen, også utenfor produksjonen. I teorien

innbefatter produksjonsprosessens formspråk arbeidernes ytre form, arbeidsprosessen og

innretningen av fabrikkene. Derfor kan den prege både menneskenes form og aktiviteter i det

sosiale liv og presentasjonen av bebyggelsen. Helt sikkert har dette noe til felles med det leseren

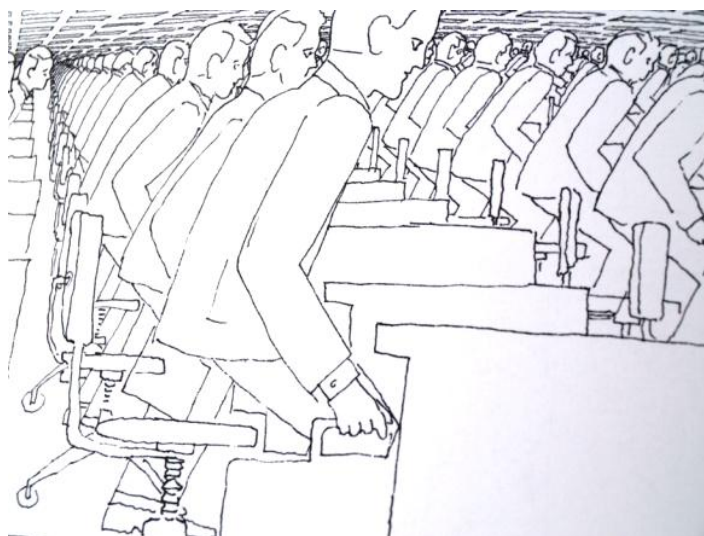
kan se i Soft City (figur 24 og 25). I figur 24 har rasjonaliseringen og effektiviteten i

produksjonen på Soft Inc påvirket den ytre formen og bevegelsesmønstrene til arbeiderne. I

figur 25 har produksjonsprosessens formspråk på Soft Inc påvirket de sosiale strukturene i Soft

City. Mammy løfter Bingo samtidig som innsyn i leilighetene vis a vis avslører at også alle

andre mødre løfter sine barn på samme måte og på samme tid. Organisering av de



Figur 24: Utsnittet av en rute i sekvens 4 viser arbeiderne på Soft Inc. De arbeider på i et synkront repetisjonsmønster der det ikke er rom for individualitet eller spontanitet. Dette har noe til felles med samlebåndsprinsippet, som innfrir krav om rasjonalitet og effektivitet (Kracauser, 1963).

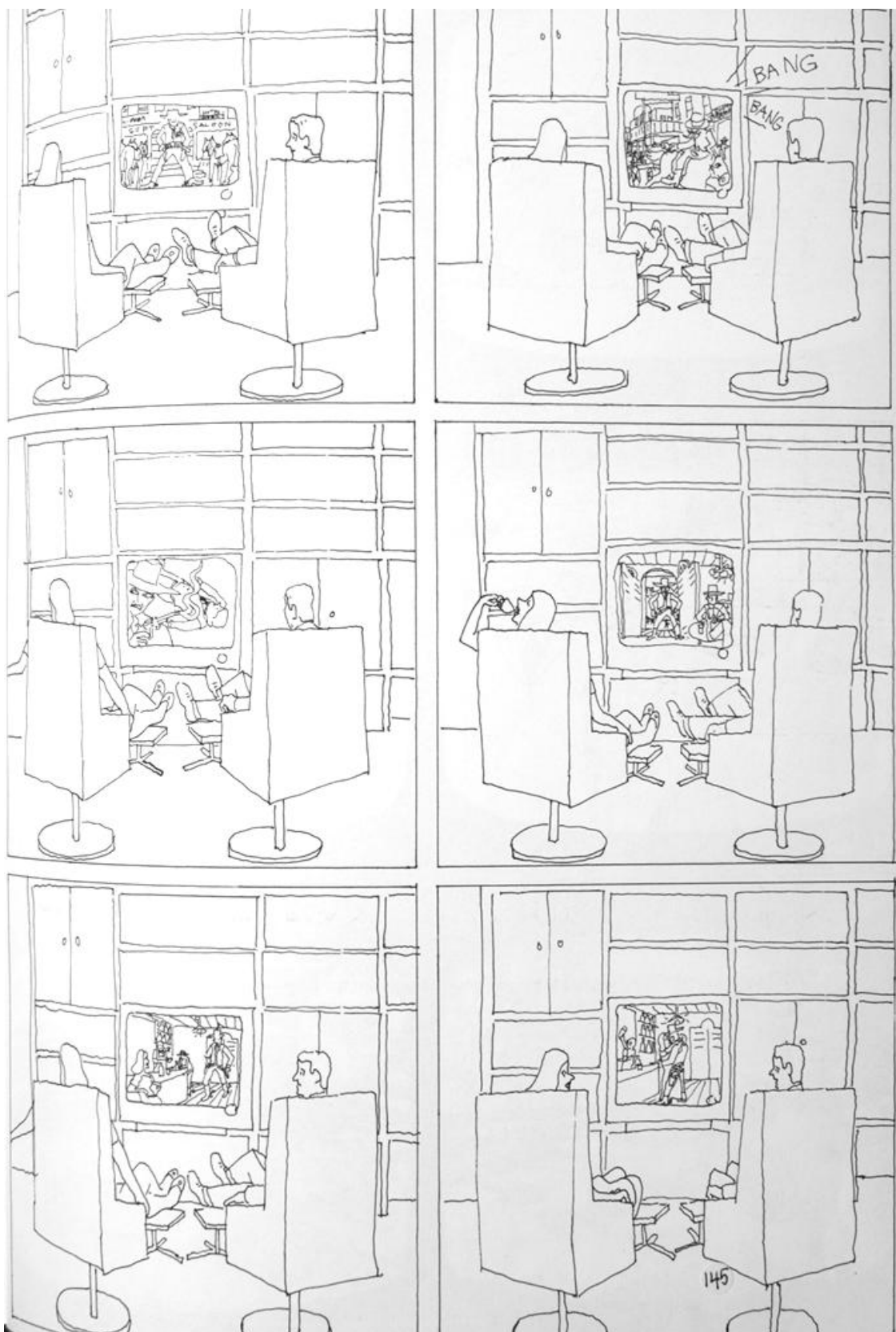
funksjonalistiske blokkeleilighetene i tilsynelatende endeløse rekker kan også ha noe til felles med den systematiske og rasjonelle organiseringen av anretningene på Soft Inc. At også underholdningsbransjen i Soft City er preget av produksjonsprosessens formspråk, avsløres i maleriet som henger i stuen til Bingo, Mammy og Daddy (rute 2:7:1) (figur 38). Det viser dansende piker i ekspressivt formspråk, som kan ha referanser til Tillerpikene. Kracausers forklarer fenomenet ved å si at målsetningenes krav om rasjonalitet og effektivitet kan gå så langt at det ikke lengre har rot i fornuften, for det skjer på bekostning av friheten og individualiteten. Det er heller ikke rom for spontanitet i dette systemet. Den ekstreme graden av det rutinepregede, ensformige og monotone gjennomsyrrer det meste i Soft City. Dette kan koples til akronien i tankeskyen: *Where is the mind when the body is here?* (rute 8:20:1). Det kan i denne sammenhengen bety at produksjonen og kroppen ikke kan fungere uten fornuften.



Figur 25: I ruten fra sekvens 2 ser vi Mammy løfte Bingo høyt over hodet. Det gjør hun i selskap med andre mødre som leseren ser i blokkeleilighetene vis a vis. Dette er et klart bilde på at også privatsfæren er påvirket av det som skjer i det ytre verden, i den rasjonelle og effektive organiseringen av arbeidet på Soft Inc.

Neste innfallsvinkel tar utgangspunkt i tidsstrukturene i fortellingen. Jeg studerer dem i lys av tidsformene rekkefølge, hurtighet og frekvens. De er omtalt i kapittel 3.4. Når det gjelder analysen av rekkefølge, avdekker jeg som fortellinger flest at *Soft City* har to tidslinjer; fortellingens og historiens tidslinjer, og at 9 av 10 sekvenser har kronologisk rekkefølge: I sekvens 1 representerer komposisjonsoppbyggingen med gradvis motivutvidelse kronologi. Kronologien fortsetter i de tre påfølgende sekvensene. Forskjellige tekstsignaler markerer tidens gang: At tiden tikker og går, er visualisert gjennom motivrepetisjonene av vekkerklokkene, veggklokkene, stemplingsmaskinene og armbåndsuret. Verbalteksten påpeker også tiden, som i fortellestemmens *Good morning everybody* (rute 1:2/3:1) og *There goes the sun* (ruten 8:13:1), som i Mummys og Daddys *Good morning dear* (rute 2:14:1) og som i hallodamens *Good evening* og *Good night soft dreams* (rutene 9:9:4 og 9:14:1). Tiden forsterkes også fra de onomatopoetiske ordene *tick tick* (rute 2:4:1). I sekvens 4 er en tidsnøytrale akroni *If you don't make it...* osv. plassert innenfor den hovedsaklige kronologiske sekvensen. Mellom sekvens 4 og 5 skjer et større overspring i kronologisk tid. Veggurene viser distinksjonen på to timer (rutene 4:4:2 og 5:3:1). Slike sprang i tid kalles en ellipse. Den er både temporal og implisitt, for teksten sier ikke noe om hva som har skjedd i tidsrommet som fortellingen hopper over (Genette, 1980). Sekvens 5 er hovedsaklig kronologisk, men inneholder en annen type tidsvariasjon: Skjermbildene viser to forskjellige analeptiske annetnivåsfortellinger. Det vil si de viser til hendelser som skjer *utenfor* hovedfortellingen. De fletter seg inn i hovedfortellingen i en type rute-i-rute fremstilling. På den måten utvider narrasjonen det strukturelle repertoaret. I sekvens 6 bryter fortelleren det kronologiske mønsteret helt, fordi leseren kan se hendelsene omkring barna og kvinnene forut for hovedfortellingens nåtidssituasjon. Fra sekvensen 7 og til fortellingens slutt, vender fortellingens tidslinje tilbake til historiens tidslinje, og hendelsene følger den samme kronologiske rekkefølgen i sekvensene 1, 2, 3 og 4. Dette underbygger den symmetriske forløpskomposisjonen. Kronologien underbygger hverdagens monotone, repeterende innhold. Videre gjør den det lett å holde rede på når ting skjer i fortellingen.

Når det gjelder hurtighet, inneholder *Soft City* partier der tiden virker å gå sakte eller raskt. Et eksempel som kan vise at tiden går sakte, fremkommer i skildringene av Mammy og Daddy som ser på en cowboyfilm på fjernsynet (figur 26). Rutene er påfallende like, noe motivrepetisjonene sørger for. Tegnemåten bidrar til at det virker som om timene flyter umerkbare av sted. Tiden går både i og mellom rutene. De små bevegelsene er av Mammys sipping til teen og filmen som ruller og går. Stillheten brytes forsiktig av filmens lydmalende ord. Tiden virker også å raskt, til eksempel i perspektivvekslingen i bykjøringen i sekvens 3 (figur 21, 22 og 23). Opplevelsen av hurtighet kulminerer i en spenningsstopp i den overlappende ruten (rute 3:21:1).



Figur 26: I disse seks rutene i sekvens 9 ser Mammy og Daddy en cowboyfilm på fjernsynet. Tegnemåten bygger på forestillingen om at den fortalte tiden spiller på leserens erfaringer og begrep om tidens logiske utstrekning. Måten å skildre at lite skjer har noe til felles med hvordan Milo Maneras tegner at tiden går i og mellom rutene i figur 8. Tegnemåten kan underbygge stillstanden i løpet av kveldstimene og den monotone hverdagen.

Når det gjelder frekvens, inneholder *Soft City* en iterativ fortellerform. Fortellingens oftest kronologiske forløp viser i utgangspunktet hendelsene *en gang*. Det vil i utgangspunktet gi en singulativ fortellemåte. Imidlertid kan det virke som om fortelleren visualiserer *en gang* det som skjer *n* ganger i historien. Jeg har tidligere avdekket repetisjonene på strukturnivå (sekvensene 2-9, 3-8 og 4-7) og i massen. De gir fornemmelser av noe svært likt og gjentakende. Primært har teksten noe til felles med den iterative tidsformen, som kan brukes som bakgrunn for å få fram det stillestående og kjedsommelige i tilværelsen (Aaslestad, 1999). Tidsformen underbygges også ved bruk av presensformen, som i Mammys replikk da hun plasserer Bingo i grinden: *Look, now we're in place!* (rute 2:22:2), og i dialogen mellom Mammy og Daddy da hun spør *Did you have a nice day at the office, dear?* hvor han svarer: *As usual, dear* (rute 9:4:3).

Hittil har jeg forklart hvordan de tre tidsformene spiller en rolle i å formidle det fastsprikrede og monotone i *Soft City*, som kan virke som et skremmebilde på et moderne, urbanisert bysamfunn. I det følgende skal jeg studere massen fra et annet perspektiv. Jeg påstår det er noe *angstpreget* over Mammys handling da hun leter etter Bingo i sekvens 2. Angst er et fenomen i menneskets liv. Den angstpregede handlingen kan komme av at hun ikke finner Bingo, eller av at hun plutselig blir revet ut av den sammenhengen hun vanligvis er i. Hvis leseren tenker seg det siste, kan den angstpregede handlingen knyttes til eksistensiell angst.

Om skildringene av massen leses som et uttrykk for eksistensiell angst, kan deres monotone hverdag og væremåte løftes ut av ensidig forklaringer om at Mr. Soft er skyld i problemene i *Soft City*, og at produksjonens ufornuftige rasjonalitet er årsaken. Det kan være denne form for angst som massens stirrende blikk representerer. I litteraturen koples øyet til noe emosjonelt, og blikkene er oftest sløvt rettet framover. De har noe til felles med det Kress og van Leeuwen kaller ikke-transitive blikk (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 176). Det vil si de inngir en illusjon om å ikke være festet til noe, i hvert fall ikke noe leseren kan se. Heideggers tenkning kan forklare dette dominerende trekket ved massen og deres væremåte. I *Væren og tid* diskuterer han hva som kjennetegner et menneske. Jeg håper jeg er presis nok, når jeg i korte trekk gjengir det som dreier seg om et grunnleggende spørsmål i filosofien, nemlig *hvem er jeg?* For jeg fokuserer kun på tre elementære begreper i hans filosofi. Begrepene er den egentlige væremåten, den uegentlige væremåten og angsten. I følge Heidegger dreier de to første begrepene seg om *måten mennesket er i verden på*. Måten manifesterer seg i en slags væren-i-verden, som Heidegger uttrykker det, og det er meningsskapende (Nicolaisen, 2003, s. 20). For uten denne innforståtheten med væren ville ikke noe i virkeligheten gi mening i det hele tatt. Det er en av grunnene til at Heidegger vier en av bokens tre deler til å reflektere over værens væremåte. Her hevder han at mennesket kan deles inn i to grupper basert på forskjellighetene. Før jeg omtaler dem, viser jeg til hans refleksjon omkring væren og tid. Den måten jeg hittil har

behandlet tiden på, er i følge Heidegger *vulgær* (op.cit., s. 176). Det vil si tiden er ikke slik leseren har til vane å tenke på den, som i kronologi. Han ser på tiden som en annen dimensjon som *noe som gjør virkeligheten meningsfull overhodet* (op.cit., s. 43). Den er kort sagt forbundet med væren-i-verden, for den hviler på denne tidligheten. Den er ikke det samme som tilstedeværelse, altså en slags tilstand mennesket kan bringes inn og ut av (op.cit., s. 181). I følge Heidegger er *mennesket allerede der hos tingene*, og det kan aldri oppstå transcendentale problemer (op.cit., s. 133). Dermed feier han vekk flere store tenkeres syn på at væren (subjekt) er noe avgrenset som forholder seg til verden (objekt) gjennom transcendens. Jeg går ikke lengre i denne tankerekken, men vender tilbake til å forklare begrepene som ligger til grunn for de forholdene ved massen som skal forklares nærmere. Heidegger mener mennesket er kastet inn i verdenen, og at mye av premissene for det er lagt på forhånd. Eksempelvis bestemmer ikke mennesket selv hvor det er født og hvilke arvelige tilbøyeligheter det har. Imidlertid utgjør disse premissene i følge ham en liten bit av væren. Valgene i livet utgjør hovedpremissene for et individ, for *hvem er jeg?* Det vil si vår identitet oppfattes gjennom våre gjerninger mot andre. De kalles *omsorgsstrukturene* (op.cit., s. 18). Det er omsorgsstrukturene som er bestemmende for hvem mennesket er. For å avslutte en kompleks refleksjonsrekke, sier Heidegger at mennesket realiserer seg selv ved å gripe inn i verden og måten det kan gjøres på, deler dem inn i to ulike grupper: Den uegentlige væremåten kjennetegnes ved en slags ureflektert, vanemessig sløvhet, mens den egentlige væremåten kjennetegnes ved å leve i en helhetlig tidsforståelse og erkjenne både fortid, nåtid og framtid (op.cit., s. 121-122).

Ut fra denne enkle fremstillingen, trekker jeg forbindelser til *Soft City*. Massen kan ha noe til felles med egenskapene i den første gruppen mens Bingo som representant for individet, kan ha noe til felles med den andre gruppen. At massen koples til det uegentlige, springer ut fra en tolkning om at de gjør som de pleier uten å ta inn over seg at de kan utforme sitt liv og påvirke sin situasjon. De forholder seg ikke aktivt til ytre faktorer som overdreven kontroll fra *Soft City*-staten og vold og krigstilstander i sine omgivelser og ute i fiksjonsverdenen. Ureflekterte lar massen seg oppsluke av det dagligdagse og det som alle andre gjør. I følge Heidegger lever denne menneskegruppen i mørket og søker tilflukt i denne væremåten. Dette knytter seg til *angsten*. Angsten er væren revet ut av sin vanemessighet. I følge Heidegger kan mennesket føle en slags snikende uhygge når noe plutselig virker truende, uten at det er knyttet til en ting. Derfor kalles den for eksistensiell angst. Den kommer ikke av en ting mennesket frykter, men av at det føler seg alene og de såkalte hjelpeprogrammene er på en måte slått av (Nicholaisen, 2003). Hjelpeprogrammene gir det trygge i tilværelsen. Det er angstdempende å bli i den uegentlige væremåten. Handlinger som ikke følger det riktige mønsteret vil mobilisere angsten, derfor kan det forklare hvorfor menneskene i *Soft City* er ekstremt ensrettet og utgjør en masse. De føyer seg under den rådende ideologien som viser seg i samfunnsstrukturene i *Soft*

City. Den samme råder på Soft Inc, og der tolereres ordensbrudd dårlig (*If you don't make it...* osv.). En spontan handling eller en annen for form for atferdsavvik der vil trolig ikke forekomme, for det ligger *utenfor* hjelpeprogrammenes rekkevidde. Massen vil mest sannsynlig utvise autoritetstroskap. De angstdempende mekanismene kan knyttes til det rene og ryddige hjemmet, den funksjonalistiske arkitekturen og de rene gatene. Det angstdempende kan også ha bidratt til massens likegyldige væremåte, for i følge Heidegger mister tingene sin meningsfullhet i angsten. Dette kan speile seg i blikkene. Massens psykologiske forsvar fører da til det ensrettede fordi *de ikke velger forskjellighet*. Det angstdempende virker trolig vanedannende, for blant annet familiehverdagen er preget av orden og systematikk. Det prioriteres framfor å pleie dypere mellommenneskelige relasjoner. Det kan også være årsaken til at massen kan overse den åpenlyste voldsscenen på gateplan uten å reagere, for det kan forstyrre deres likevekt (rute 8:15:1). Det er bedre å underkaste seg, følge flokken og slippe å få følelsen av å være alene. Overdreven orden strider mot menneskets naturlige livsrytme (Brøgger, 1994). Det kan forklare det urovekkende som ligger i fortellingen, for den uegentlige væremåten virker å gå på bekostning av mye.

Ved en sammenligning av de to helsides nærbildene av Bingo (rute 2:1:1 og 9:18:1), viser ruten i sekvens 9 større grad av abstrahering. *Kan det symbolisere hans karakterutvikling og at han er i ferd med å bli uegentlig?* For han kan representere det egentlige mennesket. I følge Nicolaisens tolkning av Heideggers tekst, kjennetegnes dette mennesket ved at det *lever i lyset og lever i vaksomhet* (Nicholaisen, 2003, s. 122). I første rute i sekvens 2 virker Bingo badet i lys (figur 18), og han vandrer rundt i leiligheten og undrer seg over tilværelsen slik et barn gjør som ser verden med nye øyne. Han har en væremåte som tydeligvis bryter med morens forventninger og systematiske barneoppdragelse, fordi hun må lete etter ham da han ikke lengre er i sprinkelsengen. Han gir også uttrykk for at han åpen for andre impulser og ikke har en skjematisk tankegang i *Move around and find out what's happening* (rutene 2:3:1-2:4:1). Dette ligger klart til den menneskegruppen som våger seg ut på noe som virker som en avgrunn. Det er et varsko i at mennesket ikke oppnår *det egentlige* en gang for alle. For i sin daglige væren-i-verden er væren først og fremst uegentlig (op.cit., s. 184). Dette kan bidra til at Bingos karakterutvikling kan ses i et tvetydig lys.

Heideggers forklaringsmodell deler væremåtene i to uforenelige deler. På den ene siden er massen, inkludert Mammy, Daddy og Mr. Soft, som viser en livsanskuelse og/eller væremåte som tilsvarer flere av konsekvensene av den uegentlig væremåten. Til tross for klasseforskjellene, virker masse menneskene og Mr. Soft ut fra samme psykologiske grunnforutsetninger. På den andre siden viser Bingo en livsanskuelse og væremåte som ligner mer på konsekvensene av den egentlige væremåten. Skildringene av den uegentlige væremåten preger fortellingen, som *i sin rigide form er gjennomsyret av den eksistensielle angstens dependende mekanismer*. Dette kan koples til den naivistiske stilen og den dirrende konturstreken,

og eksemplifisere at fortellingens form og innhold jobber sammen for å gi et helhetlig inntrykk.

5.2.2 Mellommenneskelige relasjoner

Det andre tematiske mønsteret dreier seg om mellommenneskelige relasjoner. Jeg velger å belyse familierelasjonene som kommer til syne i sekvensene 2, 6 og 9. Parrelasjonen (Mammy og Daddy) belyses først, deretter relasjonene mellom Bingo og hver av foreldrene.

Min innfallsvinkel til parrelasjonen er å se den i lys av et kjønnsegregert samfunn. Først vil jeg forklare hva jeg forstår med det ved kople det til teorier omkring *gender performativity*. Den amerikanske kjønnsforskeren Judith Butler introdusere teorier omkring det performative kjønnnet i *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Hun ser kjønn i lys av måter å snakke sammen på, kle seg på, hva man bør mene og interessere seg for, hvilke følelser man bør ha og hvilke man bør gi uttrykk for (Langås, 2004). Væremåtene er tillært og sosialt, kulturelt og historisk betinget. Dette performative kjønnnet kommer i tillegg til det anatomiske kjønnnet, som har med en mannlig eller kvinnelig kropp å gjøre. Det gir hvert menneske bestemte reproduktive egenskaper. Begge formene gir kjønnsidentitet (op.cit.).

Fortellingen i *Soft City* skildrer begge kjønns karakterene og ekteskapet til Mammy og Daddy. Et nærgående portrett gis av dem i sekvens 2 og 9, og en mer registrering av dem når de blir del av massen i sekvensene 3, 4, 6, 7 og 8. Portretteringen fremkommer gjennom komposisjonen i ruten, typologien: ytre form og attributter, stemmen og tankemønstre, og i tillegg gjennom væremåter og samhandlingsmønstre innad i kjernefamilien og i sivilisasjonen utenfor. Fortelleren skildrer dem på en slik måte at de i høy grad oppfyller stereotypiske normer og forventninger knyttet til det å være mann eller kvinne.

Skildringen av Mammy har paralleller til et kvinneideal der kvinnen skal være vakker, velstelt, en god mor og ha et pent og nærmest blankpolert hjem. Det har noe felles med kvinneidealet særlig på 1950-tallet (figur 27). I Mammys tanke ligger noe instinktivt som kan knyttes til morsrollen: *I must look for the baby* (rute 2:18:2). Ordet *must* viser imidlertid til noe pliktorientert, og tanken kommer på slutten i rekken av hendelser ved oppvåkningen. I begynnelsen av fortellingen kaller hun seg



Figur 27: Fotografiet viser den amerikanske skuespilleren Donna Reed (1921-1986). Hun er fremstilt som den tidstypiske amerikanske husmoren fra 1950-tallet. Hennes klesdrakt, frisyre og iver for kjøkkenets nye tekniske hjelpemidler er visualisert i husmoren Mammy. Foto: www.postpartoupv.com

selv for *Supermummy* (rute 2:21:2) (figur 25). På slutten av fortellingen kan det se ut som at det å være mor gjør henne lykkelig (rutene 9:6:1-4). Fortelleren skildrer henne som den som pleier ektemannen og barnet, og har ansvaret for de huslige syslene. Også da hun er utenfor hjemmet, er handlingene hennes styrt omkring det å være mor, kone og husholderske.

Skildringene av Daddy har paralleller til et mannsideal der mannen er utearbeidende forsørger. Hans første tanke ved oppvåkningen er *I must shave* (rute 2:18:2). Også her viser ordet *must* til noe pliktorientert. Det ligger i hans natur virker det som, å være jobborientert framfor å pleie parforholdet og farsfunksjonen. På spørsmål fra Mammy om han har sett barnet, svarer han *nei* (rute 2:18:2). Han legger ikke noe til replikken som kan imøtekomme hennes bekymring, og det virker som om tiden han har med barnet er tilmålt. Fortelleren skildrer Daddy som øverste autoritet i hjemmet, for familiestrukturen er patriarkalsk. Han er hevet over de huslige syslene. De overlates til Mammy. *What's for dinner*, er hans eneste spørsmål til henne i løpet av ettermiddags- og kveldstimen (før og etter rute 9:3:5). Den er en tanke befallende. Hans autoritet røpes også i detaljen ved at det er han som kontrollerer vekkerklokken og skifter kanalene på fjernsynet.

Dialogen mellom Mammy og Daddy ved oppvåkningen i sekvens 2 kan også diskuteres som iscenesettelser og handlinger i lys av normer for kjønnet væremåte og samhandling. Hennes bidrag til dialogen er en parallell til ideen om at det er særlig kvinnen som skal være en trøstens og ivaretagelsens engel innad i kjernefamilien (Aasland, 1992). For hun spør om han har sovet godt, om han har sett barnet og om han har husket å ta pillen. Hun gjør det på en slik måte at det skaper irritasjon hos ham. Det kan leseren se ut fra hans *idiot*gestikulering og sure mimikk (figur 28). Han gjør gestikuleringen bak hennes rygg. Følelsene hennes holdes også skjult. Ved frokostbordet avslører hennes tanke *Crazy idiot!* sterk misnøye med ham (rute 2:22:6) (figur 29). Det leseren kan se utspiller seg mellom Mammy og Daddy tyder på at ekteskapet er en maskerade, eller som fortelleren senere foreslår; en *Facade Opera* (rute 6:1:1). Begge *later som*, for de legger lokk på hva de egentlig tenker og føler. Det leseren kan se utspiller seg mellom dem viser en distansert relasjon, på et psykisk og fysisk plan.

Samhandlingsmønstrer har noe til felles med *den urbane samhandlingsstilen* som har oppstått i moderne industrisamfunn (Brøgger, 1994, s. 34). I følge Brøgger er modernismens ide



Figur 28: Dialogen mellom Mammy og Daddy i sekvens 2 viser et samhandlingsmønster som ligner mest av alt på et rollespill der ektefellene oppfyller sosiale konvensjoner i Soft City. Hans gestikulering røper at illusjonen om det perfekte ekteskapet har en brist.

fornuftsbasert. Samhandlingsstilens konsekvenser er blant annet *privatisering av familielivet* (op.cit., s. 74). Under slike forhold er det mulig å fremstille seg som en annen enn den man virkelig er. Det er erfaringer i slike samfunn som har nedfelt seg i erkjennelsen at *verden vil bedras* (ibid). Samhandlingen mellom ektefellene har noe til felles med den som urbaniseringen og privatiseringen førte med seg. I den grad menneskene kommuniserer i Soft City, så gjør de det innenfor privatsfæren. Imidlertid kan den være preget av den eksistensielle angsten. At Mammy og Daddy har et abnormt ekteskap, til og med sykelig, er antydning allerede før de er våknet, gjennom de to pilleglassene som står på hver av nattbordene (rute 2:6:1). Daddys gestikulering mot henne kan underbygge at det er *hun* som har behov for medikamenter – ikke *ham*. Videre ligger det noe angstpreget i Mammys teatraliske kroppsbevegelser når hun leter etter Bingo, og når hun hektisk anretter en kontinental frokost på kjøkkenet. Han virker abnormt opptatt med avislesningen. Den symmetriske plasseringen av dem i sengen viser noe urovekkende tilstivnet, noe tilgjort puritansk, som er konsekvenser av moderniseringen av samfunnslivet (Brøgger, 1994). Deres bevegelsesmønster er merkverdig koordinert (sekvens 2 og 9), og søvnlydene er synkrone (rute 2:6:1) (figur 14). Familiehverdagen avsluttes foran fjernsynet: Tause og resignerte sitter ektefellene i hver sin stol, time etter time, og tar ikke inn over seg at også krig og lidelse er underholdning på Soft TV. Ekte kjærlighet bygger blant annet på fellesskap, og i disse perspektivene avdekkes faktorer på et konstruert hjem. På subtilt vis antydes at symptomene på noe sykelige kan være levestilens deres, der det samme skjer dag etter dag.

Fortelleren skildrer aldri noen dramatiske øyeblikk mellom Mammy og Daddy. Derfor kan forsoningen mellom ekteparet som avrunder sekvens 9 komme overraskende på. Samleiet kan ses i et tvetydig lys. På en side kan det vise til at de oppfyller den sentrale forplantningsoppgaven som ut fra en puritansk ide ligger til ekteskapet. I så fall er det også del av maskeradespillet. På annen side kan det vise til at de fremdeles har rom for nytelsen. Det er underbygget ved at også musikken er en nytelseskilde. En omveltende positiv utvikling i ekteskapet ser jeg likevel ikke. En rekonstruksjon av den virker nesten umulig. De virker for preget av den eksistensielle angsten og sterkt bundet til forpliktelsene som samfunnet virker å ha lagt på dem. At de inni mellom ser for seg en annen livsform, røpes av fortelleren: Den plurale forbindelsen mellom tankeboblen og massen i sekvens 3 kan tolkes dit hen at de lengter



Figur 29: Tanken til Mammy om ektefellen i sekvens 2 er med på å røpe at den hyggelige tonen mellom dem er simulert og at de skjuler hva de tenker og føler.

tilbake til, eller framover mot, en naturtilstand (rutene 3:14:1). Tankeskyen viser mennesket i fri utfoldelse, alene og i naturomgivelser. En annen tankesky viser to mennesker som spaserer langs med stranden hånd i hånd (ruten 3:27:1). Likevel opprettholdes fasaden i ekteskapet på bekostning av en dypere relasjon og realisering av drømmene og lengselen.

Det kjønnspolitiske perspektivet jeg her har belyst Mammy og Daddy i, viser kjønnet tankesett og væremåter. I et feministisk lys kan det hevdes at hun er undertrykt. Imidlertid er alle menneskene i massen det. En observant leser vil se en og annen kvinne blant kontorarbeiderne på Soft Inc, og en og annen mann blant kundene på supermarkedet. Nyanseringen tjener fortellingens samfunns- og systemkritikk. Den tar mye av samfunnsstrukturen i virkeligheten på kornet, som aldri vil være helt konsekvent på områder med rigiditet.

Min innfallsvinkel til de mellommenneskelige relasjonene omkring Bingo dreier seg om hans oppvekstbetingelser og plassering i samfunnet. Et sentralt verk når det gjelder førstnevnte er Kari Killéns *Sveket* (1994). Jeg bygger på tidligere resonnement som viser at Bingo skiller seg ut fra massen ved sin impulsivitet, åpenhet og evne til kritisk refleksjon. Jeg posisjonerer Mr. Soft og Bingo som motsetninger, ut fra tenkemåte, væremåte og stilling i samfunnet. På denne bakgrunn er det merkbart at Bingo ikke har spillerom for å utvikle en identitet, verken i kjernefamilien eller i samfunnet. Dette mønstret tegner seg i Bingos hverdag i sekvensene 2, 6 og 9.

Den psykologiske skildringen av Bingo viser en gutt som innledningsvis viser spontanitet, men som tilsynelatende så blir passiv og stum. Det er lett å tro at Bingo er i ferd med å bli som sin far. Imidlertid antyder tekstsegmenter at han *er annerledes enn de andre barna*. Eksempelvis står han alene i vinduet på morgenkvisten (rute 2:9/10:1). Det er ellers konsekvent at rutene som skildrer forholdene utenfor leiligheten, viser massefenomenet, også når perspektivet er inne i leiligheten (figur 25). Dessuten kan leseren helt fra begynnelsen av forstå at han er utstyrt med en tankeevne som viser at han har en intellektuell kapasitet. Forskjellige fortellegrep skaper nysgjerrighet omkring hans fysiske og psykiske tilstand, utvikling og oppvekstvilkår. En del av fortellingens plott er: *Kan han bryte livsløpsmønstret i Soft City?*

Bingo er karakteren leseren møter aller først i fortellingen, og som viser seg sist i fortellingen (rutene 2:1:1 og 9:18:1). I det første møtet, i nærbildet, etablerer han kontakt med leseren gjennom en enkel form for identifisering: *My name is Bingo* (figur 18). Den kommunikative handlingen skjer samtidig med et direkte blikk. Det gir et veldig subjektivt fokus. I et resepsjonsøyemed fester leseren seg til blikket, som er den psykologiske effekten av formidlingsgrepet. Fortelleren opplyser: *The baby is awake*. Presentasjonen av Bingo gjøres gjennom to (av tre) stemmegrep; at han formidler sine egne ord og at fortelleren forteller om

ham (Aaslestad, 1999). Typologien her: hårløs og sparkebuksedress og attributtene som rangle, teddybjørn og sprinkelseng underbygger at det er et barn. Den helt hvite bakgrunnen og den minimalistiske streken skaper et fokus på dette barnet. Det er ingen andre detaljer i ruten som påkaller leserens oppmerksomhet, og denne blir nødt til å ta inn over seg hvem dette er, og hva han vil med oppmerksomheten.

Relasjonen mellom Bingo og moren anskueliggjøres i tre sekvenser. I løpet av Mammys travle hverdag forblir Bingos opplevelser, interesser og prioriteringer perifere. Selv om Mammy tenker hun er lykkelig i stundene med ham (rute 8:6:3), overlater hun musikken og nanny å kurere hans *baby blues* (rutene 2:21:2-2:23:2-3). Da hun leverer ham i barnehagen, virker hun lite emosjonell i atskillelsesøyeblikket. På hennes replikk: *Sweet dreams darling*, er hans respons å ligge helt stille, nærmest apatisk (rute 8:6:2). Det tilkjenner at relasjonen ikke har psykologisk dybde. Det kan vise til et problem i vår virkelighet, og til at den voksne verden nødvendig vil ta inn over seg barnets lidelser med dårlig oppvekstbetingelser (Killén, 1991). I lys av tolkningen av at hun virker å ha

eksistensiell angst, kan Mammy vegre seg for å slippe Bingos smerte inn på seg fordi det kan true hennes likevekt.

Relasjonen mellom Bingo og Daddy er i enda mer grad preget av distanse og fremmedgjorthet (rutene 2:23:1-2:24-3). Distansen skildres spesielt godt med det perspektiviske fortellegrepet i sekvens 2 (rutene 2:23:1-2:24-3). Den understreker mangel på kontakt mellom dem. Det ligger noe pliktorientert omkring omfavnelsen Daddy gir Bingo og leken på ettermiddagen (rutene 9:2:3-9:3:2). Bingo virker mer autentisk, og gjengjelder ikke Daddys smil i omfavnelsen.

Faktisk ser Bingo forundret på ham, som om han er en fremmed. Som i relasjonen med Mammy, virker den emosjonelle kontakten å være overfladisk. Daddy kan ha samme vegring som ektefellen. Den platoniske relasjonen underbygges ved at den tilmålte tiden med barnet er over da middagen er klar.

Oppvekstbetingelsene til Bingo kan virke lite tilfredsstillende både emosjonelt, kognitivt og motorisk. Det skal ikke mye fantasi til for å forestille seg noen av de følelsene han strever med. Han er i en tilstand hvor han selv er helt uten kontroll. Selv ved liten grad av innlevelse, virker hans situasjon bedrøvelig. Det er en enkel tolkning at han i for liten grad blir



Figur 30: De distanserte relasjonene i familien visualiseres på forskjellige måter i fortellingen. I denne ruten i sekvens 2 fremkommer de gjennom at Bingo ikke får ta del i fellesskapet rundt måltidene. Han er satt i forskjellige grindanretninger i løpet av dagen.

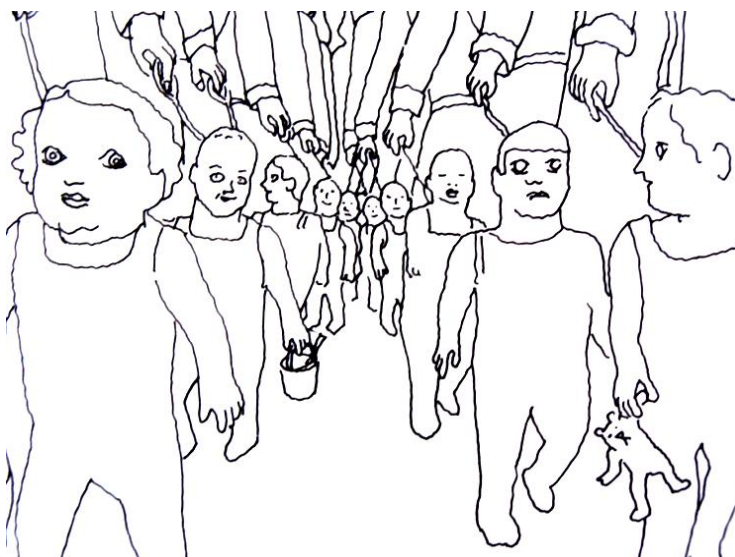
sett og hørt av sine foreldre. Allerede innledningsvis kan leseren merke at han er den som blir skubbet til side. Foreldrene holder ham utenfor fellesskapet rundt måltidene (figur 30). Det kan være sympativedkende at foreldrene ikke har rom for hans reflekterende og utforskende identitet. En vedvarende, repressiv væremåte mot ham i barndommen, kan også bli et dominerende trekk ved hans voksne liv (Killén, 1991). Barnet tolker og oppfatter omverdenen på bakgrunn av de erfaringene de har i sitt hjem. Opplever barnet mangel på grunnleggende trygghet i tidlige barneår, er det disponert for angst og utrygghet senere i livet. Spesiell vekt kan legges på forholdet mellom Bingo og Mammy, for i de første leveårene trenger barnet nærheten til mor mest og er avhengig av stadig oppmerksomhet fra henne.

Den type oppdragelse foreldrene fører ovenfor Bingo skyldes historiske forhold omkring modernisering av samfunnet og privatiseringen av familielivet (Brøgger, 1994). For barna medførte privatiseringen at de mistet mye av sin frie stilling og tilnærmede likevekt med voksne. Til gjengjeld fikk barna en type omsorg og systematiske trening veiledet av profesjonelle som Lasch viser til:

Schools, peer groups, mass media, and the "helping professions" had challenged parental authority and taken over many of the family's child-rearing functions.
(Lasch, 1979, s. 239)

Faktorer som dette, presser foreldrene til å gjøre som alle de andre.

Det er ikke søkelys på Bingo gjennom hele fortellingen, men nok til at leseren kan danne seg et forsiktig bilde av hans karakterutvikling: Tidlig på morgenen har han evne til å bevege seg rundt og undre seg over omgivelsenes tilstand. Han har en tydelig stemme og tanker som leseren kan identifisere seg med. Etter hvert blir han imidlertid stum, og det er usikkert om han også er apatisk. Hans stemme er dermed skjevt



Figur 31: Dette utsnittet av ruten i sekvens 6 viser noe av den systematiske oppdragelsen som foreldrene gir barna. Den dreier seg om å internalisere ideologien som råder i Soft City. Bingo tilkjenner et behov og lengsel etter dyp og nær relasjon til sine foreldre, men de gjør andre ting enn å pleie frem en dypere relasjon med ham.

fordelt i fortellingen. I følge Groensteen kan areal og arealfordeling gjennom fortellingen gi et bilde av en karakterutvikling (Groensteen, 2007). En opptelling av snakkebobler og tankeskyer og hvordan de fordeler seg i fortellingen viser en skjevfordeling: Alle forekomstene av disse er i sekvens 2. Skildringene av Bingo viser også at hans utferdselstrang begrenser seg til sekvens 2. Med *Time to get up [og] move around and find out what's happening* er han tildelt en vektorrolle (rute 2:2:2-2:4:1). Han initierer hendelsesforløpet med sin vandring. Videre har han en sentral overgangsrolle ved presentasjon av foreldrene da han går forbi deres soverom. Imidlertid viser han en forandret, passivisert atferd da han er sammen med sine foreldre senere i sekvens 2 og 9, og særlig i sekvens 6: Han og de andre barna er holdt i stramme tøyler (rute 6:1:1) (figur 31). Ruten er fortellingens mest bisarre, for det fysiske og psykiske overgrepet av barna er åpenbart. Her gir fortelleren uttrykk for at barna er husdyr i ordets verste betydning. Bildet sier mye om barnas lave status og rangering i samfunnet. Hensikten med fremstillingen kan gi empatiske reaksjoner hos leserne.

Internaliseringen av ideologien som råder i Soft City skjer ikke bare på det psykologiske plan i forhold til Bingo, konsekvensene av den åpenbarer seg også i hans fysiske omgivelser: I hans spartanske værelse er det kun to grindanretninger; sprinkelsengen og en lekegrind. Etter hvert vises en lekegrind til, i stuen. Lekene til Bingo befinner seg innenfor og aldri utenfor disse fysiske anretningene. Det kan være metonymisk for et samfunn som ikke gir rom for individualitet. Anretningene kan være en form for systematisk kontroll. I løpet av dagen opplever han flere systematiske kontrollformer. Barnehagens gigantiske lekerom med klatrestativer og bokstavklosser virker beslektet med institusjonalisert lek. Om ettermiddagen plasserer Mammy Bingo i lekegrinden igjen, og ved leggetid tilbake til sprinkelsengen. Denne sirkulære bevegelsen der Bingo går fra den ene stengselen til den andre, kan ha et deterministisk frampek. Selv om situasjonen til Bingo er kunstig, forstår jeg den på et allmenngyldig grunnlag og mener fortellingen tar noen tendenser på kornet. Eksempelvis at det som fremmer grunnleggende trygghet, ikke uten videre lar seg kombinere med systematisk tidsskjema, streng renslighetsoppdragelse og generell orden.

Å tegne bilder som kan skape umiddelbar empati er et viktig grep, og et av de mest sentrale i tegneseriens visuelle uttrykksregister fordi det er med på å skape innlevelse og bidra til identifisering (Eisner, 2008). Det ligger implisitt i et motsetningsfylt fiksjonsunivers at leseren identifiserer seg med den karakteren som representerer den gode moralen. Identifisering er et sentralt element i alle fiktive fortellinger, for det må være en eller annen form for identifikasjonsmulighet hvis leseren skal oppleve en karakters handlinger som interessante. Det vanligste er å speile seg i karakteren, som i *bare det var meg*. I en lite appellerende fiksjonsby som Soft City, kan Bingos tanke *How strange the world seems*, være en slik speilingsmulighet (rute 2:22:3). Tanken kommer ut i sekvensen, og ut fra det leseren har sett til da, er det sannsynlig denne også kan tenke det samme. Retorikken som virker for stor for ham, er trolig et

nødvendig grep fortelleren gjør for å gi barnet en stemme som kan påvirke til identifisering. I den samme hensikt ser leseren til tider omverdenen gjennom barnets blikk, ved bruk av et internt perspektiv (rutene 2:3:2, 2:4:1, 2:6:1, 2:7:2, 2:8/9:1, 2:22:3 og 2:25:4). Fordi perspektivet er lagt inn i ham på denne måten, kan fortelleren i et ikke-verbalt rom røpe informasjon om hvordan han betrakter omverdenen. Rutene 2:24:1-4 og 2:25:1-2 inneholder en perspektivveksling som gir inntrykk av at leseren ser Daddy gjennom Bingos øyne. Imidlertid er Daddy sett forfra, og ikke fra Bingos indre perspektiv. Likevel kan perspektivvekslingen tolkes som en intens kontaktsøkende Bingo som *ikke* oppnår blikkontakt med sin far. Samlet sett bruker serieskaperen stemme, blikkontakt, perspektiv, empati og grafiske grep for å fremme identifikasjon og knytte bånd mellom leseren og denne karakteren.

5.2.3 Forbrukersamfunnet

Det tredje tematiske mønsteret dreier seg om forbrukersamfunnet i *Soft City*. Jeg begynner med å studere interiør- og eksteriørmotivene og onomatopoetiske ord, for det er her mønstrene på massebebyggelse og masseproduksjon oftest planter seg. Deretter ser jeg massens forbruksmønster i lys av den amerikanske sosiologien Christopher Laschs *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations* (1979).

Interiøret som presenteres fra sekvens 2, er familiens bomiljø og består av et barneværelse, forelderværelse, bad, kjøkken, stue og gang. Rommene er innredet, men uten særlig personlige artefakter. På kjøkkenet er tekniske hjelpemidler som komfyr, kjøleskap, brødrister, radio og lamper. En kanne, tallerkener og bestikk er fremstilt på kjøkkenbordet med to stoler rundt. Det kan virke som om skildringene av kjøkkenmiljøet forholder seg til en tid da tekniske nyvinninger ble en del av alles hjem, for de skildres som noe interessant og nytt, nærmest som statussymboler. Eksempelvis har brødristeren sentral plass på bordet. I stuen er blant annet en sofa, et fjernsyn, to lenestoler, et bord med duk og blomster i vase, en lampe, bilder på veggene og en nesten tom veggreol. Det er et moderne møblement som er praktisk innordnet og lett å stelle. Daddy må reise seg og skru på fjernsynet hver gang han skifter kanal, som kan si noe om årsmodellen fra fjernsynets tidligere produksjonsfase. Gjennom vinduet og innsyn i leilighetene vis a vis, avsløres at alle familiene har samme møblement og gjenstander.

Eksteriøret får leseren hovedsaklig presentert i sekvensene 3 og 8. Det urbane miljøet inneholder svært en fortettet blokkbebyggelse. Skyskraperne strekker seg uendelig langt innover horisonten.¹⁴ De store vinduene skaper kvadratiske og nesten regelrette mønstre i fasadene.

¹⁴ Tegneseriekunststarten er skapt til å fremstille slike fantasifulle bykjerner som fremstilles i *Soft City* (spesielt i sekvensene 3 og 8). Det er fordi byen anses som en treffende metafor for en

Bygningene og gjenstandene er påskrevet det onomatopoetiske ordet *soft*. Det har intertekstuelle referanser til en konsumtid, for i følge Mejlænder er ordet et symbol på et fremmedgjørende forbrukersamfunn og overflateverdier. *Soft* er i sekvens 1 påtegnet skorsteinspipene, i sekvens 2 pilleglassene, vekkeklokken *Soft Electric* og håndklær, i sekvensene 3 og 8 på alle bilskiltene og i sekvens 6 på hermetikken. Videre er det referert til i avisen *Soft Times*, parkeringsbygget *Soft Park*, arbeidsplassen *Soft Inc*, rakettplakaten *Soft Megaton 4T. Rocket* og fjernsynskanalen *Soft TV*. Konsumrelaterte ord fremkommer også i *Mr. Softs* indre monolog: Ordet *soft* fremkommer i fire tankeskyer (av nitten), der en av dem er: *Mr. Soft Soft love is a 100 % bonne affair* (rute 5:3:2). Andre konsumhenvisninger i monologen er: *Air condition charming value for money* (rute 5:2:2). Ordet er også gjentatt i snakkeboblene på supermarkedet (rute 6:3/4:1 og 6:5/6:1). Rutene i sekvens 6 er omkranset av konsumrelaterte ord, eksempelvis *roll on / think sexy / spray on / the happy way* (rutene 6:2:2 og 6:5/6:2). Også tittelen og en av hovedkarakterene inneholder softreferansen. Det ordknappe språket sammen med rutenes ikoniske og plastiske forenklinger bidrar til å fremheve softreferansene. Siden de virker å være allesteds, blir det noe påtrengende over reklameproduktene og konsumet. Jeg skal senere vise til hvordan massen reagerer på dette.

Interiøret og eksteriøret er karikert, imidlertid har det referanser til vår virkelighet med noen stilistiske og tekniske forskjeller. De tekniske hjelpemidlene, møblene, bilene og bygningene befinner seg innenfor den moderne tidsalderen som kjennetegn på den teknologiske og økonomiske utviklingen og nye visjoner. Eksempelvis kan møbeldesignet skrive seg fra den skandinaviske modernismens epoke mellom 1930-tallet til 1960-tallet. Lenestolene kan ha noe til felles med stilen til den danske møbeldesigneren Hans Wagner (1914-2007). Modernisme skulle gi en ny start for familiene i de nye, tette byfelleskapene. En konsekvens av urbaniseringen var økt behov for produksjon av goder. De modernistiske møblene og elektriske apparater fra støvsugere til kjøleskap ble fort symboler på det gode livet (Rottem, 1997). I Norge var forbrukergoder fra USA ønsket velkommen, og i ettertid snakker historikere og forfattere om en amerikanisering av Norge (Rottem, 1997; Bjørneboe, 1983). I USA ble blant annet en million fjernsyn produserte i 1948, og biler ble kjøpt straks de kom ut av fabrikkene (Forsgren, 2008). I Norge var der imidlertid ikke vanlig for folk å ha fjernsyn før fra to til tre tiår senere. Den industrielle masseproduksjonen kom sent til Norge, men klarte etter hvert å følge med på modernistiske utviklingen ellers i Europa og USA (Rottem, 1997). Modernismen oppstod ut fra et behov:

[...] the speedy introduction of electricity, roads, rail and factories brought about vast

konsentrasjonskjerne hvor tematikken kan fortettes og samfunnets motsetninger kan komprimeres visuelt innenfor begrensede fysiske rammer (Aabenhus, 1990).

change, and as more people were attracted to the cities looking for jobs, so overcrowding, disease and social unrest grew. Again, Modernism was enlisted to come to the rescue with well-designed and quick-to-construct new homes.

(Sweet, 2007, s. 49)

Soft Citys bygningsstruktur har noe til felles med disse *quick-to-construct new home* fordi de er så like. De høyreiste boligblokkene er det urbane livs store ikoner (Gympel, 2005). Arkitekturen i Soft City har røtter i modernismens utopiske visjon, slik den blant annet ble forfektet av den franske arkitekten Le Corbusier (1887-1965) fra 1920-tallet. Visjonen var å bygge i høyden for få lys, luft, sol, renhet og harmoni, noe som skulle gi lovnad om selskap og samhørighet. Corbusier var en av flere arkitekter som var begeistret for rasjonaliseringen, som var et hett diskusjonstema i 1920-årene (op.cit.). Den tyske Bauhausskolens (1919-1933) grunntanke var å skape kunstnerisk pregede omgivelser for folk flest. Dette lå til grunn for bygninger som ble oppført etter krigen. Rent praktisk måtte en rasjonell byggemåte til for å møte den akutte bolignøden som hadde oppstått som følge av stillstanden i boligbyggeriet under krigen og den stadige tilflyttingen til byene. Bruken av serieprodukter og standardisering av bygningsdeler hadde høy prioritet. Det var her Corbusier tenkte ut sitt *Dom-ino system*, et modulsystem som bestod av et standardisert byggeskjelett som byggherrene kunne supplere ut fra (op.cit, s. 90). For det meste var bygningene kasseformede og hvitpussede med flate tak, rene overflater, rette linjer, og strenge, glatte elementære former. Bygningsmassen skulle se ut som om den var lagd av maskiner. Den oppfylte visjoner som til å begynne med inneholdt fremskrittoptimisme og modernitetsbegeistring. Den fikk fotfeste fordi folk flest var overbevist om at den mekaniserte boligbyggingen og massebebyggelsen var mest effektiv for å skape lykke og velstand for alle (Rottem, 1997).

Det sentrale er at de tekniske gjenstandene og møblene er masseproduserte for å møte et økt forbruk blant folk flest, og at tidsbildet kan skrive seg fra etterkrigstidens oppgangstider. Det er samtidig med en kraftig utvikling av reklamebransjen. Særlig tre forhold ble påvirket av oppgangstidene; endring i forbruksmønsteret, endring av familiestrukturen og endring i mediebransjen. Endringen i forbruksmønsteret bygger på tidligere resonnementer om massens væremåter. Disse ses i lys av teorien om den moderne konsumentens forbruksmønster av Lasch i *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*. Lasch presenterer i boken sin tenkning omkring årsakene til et overdrevet forbruksmønster hos amerikanere i en bestemt tidsperiode i moderne tid. Basert på noe av denne tenkningen kan massens forbruk døyve den eksistensielle angsten og erstatte manglende realisering av drømmene og lengslene. Det gir et apatisk konsum styrt av kapitalismens krefter og reklame. Påvirkningen kan følge Lasch være

not so much to advertise products as to promote consumption as a way of life. It "educates" the masses into an unappeasable appetite not only for goods but for new experiences and personal fulfillment.

(Lasch, 1979, s. 137)

Softreferansene refererer til reklamen som påvirker appetitten om økt forbruk. At massen er påvirkelige, underbygges av at alle hjemmene i Soft City er fylt med samme typer goder fra softprodusenter. Massen kan på dette grunnlaget leses som en skildring av den moderne konsumenten, og deres apatiske konsum kan være en del av hjelpeprogrammet som jeg har omtalt i kapittel 5.2.1. I følge Lasch er konsum en overlevelsesmekanisme:

[...] disaster has become an everyday concern, so commonplace and familiar that nobody any longer gives much thought to how disaster might be averted. People busy themselves instead with survival strategies.

(Lasch, 1979, s. 4)

Det andre forholdet som ble påvirket av oppgangstidene var endringen i familiestrukturen. Den førte blant annet til høye fødselstall. Fortellingen viser til de høye fødselstallene fordi alle barna er like i alder. I Norge ble over 70 000 barn født i 1946, og i USA ble over fire millioner barn født hvert år i perioden 1950-1965 (Rottem, 1997, s. 28; Forsgren, 2008, s. 9). "Babyboomen" kan skyldes en generell optimistisk framskrittstro etter andre verdenskrig og at perioden kjennetegnes som kjernefamiliens og husmorens glansperiode (Rottem, 1997). I følge Rottem var folk flest ikke i tvil om at barn heretter kunne vokse opp i et bedre og tryggere samfunn. Det siste virker ikke å gjelde i Soft City, for tidsånden der er preget av alt annet enn trygghet. De høye fødselstallene virker mer påvirket av massens tenkning om å gjøre likt som alle andre. Videre virker det som om fortellingen skildrer kjernefamiliens og husmorens glansperiode.

Endringen i mediebransjen kom også med den teknologisk og økonomiske utviklingen. Norge ble et mediasamfunn i løpet av perioden 1945-1965, og i ettertid var det den største og mest gjennomgripende strukturendringen innenfor det norske kulturlivet (Rottem, 1997, s. 58). Det norske underholdningsmarkedet var preget også av stoff fra USA. Denne siden ved forbrukersamfunnet fremkommer i fortellingen ved at familien eier flere radioer, og at de har sentral plassering på kjøkkenet, i stuen og i bilen (rutene 2:22:1, 2:22:3, 3:23:1, 3:24:1, 3:26:1 og 3:27:1). Fortellingen setter også et søkelys på den tidens underholdningsmusikk ved å vise til amerikanske og engelske poplåter: The Beatles *Here comes the sun* og *Yesterday*, Doris Days *Sentimental Journey*, Judy Garlands *Over the Rainbow* og Roger Millers *King of the Road*. Alle kan spores til midten av 1960-tallet. Underholdningsfilmen på Soft TV kan ha noe til felles med

den tidlige amerikanske underholdningsbransjens produksjon av cowboyfilmer.

5.2.4 Krig og overvåkning

Det fjerde tematiske mønsteret dreier seg om krig og overvåkning. Først vil jeg forklare hva jeg forstår med begrepet krig. Det viser til organisert bruk av våpenmakt mellom grupper av mennesker i den hensikt å tilintetgjøre motparten eller påtvinge ham den annen parts vilje (Store Norske Leksikon, 1997, bind 9, s. 148). Det kan imidlertid herske en krigstilstand uten at det pågår kamphandlinger. Den kan for eksempel ta form som en trussel eller en undertrykkende tilstand der overlagte handlinger er begått av mennesker for å skade andre, og da i en så alvorlig grad at de rammede får ødelagt sitt psykiske og/eller fysiske velvære (Vetlesen, 2002).

Tematikken er plantet ved hjelp av ulike tekstsignaler som symbolske tegn, overskrifter i avisene, hendelser på nyhetene på fjernsynet, i akroniene og gjennom den undertrykkende samfunns- og arbeidsorganiseringen. Det første signalet på overvåkingen og krigstilstanden er soløyet (rute 1:8/9:1) (figur 16). I denne sammenheng kan det konnotere et ondt blikk med ubegrenset innsyn og rekkevidde. Soløyet repeteres i sekvens 8 (rute 8:13:1). I sekvens 2 markerer fortelleren en krigstilstand med store avisoverskrifter: I tre horisontale ruter står med stor skrift: *non-stop / soft-kill / super-de-lux-atom / spray peace / in-kleenex-eternity* (rute 2:12:1). Overskriftene i Soft Times inneholder en sammenblanding av krigspropaganda og reklamespråk. Nærbildet og ordknappheten er fortellegrep som kan skape oppmerksomhet omkring disse anekdotiske skildringene. Et nytt helsides nærbilde av Soft Times repeteres i sekvens 9 (rute 9:5:1). Avisen sammenblender forskjellige tekstsjangre; reklame og bildet av de sultende menneskene. Leseren kan også se ekte fotografier som avismotiver (figur 17). Avisene visualiseres hele femten ganger i sekvensene 2 og 9, og formidlingsgrepet bidrar derfor atskillig til det tematiske mønsteret. Avisene kan være en form for agentvirksomhet og indoktrinering av den rådende ideologien i Soft City. Daddy er blendet av, eller sympatiserer med, eller ser seg tvunget til å adlyde det som formidles gjennom Soft Times. At han kan være blendet og desorientert, antydes i avisteksten *Sweep mind* (rute 2:24:2). I tolkningskonteksten jeg hittil har gitt, kan det tyde på en vegring for å ta innover seg andres lidelse. For øvrig har avisen mye til felles med eksempelvis nettaviser der den oftest brutale sannheten leses i midtkolonnen, mens kolonnene til sidene inneholder blinkende reklame.

At Soft Inc tilhører krigsindustrien, fremkommer gjennom overvåkingsskjermen til Mr. Soft. 11 av 39 ruter visualiserer gift- eller rakettvåpen. Fortellerstemmen antyder en krigstilstand i *What a funny freedom untouched by human hands* (rute 5:3:1). En eller annen form for indoktrinering har skjedd av arbeiderne i løpet av arbeidsdagen og gjennom de automatiserte prosessene på Soft Inc, for etter arbeidsdagen inneholder de plurale tankeskyene flykrigsscener. De har erstattet naturbildene fra før arbeidsdagen. Hendelsene på Soft Inc peker

framover mot fjernsynsbildene i sekvens 9. Motsetningene i den moderne verden, der krig, underholdning, engasjement og likegyldighet virker side ved side, fremkommer tydelig på Soft TV (rutene 9:11:1-6 og 9:12:1-6). I figur 32 jeg illustrert dette ved å vise et utsnitt av en rute i sekvens 9, som å treffende kan oppsummere motsetningsforholdene i *Soft City*. Den mannlige



Figur 32: Utsnittet av en rute som viser nyheter i sekvens 9, viser en karakter som uaffektet snur ryggen til lidelsene hos mennesker i bakgrunnen. Det har mye til felles med massens eller resignerte atferdsform. Bildet er også en treffende beskrivelse av skjebnekampen mellom det gode og det onde. Hendelsen kan ha noe til felles med vår virkelighet. Krig og vold og er blitt et tema på avisens forbilder og i fjernsynets beste sendetid (Vetlesen, 2002).

karakteren i forgrunnen går ignorant forbi lidelsene og kampene som skjer i bakgrunnen.

Den manglende reaksjonen på vold og lidelse peker tilbake til voldsscenen i sekvens 8, der den usympatiske massen ikke vil hjelpe offeret som blir slått ned med balltre. Soft News formidler reelle nyheter i følge Mejlænder:

[...]da sovjetiske tanks rullet inn i Tsjekkoslovakia, samme år som Robert Kennedy ble skutt og krigen raste i Vietnam, den høsten de revolusjonære studentene i Paris ble tåregasset tilbake til lesesalene. Noen av disse nyhetene gjengis faktisk på Soft News i Soft City.

(Mejlænder, 2008, s. 23)

Fjernsynsbildene kan speile blant annet studentopprøret i Paris i 1968 (rutene 9:12:1-6). Det tar jeg ikke stilling til her, men de sier noe om hvilken narrativ betydning som alle nyhetsbildene kan ha. Komposisjonsmønsteret underbygger at rutene kan ses i et tvetydig lys: Dersom jeg tolker nyhetsbildene som analeptiske skildringer, viser de til noe som har skjedd eller skjer samtidig. Det kan bety at den voldsomme internasjonale krigen som en av reportasjene dreier seg om, er sedvanlige oppdateringer av hva som skjer ute i fiksjonsverdenen. Mammys og Daddys manglende reaksjoner viser til at de ikke tar inn over seg det som skjer. Fra verdensrommet beskuer også noen krigen som om den er en form for underholdning. Oversiktsruten over kloden viser at det bombes mellom vest- og østblokkene (rute 9:11:6). Produksjonen av våpen og gift bidrar til den internasjonale maktbalansen. Dersom rutene er analepser, kan den helsvarte siste rute i fortellingen kan i så fall være natten. Nyhetsbildene kan også tolkes som proleptiske skildringer, og peker da framover til noe mer som kommer til å skje. Det kan i så fall gi følgende forbindelser i fortellingen: Den internasjonale krigen kan vise tilbake til krigsopprutningen på Soft Inc, til Mr. Softs ytring *Pick me up before the party, Helmut* (rute 5:1:5), til forkortelsen FTPA som kan stå for *Field Task Proposal/Agreement* (rutene 3:28:1 og 7:9:1), til tankeskyene med luftkrigen, og til slutt til *Goodbye* (rute 19:8:1). Denne røde tråden kan antyde at det ikke kommer en ny dag i morgen i Soft City. Fortellingen slutter med verdens undergang, representert ved den helsvarte ruten aller sist i fortellingen. Til begge tolkningsmulighetene ligger det at fortelleren viser hvor langt mennesket er villig til å gå, enten bevisst eller ubevisst, i å bidra til krig og/eller ondskap.

Krigstematikken er også synliggjort gjennom massens ytre form og væremåte, noe som viser til totalitarismen. Det er et system for statlig styreform der regimet eller staten forsøker å kontrollere flest mulig av personlige, økonomiske og politiske aspekter av livet til befolkningen (Arendt, 1973). Den preget det autoritære regimet i Tyskland under andre verdenskrig. Jeg har tidligere vist til faksen som Mr. Soft mottar i sekvens 6, og at den kan konnotere Sieg Heil! Hilse- og oppstillingsmåten kan knyttes til massen i sekvens 3 (rute 3:9/10:1) (figur 33). I virkeligheten var det en massehilsen som ble brukt når store folkemengder og militære hilste Hitler. Den er fremstilt i den prisbelønte filmen *Viljens Triumf* (1934) av den tyske filmskaperen Leni Riefenstahl, som i 1934 på en bemerkelsesverdig måte dokumenterte den nazistiske stormønstringen under partimøtet i Nürnberg. Filmen fremsto som en storslått hyllest til den nye nazistiske regimet i Tyskland, og den fremstiller blant annet enorme menneskesamlinger som samtidig hilser Sieg Heil og marsjerer taktfast. At massen har referanser til dette, er heller ikke formidlende omstendigheter ved dem. I lys av henvisningene til nazistisk propaganda, kan fortellingen være en kritikk av totalitarismen.



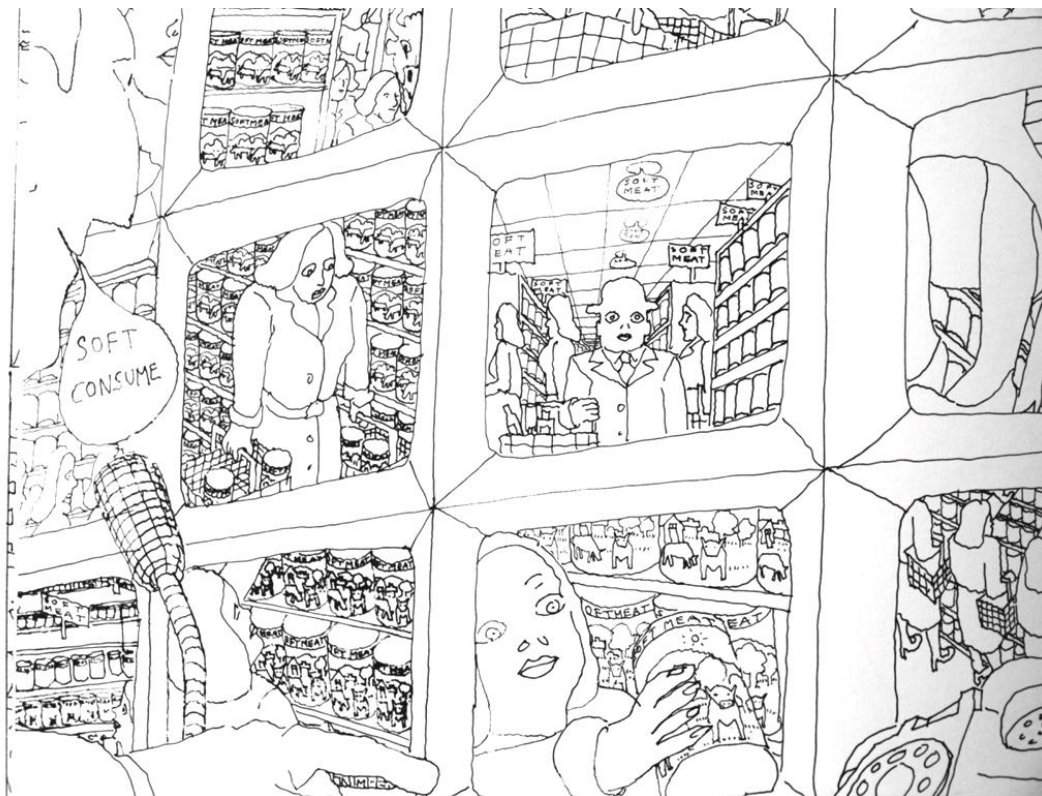
Figur 33: Utsnittet av ruten i sekvens 3 viser en hilsemåte som konnoterer måten å hilse Hitler. Massehilsenen var et kjennetegn ved den nazistiske krigspropagandaen. Ruten peker fremover mot faksen som Mr. Soft får i sekvens 6, som er påskrevet *Sieg Spray!* som ligner Sieg Heil.

Oversikt og kontroll over massen i Soft City skjer ved en ekstrem grad av overvåkning. Overvåkingen symboliseres som det altseende og/eller onde øyet i sekvens 1 og 8 (figur 16). I denne sammenheng kan det konnotere et ondt blick med ubegrenset innsyn og rekkevidde. I sekvens 5 kommer overvåkingen eksplisitt fram ved at Mr. Soft overvåker arbeiderne (rutene 5:4:1-2, 5:10:1-2 og 5:12:1-2). Den fremkommer mer implisitt i sekvensene 4 og 7 ved bruk av perspektiv: Det ser ut som om et kamera sviver 180 grader over hodene på arbeiderne i kontorlandskapet (rutene 4:2:1-2:4:2 og 7:2:1-7:4:2). Overvåkingen er overbetont ved at supermarkedet i sekvens 6 har minst 36 overvåkingskjermer (figur 34). De filmer kundene fra undervinklet perspektiv til fugleperspektiv. Mimikken til en av kvinnene kan tyde på at hun enten ikke vet hun blir overvåket, eller at hun vet det og overser det, for det er likegyldig for henne.

En form for overvåkning kan gi trygghetsfølelse. I Soft City skjer det motsatte, for overvåkingen er strukket så langt at den griper inn i privatsfæren i tillegg til overvåkingen i det offentlige rom. Arkitekturens store vinduer gir like mye innsyn som utsikt.

Overvåkingen kan ha noe til felles med et uttrykk i vår virkelighet; *Big Brother is watching you*, som stammer fra George Orwells dystopiske novelle *Nineteen Eighty-four* (1949). Karakteren Big Brother er diktator på et sted som heter Oceania. Det er en totalitær stat som styres av eliten, The Party. Eliten har total kontroll over beboerne ved blant annet å overvåke dem og stadig påminne om at storebror ser deg. Siden novellen ble kjent, har uttrykket fått leksikalsk betydning, og det er synonymt for maktmisbruk av staten. Den intertekstuelle

forbindelsen mellom eliten The Party i Oceania og Mr. Softs replikk *Pick me up before the party*, Helmut i sekvens 5, kan underbygge forbindelsen.



Figur 34: Utsnittet fra ruten i sekvens 6 viser overvåkingen av kvinnene på supermarkedet. Overvåkingen kan virke skjult, ut fra uttrykkene til kvinnene. Internaliseringen av ideologien i Soft City kan også ha gjort den til en vane.

I denne delen av avhandlingen har jeg analysert av fire forskjellige tematiske mønstre. Analysen viser at fortellingen er en kritikk av ensformigheten i massekulturen og ulempene ved systemer som når de strekkes for langt reduserer det menneskelige. Det ligger en historisk betinget side ved massesamfunnet. Det gikk an "å bedøve" menneskene i etterkrigstiden, for de hadde manglet så mye over så lang tid (Rottem, 1997). Imidlertid kom ikke lykken med den materielle velstanden, og det viser fortellingen i massens væremåte og apatiske kjøpemønster. Deres apatiske konsum, massepåvirkningen fra reklamen og media, massebebyggelsen og de masseproduserte gjenstandene kan virke som statister i en fortelling som ikke skildrer formlende omstendigheter ved forbrukersamfunnet i den moderne verden. Soft City kan være en metafor for disse overproporsjonene, og hvor galt det kan gå om menneskene ikke modererer seg i sine ubegrensede muligheter. Soft City kan representere et hvilket som helst dynamisk og organisert storby-samfunn i den vestlige verden, og det underbygger fortellingen universalitet.

Urbaniseringer bygger oftest på en rasjonaliseringstankegang og massebebyggelse der de ”nøytrale” bomaskinene kan fungere for alle mennesker, hvor som helst. De tar ikke særlige individuelle hensyn. Fordi massen er fanget av sine egne angstdempende mekanismer, opprettholdes tilsynelatende mønstrene i privatsfæren og det offentlige rommet. Dette gir noe av den iterative fortelleformen. Massesamfunnet gjør også noe med de mellommenneskelige relasjonene, godt beskrevet i sekvens 6 som *Facade Opera*. Krigstematikken skildrer det truende, som ligger under fortellingen og antyder fortellingens utgang. Den viser til hvordan makten fungerer, og kan relateres til atombombetruer og den kalde krigen og systemkrigen mellom vest- og østblokkene. Å bli overvåket vekker heller ikke harme for massen, mens opprøret i fjernsynsbildene kan vise til vanskelighetene det er med å komme ut av en passivisert situasjon og destruktiv ideologi.

6.0 En kulturhistorisk tilnærming til *Soft City*

Hittil har jeg vært tekstnær, og studert strukturen og tematiske aspekter i *Soft City*. I denne delen av avhandlingen skal jeg være mer tekstekstern, og svare på den andre problemstillingen i avhandlingen. Den er: Hva er tegneseriens kulturhistoriske kontekst?

6.1 Et samarbeid mellom to serieskaper – eller ikke?

I tittellogoen på omslaget kan leseren se det står *Pushwagners Soft City* og i kolofonen står det *Pushwagner / No Comprendo Press*.¹⁵ Serieskaperen er den norske kunstneren **Terje ”Hariton Pushwagner” Brofos** (1940-). Han har de juridiske rettighetene til *Soft City* (Mejlænder, 2008). Imidlertid kan han hatt en medskaper ved produksjon av *Soft City*. I det følgende viser jeg til tegneseriens tilblivelsehistorie og til den norske forfatteren **Axel Jensen** (1932-2003) og hans forfatterskap for å underbygge et eventuelt samarbeid.

Historien om *Soft City* er samtidig historien om et broket, men livslangt samarbeid mellom Pushwagner og Axel Jensen. Det hele begynte i 1968 ved et tilfeldig treff på Kunsternes Hus. Møtet var godt timet, for på den tiden var Axel Jensen på leting etter nye måter å uttrykke sin fantasi og livets erfaringer på. Han var da 36 år og hadde vist at han ikke var en forfatter som ønsket å slå seg til ro med vanlige romaner (Jensen & Mejlænder, 2002). Hans siste roman, *Epp* (1965), hadde nettopp fått gode kritikker og Abraham Woursells litteraturpris 1965.¹⁶ *Epp* skilte seg ut som fantastisk litteratur og eksperimenterte med innhold

¹⁵ Forlaget No Comprendo Press spesialiserer seg på utgivelse av tegneserier og kunstbøker.

¹⁶ Abraham Woursells litteraturpris er egentlig bare et stipend har Axel Jensen uttalt til Jens Chr. Møllestad (Møllestad, 2009, s. 50).

og språk. De positive tilbakemeldingene kan ha gitt Axel Jensen næring til å fortsette løpet med eksperimenteringen. Han var på leting etter en som kunne tegne det han tenkte og skrev, og han fant blant annet Pushwagner. Beundringen var gjensidig mellom dem. Energien og fellesinteressene resulterte i samarbeid i Oslo og senere i Fredrikstad, hvor Axel Jensen etablerte et tegneseriekollektiv i huset sitt. Pushwagner flyttet dit, og straks var de i gang arbeidet med tegneseriemanus, deriblant *Soft City*. Andre samarbeidsprosjekter var *Flukten fra Vurnak*, *Sangor*, *Hordo*, *Mannekengen som sprakk* og *Doktor Fantastisk* (op.cit). Flere medskapere kom til kollektivet, og i følge Mejlænder ble det for mange medlemmer for Pushwagner, som brått reiste til London med en halvferdig *Soft City* under armene. Her kan forklaringen ligge på den manglende kreditering av Axel Jensen i *Soft City*. I løpet av den tiden Pushwagner var i London, publiserte Axel Jensen og de to andre ved tegneseriekollektivet *Doktor Fantastisk* som avisstriper i Dagbladet fra mars til juli i 1972, og Pushwagner ble ikke kreditert.¹⁷ Det ligger således til historien til *Soft City* at det har vært mangel på kreditering fra begge kanter.

Pushwagner har ikke lagt skjul på at *Soft City* er et produkt av både ham og Axel Jensen: Jeg kommer aldri til å glemme det. Ideen til *Soft City* oppstod i Axels atelier i Fredrikstad. Først tegnet jeg en bil i en tunnel. Axel griper tak i kulepennen og skriver ”soft” på frontruta (Mejlænder, 2008, s. 29). En anmelder skriver følgende etter et intervju med Pushwagner:

Boka er endelig kommet ut. Noe annet ville også vært et svik mot den avdøde vennen Axel Jensen, om jeg forstår Pushwagner rett. - Axel Jensen sier til meg, en gang før han dør – famous last words – at hvis jeg ikke følger opp, så skal han ikke bare forbanne meg, men oppsøke meg fra den andre siden, uansett hvilken whiskybar jeg befinner meg i eller hvor faen jeg er [...].

(Litteraturklubben Epp, 2008)¹⁸

Axel Jensen på sin side har også kommet med en slags bekreftelse på at det måtte et samarbeid til, i den norske forfatteren Jan Chr. Mollestads bok:

Pushwagners kunstnertemperament egnert seg dårlig for gjentakelse som tross alt må til for å holde kontinuiteten i en tegneserie.

(Mollestad, 2009, s. 94)

¹⁷ I bokutgaven av *Doktor Fantastisk* utgitt i 1995 er Pushwagner kreditert i baksideteksten. Imidlertid står ikke hans navn på forsiden.

¹⁸ Litteraturklubben Epp har endret tittel og innhold. Litteraturklubben har som jeg kan se ikke lengre artikkelen som jeg henter sitatet fra. Jeg har likevel valgt å beholde det fordi jeg ønsker å vise til flere kilder som sier noe om samarbeidet mellom Pushwagner og Axel Jensen.

Sitatet er hentet fra *Trollmannen i Ålefjær. Axel Jensen om Axel Jensen* (2009). Her mener trolig Axel Jensen oppbygging av *en helhetlig narrativ struktur*, for Pushwagner er nettopp særdeles god på motivgjentakelser i bilder.¹⁹ Det er nærliggende å tro at de var sams om ideen, men at Axel tok det største ansvaret for å bygge opp det narrative universet og utforme manus og teksten, mens Pushwagner tok det største ansvaret for organisering av rutene på oppslagene og skissering av ideene. I 1973 tok Pushwagner opp arbeidet igjen med *Soft City* på hans atelier i London, og fullførte det i 1976. Axel Jensen så den ferdig utgaven først etter ferdigstillingen ved et besøk i London (Mollestad, 2009). Fra 1976 til 2008 kom tegneseriens nærmere trettito års ”rugetid”. Tegningene som Pushwagner hadde limt sammen i London, ble funnet fram igjen og skåret fra hverandre av en konservator for papirkunst ved Nasjonalmuseet i Oslo vinteren 2008 (Mejlænder, 2008). De ble klargjorte og lagt i spesiallagde montre for utstillingsrunden våren 2008 i Berlin, Sydney og Oslo. Disse ble redigerte til bokutgaven *Pushwagners Soft City* som utkom sommeren samme år. *Soft City* har dermed en uvanlig lang produksjonstid som kan deles inn i tre perioder: vinteren 1969, årene mellom 1973-1976 og i forbindelse med utgivelsen sommeren 2008.

Tilblivelseshistorien underbygger samarbeidet omkring *Soft City*. Jeg vil i tillegg vise estetiske og tematiske forbindelser som kan underbygge at de 266 rutene i *Soft City* har intertekstuelle forbindelser til Axel Jensens roman *Epp* (1965) og tegneserien *Doktor Fantastisk* (1972). Sistnevnte var et samarbeid mellom Axel Jensen, Pushwagner, Tore Bernitz Pedersen og Roar Høyland.

Fellestrekkene mellom *Soft City* og *Epp* viser seg i det narrative universet og i noen stilistisk grep. Miljøet beskrives blant annet av hovedkarakteren Epp: *Han fløy inn i den mørke kløften, inn i skyggen mellom blokk 978 og blokk 980. Ja, han forsvant i selve blokkkorridoren, kan man si* (Jensen, 2008, s. 8-9). Epps bosted ligner en drabantbebyggelse. Komposisjonene i *Soft City* og sekvens 3 har særlig en perspektivisk effekt som får bilene til å forsvinne i korridorene mellom blokkene. Nummererte leiligheter og blokker er også likt. Videre har begge fortellingene en hierarkisk inndeling av menneskegrupper: I *Epp* er det tre gallatiske samfunn: *Gambolia*, som representerer byer i mellomklassen. Stedet er der Epp bor med sin plante Ili. Det kan ligne på byen *Soft City*; feriestedet *Aijik*, som skildres med flotte bungalower, badestrender og palmer. Det kan ligne på Mr. Softs bosted som skildres i sekvens 5; og *Ôm*, som er samfunnet med lavest status og som er i krig. Krigen er mellom *Gambolia* og *Ôm*, og Epp reflekterer over den på følgende måte:

¹⁹ I bildet *Selvportrett* er 23 000 (!) kvinnefigurer avbildet på rekke og rad i et galleri med flere etasjer i en spirallignende form, innenfor omrisset av et hode.

[...] jo mer de myrder jo mer triumferende lyder de gambolske krigsmarsjene. Men det er stadig flere ômesere. De bare velter frem, den ene bølgen etter den andre, kvinner og barn og oldinger og soldater om hverandre. Det er ingen ende på dem.

(Jensen, 2008, s. 68-69)

Epps holdning kan ha noe til felles med massens i *Soft City*. Vegringen for å ta inn over seg andres lidelser er ganske lik. I *Epp* sier Epp: *Jeg hadde helt glemt vi var i krig*, mens leseren kan lese samme likegyldighet inn i skildringene av Mammy og Daddy da de ser på fjernsynsnyhetene i sekvens 9 uten å reagere (op.cit., s. 14). Fortellingene har også forbindelser stilistisk sett: I *Epp* er ordrepetisjon et fremtredende grep:

Jeg gikk rett til egget. Det lå klar til koking. Jeg sier ikke at et egg lå klart for koking, jeg sa at egget lå klart for koking, for jeg koker aldri mer enn ett egg til frokost, så for meg er dette ene egget rett og slett egget og intet annet enn egget.

(Jensen, 2008, s. 9)

I *Soft City* er motivrepetisjonene og gjentakelsene av ordet *soft* mye av det som bygger de forskjellige artrologiske forbindelsene. Begge fortellingene har også ironiske overtoner: Epp forteller: *Det er naturens gang, jeg klager ikke*, mens i setningen etterpå sier han noe om at det svartner for ham når han reiser seg opp (op.cit., s. 18). Det som ligner på svart humor er også fremstilt i *Soft City*, eksempelvis i rutene som visualiserer massen i heisene som tenker forfengelige tanker i sekvensene 3 og 8. Mennene vil være muskuløse eller som *James Bond*, og kvinnene vil ha fin figur. Fortellingene har mye til felles tematisk sett: I *Epp* skildres isolerte og ensomme mennesker som organiserer sine hverdager i ritualer. Dette kommer blant annet fram i eksemplet med eggkokingen. Ritualet er beskrevet over to sider i boken. Det har noe til felles med forklaringsbakgrunnen for den iterative frekvensformen i *Soft City* (se kapittel 5.2.1). I begge fortellingene dreier mye seg om tiden. Dette merkes i Epps refleksjoner:

Alt står stille liksom. Ja, nå og da er det rent som om tiden stopper helt. Ingen tid. Jeg er her, er kommet så langt og ikke lengre. Alt stopper her. Det er bare dette rommet, tapetet mitt, lydene i veggene, meg selv, stillheten, Ili, tingene mine. Ingenting rører seg. Jeg sitter bare her ved bordet og lytter. Ja, det er underlig med tiden.

(Jensen, 2008, s. 19)

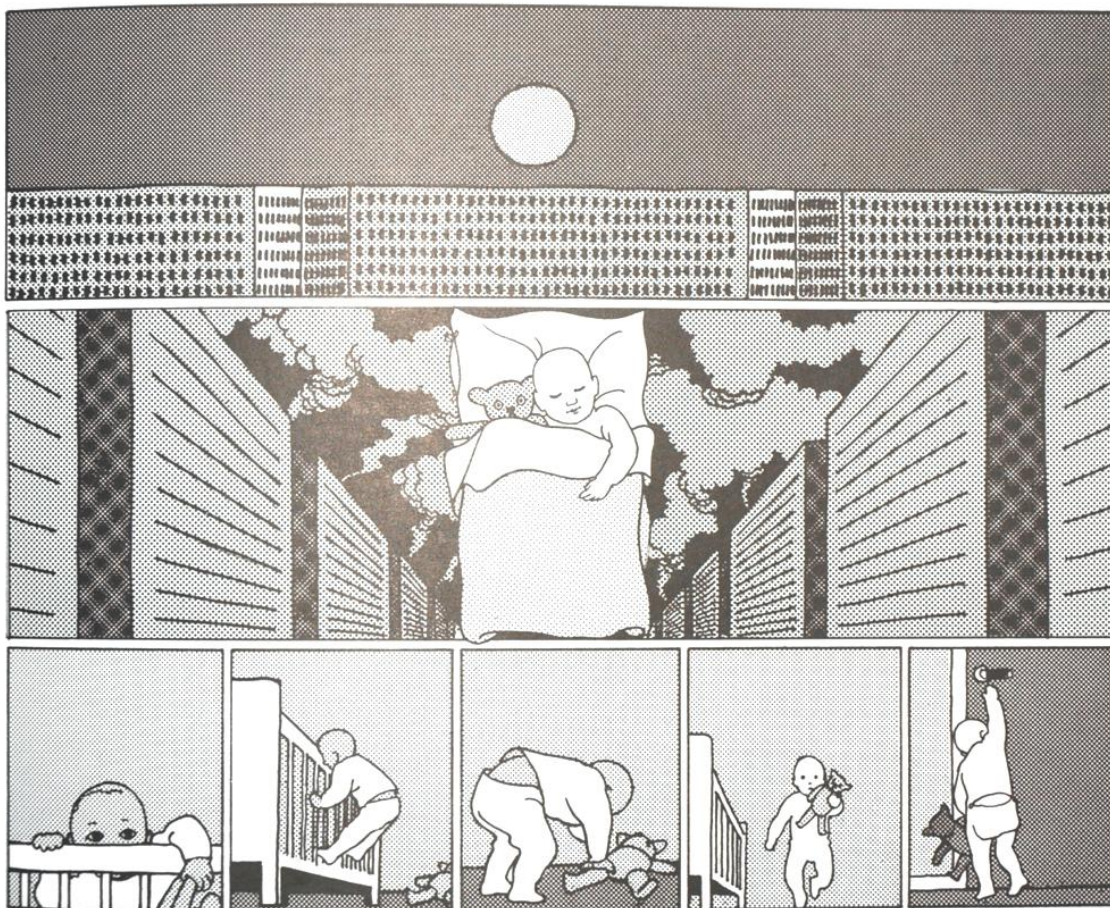
I analysen av det første tematiske mønsteret viste jeg til at fortellingen visualiserer klokketiden påfallende ofte, og at fortellingen har en stram kronologisk rekkefølge.

Soft City har også intertekstuelle forbindelser til *Doktor Fantastisk*. Rammefortellingen dreier seg om et ektepar, Bente og Trond Høegh, som med sitt barn, som også heter Bingo, lever sine vanlige liv i Mellombølgen 4 på Lambertseter. Mens de ser på fjernsynet en lørdag, forstyrres sendingen av profetlignende Doktor Fantastisk og hans kråke fra planeten Honk. Om natten føres Trond bort i en Remington skrivemaskin, først til en tid og et sted som har noe til felles med den urgamle egyptiske livsformen og deretter til Honk City, som er en gigantisk by med skyskrapere. Tituleringen og fremstillingen av byen har noe til felles med *Soft City*. Trond innlemmes i Honk Citys planer om å invadere planeten, men plutselig våkner Trond i sin seng på morgenkvisten. I de neste rutene kan leseren se hendelser som har motivlikhet med oppvåkningen i *Soft City* i sekvens 2 (rutene 2:14:1-2:20:2). Da Trond barberer seg, tenker han: *Fy faen for en natt. Godt å være tilbake i virkeligheten* (Jensen m. fl., 1995, s. 33). Det har noe til felles med *Daddys: Good to be back in reality*. I *Doktor Fantastisk* forstås sammenhengene i Tronds tanke og drømmer, mens i *Soft City* gir fortelleren ikke opplysninger om hvorfor Daddy tenker som han gjør. Det kan virke som om det er samme forfatter bak disse verbaltekstene. Jeg finner også flere intertekstuelle referanser:

Hvilke planeter tumler Doktor F's besynderlige hjerne med for å hindre at vi alle her i 1972 forvandles til utskiftbare enheter i en de lux happy-to-grill [min utheving] maskin drevet med mordbensin og fjernstyrt fra Honk city?!?

(Jensen m. fl., 1995, s. 19)

Språkstilen har noe til felles med avisoverskriftene i *Soft Times* og Mr. Softs indre monolog. Etter hvert dukker karakteren Bingo opp. I figur 35 på neste side kan leseren se Bingo Høegh med en teddybjørn, klatrende over sprinkelsengen, liksom *Soft Citys* Bingo gjør i sekvens 2 (rutene 2:2:1-2:4:1). Tematikken i *Doktor Fantastikk* dreier seg om trusselen om en atomkrig, innvevet i en trussel om invasjon fra Honk City. Den teknologiske utviklingen er også et av betydningslagene i serien, og representerer blant annet kulturen stilt opp mot naturen. Dette har mye til felles med tematikken omtalt i kapittel 5.2.



Figur 35: Disse rutene hentet fra *Doktor Fantastisk* kan leseren se klare forbindelser mellom *Doktor Fantastikk* og *Soft City*. Begge barnekarakterene heter Bingo og bor i et blokkdominert storsamfunn. Motivlikheten er slående, men den håndtegnede stilen har ikke samme uttrykk.

I følge Mejlænder utviklet Pushwagner sin særegne tegnestil i samarbeid med Axel Jensen (Mejlænder, 2008). Tegningene ble produsert i raskt tempo over tegnbordet; Axel Jensen gav muligens tekstforslag og aspekter ved det narrative universet i *Epp*, og Pushwagner tegnet. Den håndtegnede, naivistiske streken som preger *Soft City*, var resultatet av samarbeidsformen (op.cit.). Til sammenligning med tegnestilen i rutene ovenfor, er Pushwagners strek mer abstrahert og har et mer autentisk, håndtegnet uttrykk. Dessuten tar han ikke i bruk skyggeeffekter eller graderer flatene med grått. Pushwagner har et mer abstrahert fortellespråk i bildene sine.

Eksemplene mellom *Soft City* og *Epp* og mellom *Soft City* og *Doktor Fantastisk*, viser intertekstuelle forbindelser på flere plan, og Axel Jensen er fellesnevneren. De underbygger at *Soft City* er et samarbeidsprosjekt mellom Pushwagner og Axel Jensen. Dette er for øvrig ikke lagt skjul på av Pushwagner, og derfor er et paradoks Axel Jensen ikke er kreditert i *Soft City*, men i kapitlet har jeg konkretisert validiteten i dette konkrete verkssamarbeidet.

6.2 Om serieskaperne

Pushwagner er født på Berg i Oslo i 1940 (figur 36). Han vokste opp som aktiv friluftsgutt på Oslos vestkant, og hans faste adresse har hovedsaklig vært Oslo. Etter hvert begynte han å leve et annerledes liv; et rikt, men omvandrende og rusfylt liv. Han har trolig i hele sitt voksne liv levd det som kan kalles en bohemisk tilværelse.

Pushwagner studerte en stund ved Statens håndverk- og kunstindustriskole 1958-1959, og trolig ikke fram til 1961 som det står i hans CV på hans nettbaserte, offisielle salgsside. Det er vanskelig å holde tritt med hans bevegelser. Han har uttalt at skolen var et alibi (Jónsson, 2008). Etter innføringen av forskjellige stiler følte han seg stilforvirret. Han sluttet å tegne, og det gikk en stund før han fant sin stil i samarbeid med Axel Jensen. Han gjorde flere studiereiser samme år som han var ferdig på Statens Kunstakademi (1963-1966). Han dro til Spania og Marokko, så til Italia, Jugoslavia til Libanon, Israel og Syria. Han reiste på egen hånd og var ikke tilbake i Norge før ett år senere. Han besøkte blant annet Beirut, hvor han lot seg inspirere av maurisk mosailekunst (op.cit.). Det kan virke som han foretok studiereiser ofte, men før og under deler av produksjonen av *Soft City* bodde han i Oslo og Fredrikstad, og store deler på 1970-tallet i London. For der bosatte han seg og giftet seg med Sally Brofos. De fikk ett barn.

I London tilhørte han en alternativ omgangskrets, som i følge Mejlænder var *et progressivt hippiepreget musikkmiljø* (Mejlænder, 2008, s. 35). Det kan være årsaken til at den norske litteraturkritikeren Jón Sveinbjørn Jónsson har klassifisert *Soft City* som en hippieinspirert tegneserie (Jónsson, 2008). Det kommer jeg tilbake til. Et ekteskapsbrudd med Sally førte til en ny periode med utskeielser og omflakkende liv. I et par tiår var han mye hjemløs, avbrutt av perioder under forskjellige velgjøreres tak. Blant annet bodde han nesten fire år hos Axel Jensen og ektefellen Pratibha Jensen i skuten Zevs (senere omdøpt Devis Shanti) da den lå ankret ved Vaxholm, en slags kunstnerkoloni like utenfor Stockholm (Jensen & Mejlænder, 2002; Mejlænder, 2008). På 1980-tallet flyttet han tilbake til Oslo, og levde under ekstrem fysisk og psykisk belastning. Hans utholdenhet viser seg ikke bare i kunsten.

Pushwagner står ennå folkeregistrert som Terje Brofos. *Hariton Pushwagner* var et navn han tok til seg da han var i London tidlig på 1970-tallet. Det har symbolsk betydning, og jeg finner to forskjellige tolkninger som begge peker mot Østens tenkning. I følge Mejlænder er Hariton Pushwagner en sammensetning av *et rikere indre liv*, Hare Krishna og en hinduisk mantra, og *en tysk handlevogn* (Mejlænder, 2008). Sommert opp kan det bety at mennesket i Vesten bør fylle sitt sinn og liv med østlig tenkning. Mens i følge Axel Jensen er Hariton Pushwagner en etterligning av navnet på erkeengelen i den armenske forfatteren og spiritualisten George Gurdjieffs (1866-1949) roman *All and everything* (Mollestad, 2009, s. 94).

Som kunstnertype tilhører Pushwagner den kategorien som tidlig i et kunstneriske virke finner sin stemme og uttrykksmåte, og som gjennom mange år perfektionerer den resten av sitt kunstnerskap. Det er sagt følgende om hans kunstnerpersonlighet:

Push har et veldig klart begrep om hva han holder på med. Han har jo vært konsekvent siden han begynte i 1969. Så har han holdt på med den samme samfunnskritikken, den samme visuelle historien. Vi kjenner igjen de bildene som er på Høstutstillingen i dag med de fra slutten av sekstitallet.

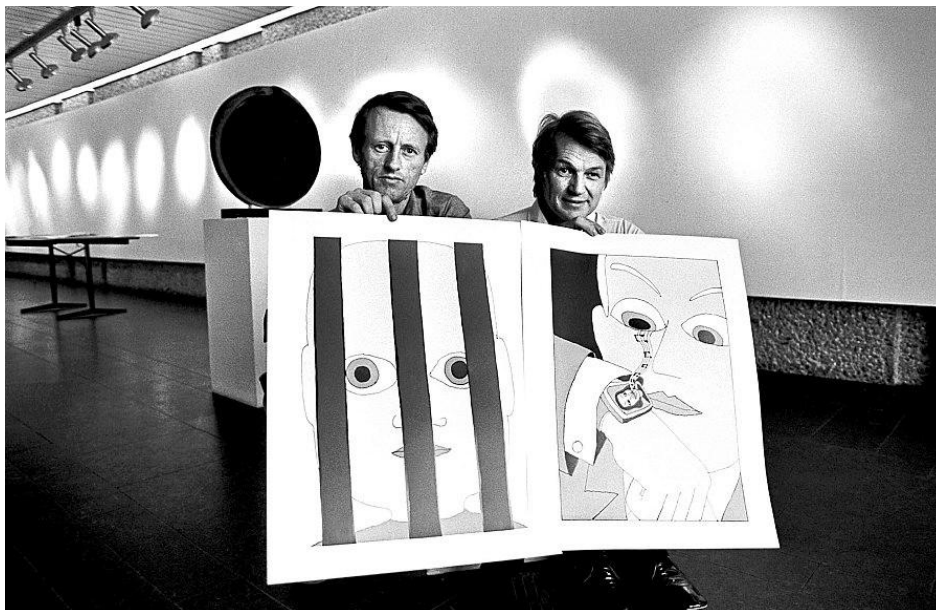
(Mejlænder, 06.12.08)

Hans samfunnskritiske bilder i naivistisk formspråk med popkunstreferanser dreier seg blant annet om apokalypsetematikken. Et eksempel er *Jobkill* (1987), som regnes som Pushwagners hovedverk. Det er nå i Nasjonalmuseets eie. Stort sett har han levd med tusjen eller penselen i hånden, over tegnebordet, med sine popkunstrelaterte bilder. Inni mellom har han tegnet bokillustrasjoner og tegneserier, blant annet illustrert Axel Jensens *Epp*. Pushwagner har mottatt flere utenlandske priser og har vært representert på Høstutstillingen tolv ganger. Dette har nesten gått ubemerket hen, i hvert fall i forhold til den senere tidens medieoppmerksomhet. Som en illustrasjon kan leseren se i den norske kunsthistorikeren Ingrid Lydersen Lystads *Høstutstillingen. Elsket og hatet* (2003) at bildene til Pushwagner ikke er omtalt ytterligere enn ved verkstittel og kunstnerens navn. Det var før hans store gjennombrudd, men under Høstutstillingen i 2009 stod et helt pressekorps klar ved åpningen. Det harde livet han har levd, preger ham fremdeles. Eksempelvis var han innlagt på sykehus september 2009 som følge av alkoholisme. Det virker som om det er store kontraster i hans liv i den senere tid.

Som årene på 1970-tallet i atelieret i London, er også Pushwagner i en produktiv kunstnerisk periode. I dag har Pushwagner etablert seg som en seriøs kunstner, mye takket være hjelp fra velgjørere. Etter hans gjenreisningsprosjekt på 2000-tallet er hans kunst ettertraktet i Norge og internasjonalt. Hans først utstilling av *Soft City* var på Berlin Biennalen i 2008, og den høstet svært gode kritikker:

Det har tatt meg 40 år i livet mitt å oppnå – få stjernestatus... [...] Det overrasker meg mer, at jeg ikke har kastet bort livet mitt, at dette omflakkende livet har skapt noe folk vil ha.

(Pushwagner, 06.12.08)



Figur 36: Fotografiet viser Pushwagner (t.v) og Axel Jensen. Det er fra samarbeidet i 1980 om bildeserien *En dag i familien Manns liv*. Axel Jensen skaffet Pushwagner muligheten til å stille ut serien på Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden. Sommeren 1980 sto trykkeren Gunnar Fredriksen mange kvelder og netter i alkoholdunsten og lukten av trykksverte fra Pushwagners silketrykk. Han skulle trykke mer enn 4000 silketrykk til sammen av de 32 motivene.
Foto: Dag W. Grundseth.

Axel Jensen ble født i Trondheim i 1932 og døde i sitt hjem i Ålefjær, Kristiansand, i 2003 (figur 36). I barndommen skilte foreldrene seg, og han bodde først hos moren og så faren i Oslo, hvor han også vekselvis bodde hos tanter og bestemor. I Oslo lå hans bestefars suksessrike pølsefabrikk, Axel Jensens Pølsefabrikk, og det lå i kortene at Axel skulle tre inn i familievirksomheten.²⁰ Allerede fra tidlig alder begynte Axel Jensen å arbeide der, mest ut fra økonomisk hensyn, for han trivdes ikke med å være pølsemaker. Han brukte arbeidsperiodene til spare penger for å kunne dra på sine mange og lange utenlandsreiser. Jomfruturen tok han allerede i 19 årsalderen. Den gikk til Spania, deretter ved haiking videre til Tunisia, så ved hyre på et tankskip videre til Irak, deretter retur til England, så videre mest til fots til Frankrike... (Mollestad, 2009). Dette kalte Axel Jensen for sitt første utbryterforsøk. Det gav tydelig mersmak, for flere sporadiske reiser som dette fulgte i årenes løp. Han bodde, som Pushwagner, flere år i utlandet: På slutten av 1950-tallet bodde han på Hydra, Hellas²¹, i London noen år på

²⁰ Fotografi av Axel Jensens Pølsefabrikk:

http://www.oslobilder.no/OMU/OB.Z10660?searchstring=%22Axel%20Jensen%20p%C3%B8lsefabrikk%22&index=0&page=1&page_index=0&quantity=96&sort=&site Lastet ned 30.09.2010.

²¹ Axel Jensen bodde på Hydra på slutten av 1950-tallet og flyttet derfra etter et ekteskapsbrudd. Han siste besøk på Hydra var i 1962.

1960-tallet²², tolv år i Sverige på skuten Zevs og ti år i fra 1990-tallet i Ålefjær, Kristiansand. Axel Jensen bodde her helt til sine siste dager i 2003. Han levde som Pushwagner, en bohemisk tilværelse. Axel Jensen vekslet mellom flere samboerskap og var gift to ganger. Fra to av relasjonene fikk han til sammen tre barn. Hans siste kone, indiske Pratibha Jensen, er fremdeles bosatt i Ålefjær. I en samtale med henne bekreftet hun Axel Jensens involvering i produksjonen av *Soft City* ved å nikke. Selv om han mest av alt var rotløs, var Oslo en konstant og tilbakevendende plattform i hans liv (Jensen & Mejlænder, 2002).

Axel Jensens forfatterskap begynte med debut på eget forlag i 1955, men det var med romanene *Ikaros* (1957) og *Line* (1959) han virkelig gjorde seg bemerket. På 1960-tallet var han blitt en anerkjent forfatter i Norge. Store deler av hans forfatterskap er samfunnskritisk, mens noen verk omhandler Østens mystikk. Andre deler eksperimenterer med stil og sjargong, eksempelvis *Epp* og *Lul* (1992). Han fikk gode kritikker for *Epp*, som skilte seg ut blant tidligere verk. Det å eksperimentere med form og innhold var noe Axel Jensen gjennom hele sitt forfatterskap var opptatt av, og det speilte hans liv. Han gjorde mest sannsynlig formstudier av tegneserien, for som jeg har vist til spilte han videre på det narrative universet han hadde klekket ut i *Epp*, i tegneseriene *Doktor Fantastisk* og *Soft City*.

Axel Jensen var kjent for å engasjere seg i kulturpolitiske spørsmål. Han var en sterk forsvarer av ytringsfriheten, og han var den første som mottok Ossietzky-prisen for dette arbeidet (Sundberg, 2003). Han deltok også i den norske språkstriden på 1960-tallet²³, og han sympatiserte med utbrytergruppen som dannet Forfatterforeningen (1952) (Rottem, 1997). Videre engasjerte han seg i de såkalte *Mykle-saken* og *Jan Greve-saken* (op.cit.).²⁴ Sympatien for Greve inkorporerte Axel Jensen i tegneserien *Doktor Fantastisk* der karakteren Dr. F har noe til felles med en profet.

Axel Jensen sluttet aldri å produsere verk, selv om han ble diagnostisert med muskelsykdommen Amyotrofisk Lateral Sklerose (ALS) i 1992. Den gjorde ham lam og

²² I London bodde Axel Jensen blant annet på østkantens Kingsley Hall, deltakende i et eksperiment med LSD av den engelske legen R.D. Laing. Han brukte LSD for å oppnå oppvåking og kontakt med underbevisstheten. Allerede fra ung alder hadde det spirituelle opptatt ham. Det var en tendens blant en type kunstnere, forfattere og musikere å være tiltrukket til det spirituelle og bruke psykedeliske stoffer som Peyote for å få å oppnå denne kontakten. Den gang bidro en mer åpnere holdningen til LSD blant annet til at Laing fra 1965 fikk godkjenning for å bruke Kingsley Hall for å behandle psykotiske pasienter med LSD. Laing bidro til at Kingsley Hall *became home to one of the most radical experiments in psychology of the time* (Hjemmesiden til Kingsley Hall, 2010).

²³ Arbeiderpartiets språkpolitiske program var i følge Øystein Rottem å gi rom for flere folkelige former i skriftspråket og nærme nynorsk og bokmål til hverandre. Denne politikken ble møtt av en voldsom proteststorm fordi den ble sett på som diktatorisk, og protestene kom også fra forfattere da også deres skjønnlitterære tekster i skolebøker kunne bli ”rettet på”. Det var især bokmålsforfattere som engasjerte seg i denne striden. Nynorskforfattere holdt seg mer nøytrale (Rottem, 1997).

²⁴ Mykle-saken dreide seg om *Sangen om den røde rubin* (1956), som skapte stor oppsikt og ble beslaglagt. Det førte til en rettssak mot romanens pornografiske innhold i 1956-1957. Mykle ble frifunnet. Mens rettssaken mot den norske psykiateren Jan Greve, hvorpå han ble domfelt, dreide seg om lovligheten av å bruke hasj og LSD i pasientbehandlinger (Rottem, 1997).

sengeliggende de siste ti år av hans liv. Han brukte skrivehjelpere, som eksempelvis den norske forfatteren Petter Mejlænder, og de gav ut *Livet sett fra Nimbus* (2002).

6.3 Tilknytning til tegneseriekollektiv og undergrunnsmiljø

Hittil har jeg pekt på Axel Jensens forfatterskap og begge serieskapernes bohemtilværelse og samfunnskritiske engasjement. I det følgende skal jeg fokusere på en av serieskapernes mulige miljøtilknytninger, for den kan samtidig være del av *Soft Citys* kontekst.

Serieskaperne kan ha vært del av det anarkistiske miljøet omkring Hjelmsgate 3 i Oslo.²⁵ Ut fra dette miljøet utkom den alternative avisen ”Vibra” (senere omdøpt til ”Gateavisa”) (Mollestad, 2009; Innsedt, 2009). I følge den norske forfatteren Jan Bojer Vindheims artikkel i *Undergrunn! Serier i samling* (2009) var arbeidskollektivet en del av en politisk, kulturell og mentalistisk motkultur som etter hvert kom til å prege kulturen, politikken og tidsånden i Norge:

Slutten av 1960-åra og de første åra på 1970-tallet var – blant annet - preget av en oppbruddstemning. De revolusjonære ventet på apokalypsen og miljøvernere ventet på at den moderne tekniske sivilisasjonen skulle drukne i sitt eget avfall. Nå gikk det ikke riktig slik, på noen måte, men et oppbrudd var det i alle fall, og i avfallet spirte det mange steder frisk. Ikke minst spirte nye kulturelle uttrykk fram på de underligste steder.

(Innsedt (red.), 2009, s. 3)

Avisen viet mye plass til tegneserien. De som utkom herfra kan klassifiseres som en undergrunnstegneserie. I følge den norske forlagsredaktøren Hanna Innsedt av *Undergrunn! Tegneserier i samling* er følgende kjennetegn ved den:

Ikke serieproduserte lisensprodukter, ikke velmenende pedagogiske og politisk korrekte oppdrageshjelpemidler, ikke intellektuelle stiløvelser, men et uttrykk for hva den individuelle suverene serieskaper var opptatt av og følte for.

(Innsedt (red.), 2009, s. 8)

²⁵ Hjelmsgate 3 var et arbeidskollektiv som ble opprettet i 1970. Det er samtidig som Pushwagner er i London og Axel Jensen er i Fredrikstad. Dette stedet kan ikke ha vært et fast oppholdssted, men en kontaktbase.

Det vil si den alternative tegneserien vektlegger det personlige uttrykket. I dag kalles slike tegneserier ikke lenger undergrunn. De fronter ikke lenger et politisk budskap, men det frie kunstneriske uttrykket.

Det må ha vært en stor anerkjennelse for Axel Jensen og de andre serieskaperne å få publisert *Doktor Fantastisk* i Dagbladet i 1972. For det første var det norske tegneseriemarkedet dominert av amerikanske og fransk-belgiske spennings- og humorserier. I følge den norske forfatteren Morten Harper *fantas det ikke ett eneste helnorsk, regelmessig utkommende seriehefte i syttitallets kiosker* (Innsedt (red.), 2009, s. 126). For det andre måtte serieskaperne selv tegne, trykke og utgi sine tegneserier uten at verken redaktører, forleggere, markedsførere eller trykkere var involvert (op.cit., s. 5). Dette kan være en av årsakene til forsinkelsen av utgivelsen av *Soft City*.

Tegneseriekollektivet ved Hjelmsgate 3 representerte mye av det Axel Jensen og Pushwagner var opptatte av (Mejlænder, 2008). Den norske serieskaperen Arne W. Isachsen (1949-) var med i dette miljøet. Intertekstuelle forbindelser mellom *Soft City* og Isachsens serier bekrefte at Pushwagner og Axel Jensen var under innflytelse av tegneseriene fra arbeiderkollektivet. Et utvalg av Isachsens serier utkom i boken *Undergrunn! Tegneserier i samling*. I en sammenligning mellom *Soft City* og *Kampen om Marken* er de tematiske parallellene slående. Begge har en tematikk som dreier seg om forbrukersamfunnet og korporatismen. Dikotomien kultur-natur er også et fellestrekk mellom dem, for ”kapitalherrene” i *Kampen om Marken* har planer om å sanere naturområder (Marken) for å bygge gigantiske blokker og tjene penger (Innsedt (red.), 2009, s. 13-23). Blokkene er visualisert i noen av rutene, og de har mye til felles med blokkmotivene og fravær av natur i *Soft City*. I fortellingens siste rute visualiseres fortelleren med pekefingeren opp, og han henvender seg direkte til leseren og sier: *Alle gode tegneserier pleier å ha en moral på slutten. Hva kan vi så lære av denne historien? Kryss av: (op.cit., s. 23)*. Det er trolig underforstått av leseren av tegneserien skal krysse av på alle åtte punktene som er listet opp, blant annet: *Bør det gjøres noe for å stoppe kapitalherrene* og *Kan vi vente at andre skal gjøre det for oss?* Fokuset på menneskets valgmuligheter har noe til felles med omsorgsstrukturene i Heideggers filosofi, som jeg kom inn på i analysen i kapittel 5.2.1. Det er også strukturelle forbindelser mellom tegneseriene, blant annet at ruter inneholder ekte fotografier. Imidlertid er det spatio-topiske mønsteret i tegneseriene svært forskjellig. I *Kampen om Marka* er rutemønsteret mer uregelmessig og ekspressiv, mens i *Soft City* er den enklere og mer symmetrisk. Typologien er også forskjellig. I *Kampen om Marka* er karakterene og gjenstandene detaljerte og modellerte, og skriften er mer ekspressiv og variert, mens i *Soft City* er popkunstimpulsene åpenbare, og skriften har få typografiske variasjoner. Likhetene og ulikhetene i form og innhold kan underbygge at Axel Jensen og Pushwagner kan ha blitt påvirket av dette miljøet, mens andre påvirkninger kom fra utlandet. Arbeidskollektivet var hele tiden under påvirkning av strømninger utenfra, blant annet

dannet noen fra arbeidskollektivet Futurum Forlag, som gav ut bladet ”PH” etter angloamerikansk mønster (op.cit., s. 3). I Jónssons anmeldelse av *Soft City* opplyser han at 1965 et slags kronår for voksenserien (Jónsson, 2008). Da utkom Guy Peellaerts *Pravda - la survireuse*, med tegninger av Thomas. *Les aventures de Joelle* fulgte i 1966 med tegninger av Bartier. Den viktigste boka var omfangsrike *Saga de Xam*, utført av et hippieinspirert tegneseriekollektiv og utgitt i 1965. I Italia utga Guido Crepax *Valentina* (1969) og *Bianca* (1970). Det antyder at serieskapere i slike undergrunnsmiljøer holdt vinduet mot verden åpent.

6.4 Etterkrigsopprør

Hittil har jeg pekt på at *Soft Citys* kulturelle kontekst er etterkrigsopprøret i Norge på slutten av 1960- og 1970-tallet. Den politiske scenen kjennetegnes ved en skepsis til maktutøverne. Arbeiderpartiet hadde tidligere stor oppslutning på grunn av sitt gjenreisningsprosjekt (Rottem, 1997). Nå var partiet i ferd med å miste taket på velgerne. Mye kunne skyldes at de politiske virkemidlene som hadde gitt hovedparten av befolkningen bedre levevilkår og framskrittstro, begynte å oppleves som en kvelende gjennomregulering (op.cit.). Det nye Sosialistiske Folkeparti fikk flere stemmer, og i sin vippeposisjon på Stortingens klarte de å markere seg med sin politikk. Folk flest reagerte også negativt på måten regjeringen Gerhardsen håndterte ulykker i Statens gruver på Svalbard, der 63 arbeidere omkom i årene etter andre verdenskrig (Hennum, 2007). Noe som heller ikke hjalp til å snu den politiske omdreiningen, var avsløringene omkring en byråsjef i Industridepartementet, som ble dømt for underslag og bedrageri. Senere slo en undersøkelseskommissjon fast at departementet var ikke skikket til å drive statsselskapene (op.cit.). Jeg kommer tilbake til hvordan opprøret uttrykte seg hos noen opposisjonelle i Norge.

Det som skjedde i utlandet hadde større kaliber. Verdensordning var preget av små og store konflikter over hele kloden, skriver Jónsson i etterordet i antologien *Lommebeat* (1999). Den kalde krigen mellom vest- og østblokkene dominerte mest og kuliminerte i den nervepirrende konfrontasjonen omkring den såkalte Cuba-krisen: Etter at USA hadde forsøkt å invadere kommunistiske Cuba i 1961, svarte Sovjet med å bygge utskytningbaser for atomraketter på øya (Hennum, 2007). Amerikanernes neste trekk var å blokkere Cuba. Det var mange som følte på at sin eksistens var truet, for noen uhyggelig døgn etter denne nesten konfrontasjon, høsten 1962, stod verden på terskelen til en atomkrig der Norge ville ligge midt i ildlinjen. De politisk radikale i Norge var mest aktive i sin kampen mot atomvåpen, men alle var mer eller mindre vekket av Cuba-krisen, og folk flest ble ikke beroliget av prøvesprengninger med atom- og hydrogenbomber som førte med seg livsfarlig radioaktivt nedfall, også over Norge. Folk begynte derfor å se ulempene med det teknologiske fremskrittet, og fremtidstroen ble rokket ved. Neste år kom et nytt sjokk: Den populære amerikanske presidenten John F.

Kennedy ble drept i åpen bil. De dramatiske hendelsene kom enda nærmere i fjernsynssendingene. Etter Kennedys fall overtok visepresident Lyndon B. Johnson, som satte i gang krigen i Vietnam. Tilliten til USA, Norges viktigste allierte i NATO, ble svekket samtidig som motstanden mot alliansen økte. I tillegg lå andre verdenskrigs herjinger og systematiske folkemord friskt i minne. Forskere begynte nå å se på hvordan Hitlers styreform kunne få fotfeste. Blant dem var den tyske filosofen Hanna Arendt. Hennes beskjeftigelse med marxismen ble et nådeløst oppgjør med en ideologi hun anså som totalitær, og hun sidestilte med fascismen (Arendt, 1973). Kritikk av totalitarismen ble et yndet tema blant unge forfattere blant annet i Norge og USA, og den viser seg i tematikken i *Soft City*. De har jeg referert til i kapitlene 5.2.1 og 5.2.4. Samtidig med den kalde krigen, hadde Norge økonomiske oppgangstider. De har jeg referert til i kapittel 5.2.3. I Norge var som sagt amerikanske forbruksvarer ønsket velkommen. Båndene til USA skyldes emigrasjonen og Marshallplanen, som var et amerikansk økonomisk hjelpeprogram rettet mot Europa etter andre verdenskrig (Rottem, 1997). Det norske forbrukermarkedet hadde ekspandert kraftig, og dette hadde gitt folk flest nye og flere muligheter. Imidlertid gjaldt velstandsutviklingen ikke for alle, og i kjølevannet kom blant annet fremmedgjøring med kjøpepress og i et bruk og kast samfunn og ikke minst et politisk og kulturelt opprør hos noen.

Den kunstneriske scenen i Norge gav uttrykk for opprøret. Den norske kunsthistorikeren Gerd Hennums *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975* (2007) omhandler dette spesielt. Hun fokuserer på de nye uttrykksformene hos kunstnerne i Oslo og Bergen, men viser også til den kunstneriske motkulturen i Kristiansand omkring Fellesverkstedet Myren Grafikk. Det omfattende kulturhistoriske bildet som Hennem tegner i sin bok, kan mer eller mindre også representere den kulturhistoriske konteksten til *Soft City*. Hennem har i samtale med meg, bekreftet at Axel Jensen tilhørte miljøene hun skriver om i boken sin. Særlig knytter hun ham til miljøet omkring den norske kunstneren Per Kleiva (1933-), for de to var venner. Kleiva var den mest markante eksponent for popkunstens estetiske oppbrudd og nye visuelle repertoar i 1960-årene (Store Norske Leksikon, 2010). Han var en nøkkelperson i miljøet omkring utstillingen ”Noen unge refuserte” (1964). Utstillingen var et initiativ fra kunstneren Willi Storn (1936-), som samlet ”noen unge refuserte” fra Høstutstillingen 1964 og laget en utstilling med programerklæringen om at kunsten måtte bort fra *sterile, skolastisk estetisme* og oppvise *mer vitalitet og menneskelighet* (Hennem, 2007, s. 88). Et verk fra Kleiva er *Hommage til en ukjent sivilist* med undertittelen *Please don't let them drop that atomic bomb on me!* (1965) (Hennem, 2007). Tittelen etterlater ingen tvil om meningen med verket. Innholdet var nytt og kontroversielt. Også teknikken, som var etter modell fra motkulturelle miljøer vest i USA. Dette kommer jeg tilbake til. Verket var en samling av hermetikkbokser, en flaske, en blank vannkran, en kule og et manometer, som var montert i streng orden innenfor firkantede

rammer på en stor, svart flate. Teknikken blir omtalt som ”søppelkunst”. Kleiva var ikke alene om å skape eksperimentell kunst, også Storn og andre norske kunstnere gjorde det samme, som Kjartan Slettemark, Siri Aurdal, Morgen Krogh, Anders Kjær og Elsebet Victor Lind. (op.cit.). Kleivas verk *Softly as in a Morning Sunrise* (1965), med konsumkulturens symboler, var i Axel Jensens eie en periode (fra privat samtale med Hennum, 2009). Dette knytter ikke bare Axel Jensen til Kleiva og andre kunstnere som brukte ”kunst som våpen”, men det underbygger også hans interesse for den nye kunsten. Da Kleivas *Softly as in a Morning Sunrise* ble stilt ut på Bergens Kunstmuseum, inneholdt utstillingsprogrammet også et bilde av den amerikanske popkunstneren James Rosenquist, som omhandler den akselererende krigsindustrien (Hennum, 2007). Rosenquist var en inspirasjonskilde for Kleiva. Pushwagners kunstnerskap virker også å være under innflytelse av Rosenquist. Blant annet dette knytter han til de samfunnskritiske billedkunstnerne i Norge. I følge en privat samtale med Hennum var Pushwagner mer i periferien i forhold til det kontekstuelle bildet hun gir i boken sin, blant annet var han knyttet til kunstmiljøet i Fredrikstad.

Inspirasjonskildene for de nye kunstneriske uttrykkene i kunstmiljøet i Oslo kom i all hovedsak fra USA. Det skyldes at disse unge var ofte bereiste og godt orientert om det som skjedde utenfor landets grenser og om de nye kunstneriske strømningene. Noen dro for å høre på den afroamerikanske musikken og se på de nye kunstuttrykkene i New York og San Francisco (Hennum, 2007). Blant annet Kleiva og Storn hadde nærkontakt med kunstmiljøet i New York og San Francisco (op.cit.). Den geografiske avstanden var kanskje stor, men kunst og litteratur og musikk som sprang ut fra disse motkulturelle kunstmiljøene ble flittig diskutert og debattert på utesteder i Oslo, blant annet på Klubbsju (Club 7). Klubbsju var en av Oslos jazzklubber som var under sterk innflytelse av spesielt disse amerikanske strømningene (Førland, 1998). Dette var et av de stedene hvor folk kunne uttrykke musiske improvisasjoner, performance, andre happenings og drikke godt. Blant annet ble dadaismens femti års jubileum feiret her i 1966 med absurde påfunn (Førland, 1998; Hennum, 2007). Det var slike heftige miljøer som gav grobunnen for de nye kunstneriske uttrykkene. Klubbsju har sterke paralleller til The Six Gallery, der den berømte opplesningen av *Howl* av Ginsberg fant sted i 7. oktober 1955 (Tytell 1976; Charters (red.), 1992).²⁶ Samme oppbruddstemning tok form i USA, men i sterkere grad. Fra denne høylesningen kom undergrunnsopposisjonen i USA til overflaten. Den ble etter hvert omtalt som beatbevegelsen.

Beatbevegelsen var en spesifikk litterær retning som sprang ut fra et marginalisert ungt, akademisk miljø i New York på midten av 1940-tallet. Den forgreinet seg til andre kunstarter og

²⁶ The Six Gallery i San Francisco var først og fremst et kunstgalleri mens Klubbsju var en jazzklubb i Drammensveien (Hennum, 2007). Der ble det blant annet spilt rockemusikk og bebop jazz av musikere som Charlie Parker, John Coltrane og Charles Mingus. Begge stedene var viktige treffpunkt for å drøfte nye uttrykksformer og skape kontakt over de kunstfaglige grensene (op.cit.).

over hele USA på 1950- og 1960-tallet. Begrepet *beat* betyr blant annet utbrent og sliten og speiler en tilstand av tretthet og maktesløshet.²⁷ Men det kan også bety *hellig* av det fra latinsk *beatus* og speiler en søkende prosess, en jakt etter evigvarende lykke. Begrepet *beat* hentyder også at beatbevegelsen ble inspirert av jazzkulturen. Den nye jazzmusikken inspirerte til improvisert, spontan måte å skape på, og den ble en egen sjargong (Tytell, 1973). Etter hvert kulminerte beatbevegelsen i den internasjonale hippibevegelsen på slutten av 1960-tallet og på 1970-tallet, men glansperioden for beatbevegelsen var fra opplesningen av *Howl* og til og med 1960-tallet i USA. I Norge kom den cirka ti år senere, på 60-tallet, og en sterk interesse holdt seg til 1980-tallet (Angell, 2002). I Norge fikk den stor innflytelse på enkeltkunstnere og – forfattere, men tilfanget ble ikke så stort at det utgjorde en norsk beatbevegelse. Axel Jensen er blant dem som regnes som en beatforfatter (Eide, 1991; Jónsson, 2008).

Ideologien som beaterne spilte på, kan knyttes til det historiske bakteppet som jeg gav innledningsvis. Det var ingen tvil om at de var berørte av den spenningsfylte tidsånden, det vil si Vest mot Øst, hvite mot svarte, rødt mot den amerikanske trikoloeren (Movin, 2008). Til tross for oppgangstidene, var de fleste beaterne ikke blant dem som deltok i denne massesuggererende kjøpefesten. Den amerikanske forfatteren Walt Whitman (1819-1892) hadde påpekt et halv århundre forut, *at den største trusselen med materiell fremgang er å holde den i balanse av en tilsvarende krafttilførsel til den åndelige dimensjonen* (Movin, 2008, s. 12). Også beaterne tenkte og følte på at gapet var blitt for stort. Memoarene til den amerikanske forfatteren Joice Johnson i *Minor Characters* (1994) sier noe om dette:

When I was at college in the early 1950s, we didn't have much liking for the period we were in. We were in the Silent Generation but would have greatly preferred being the Lost one. [...] The fear would envelop America – fear of the Bomb, fear of the Communists, fear of falling from grace or of any change in status quo, fear of derivation or difference. The American nuclear family closed in upon itself and tried to shut out the world. It was a time of national mean-spiritedness and for young people like me, of oppressive blandness. There was the sense of having missed out on something, of having been born too late. What had been taken from us was the energy and courage of youth. (Johnson, 1994, xiii og xv)

²⁷ Beatbegrepet ble først satt på trykk av skribenten og beatpoeten John Clellon Holmes i 1952 i artikkelen "This is the Beat Generation" i New York Time Magazine (Forsgren, 2008, s. 11). Begrepet ble raskt etablert i media. *Beatniks* ble også brukt som kallenavn, en henspeiling til den russiske satellitten Sputnik, som akkurat var blitt sendt opp i verdensrommet. Det ble gitt av skribent Herb Caen fra *San Francisco Chronicle* i 1958 (Charters, 197, s. xxii). Kallenavnet var en nedsettende karakterisering av forfatterne og kunstnere knyttet til beatmiljøet i San Francisco, for det knyttet dem til motstanderne av amerikanerne i den kalde krigen (ibid).

Boken til Johnson er et tilbakeblikk, mens de som var først ute til å gi stemme til denne foruroligende følelsen var en gruppe unge forfattere i New York med tilknytning til Columbia University. De tre mest sentrale var Allen Ginsberg (1926-1997), Jack Kerouac (1922-1969) og William Burroughs (1914-1997). Deres litterære hovedverk utgjør kjernen i beatlitteraturen med Ginsbergs *Howl* (1956), Kerouacs *On the Road* (1957) og Burroughs *Naked Lunch* (1959). De følte seg undertrykte, misforstått og i ytterkantposisjon i samfunnet. Til tross for dette mener den danske forfatteren Lars Movin at de [...] *bar i seg en ny form for energi og fandanivoldskhet som fikk dem til å boble av begeistring over tilværelses skjønnhet og mangfoldighet* (Movin, 2008, s. 11). Forfatterne forsøkte å frigjøre sine liv fra det etablert og foreldregenerasjons oftest trange båser. De dannet små bohemske bofellesskap, samarbeidet og levde tett. De søkte spirituell innsikt og tilstrebet balansegangen mellom sinnet og kroppen som Whitman var talsmann for. De valgte å være fattige, spirituelle og frihetssøkende, fremfor å hoppe på oppgangstidens karusell med teknologiens fremskritt og fråtse i de kommersielle godene. Det som virket platonisk og som en maskerade, skulle vike for det sanne og autentiske. Den bohemiske levemåten og tenkningen gav utslag i en dynamisk måte å beskrive om verden og individet på. Yndet tematikk var kjærlighet, mellompersonlige relasjoner, kritikk av enhetstekningen og byråkratiseringen i samfunnet, det siste som de mente lignet på konsekvenser av totalitarismen (Movin, 2008). Dette berørte også ytringsfriheten, frihetsberøvelsen, seksualitetsnormen, religionsfriheten og opprustning i den kalde krigen.

Kerouac, Ginsberg og Burroughs knyttet seg til andre forfattere, både på øst- og vestkysten, blant annet til vestkystens poesigrupper som San Francisco Renaissance, med inspirasjonskilde og forfatter Kenneth Rexroth i spissen og The Poetry Center ved San Francisco State University. Etter hvert ble det store grupperinger som skilte ut egne beatmiljøer. Utbredelsen kunne skje fordi ideene, uttrykksmåtene og livsstilen appellerte til mange unge mennesker fordi de kunne kjenne seg igjen i dette. Beatbevegelsen *spredte seg som skum på en gigantisk biologisk flodbølge*, for å bruke uttrykket til forfatter Olav Angell (1932-) (Angell, 2002, s. 134). Andre sentrale beatforfattere er Lawrence Ferlinghetti (1919-), Gregory Corso (1930-2001), Gary Snyder (1930-), Philip Whalen (1923-2002), Anne Waldman (1945-), Diane di Prima (1943-), Michael McClure (1932-) og Theodore "Ted" Joans (1928-2003). Inspirasjonskilder for bevegelsen er de amerikanske forfattere William Carlos Williams (1883-1963), Henry Miller (1891-1980) og Norman Mailer (1923-2007).

Beatforfatternes poesi og prosa skilte seg ut tematisk og formmessig fra de samtidig verkene. Det definerte en spesiell beatestetikk med særlig tre kjennetegn: For det første inneholdt den en ny form, og satt en ny standard i litteraturen. For det andre var spontaniteten i den fysiske, prosessuelle i skapelsesprosessen og i presentasjonsmåten (opplesning) noe helt nytt. Den spontane fremførelsen i eksempelvis *Howl* hadde også et ideologisk standpunkt, for beaterne mente mennesker burde være mer spontane, i hverdagen og i sine liv. For det tredje

hadde de litterære tekstene et sterkt personlig og bekjennende innhold, i et hverdagslig språk. Forbilledlig var Kerouacs buddhistinspirerte mantra *første innfall, beste tanke* (Jónsson (red.), 1999, s. 194).

Beatbevegelsen inkluderte også utøvere innen billed- og installasjonskunst. De mest sentrale kunstnerne befant seg innenfor den abstrakt ekspressive retningen ved New York School og den amerikanske ekspresjonisme²⁸ på vestkysten omkring California School of Fine Arts i San Francisco (Forsgren, 2008). Representanter for retningen på østkysten er Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Koonig (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) og Clifford Still (1904-1980). Disse kan deles inn i to retninger innenfor retningen: Bilder med det spontane og energiske uttrykket (Pollocks *action-painting*) og bilder med abstrakte fargefelter (Rothkos kromatiske fargesymfonier) (op.cit.). Representanter for retningen på vestkysten er Jay DeFeo (1929-1989), Burgess Franklin Collins (Jess) (1923-2004), Arthur Monroe (1935-), Jim Massey (1934-) og Michael Bowen (1937-2009). Mye av kunsten fra beatbevegelsen er permanent utstilt på Universitetet i Agder og Kristiansand Katedralskolen Gimle. De modernistiske kunstuttrykkene i beatbevegelsen er forskjellige, spesielt mellom øst- og vestkysten. De viser alt fra abstrakt ekspresjonisme til popkunst, collage og junk, fra surrealisme til psykedeliske visjoner (Hennum, 2009). I følge Hennum fører bredden i uttrykksformene til at det er problematisk å bruke begrepene beatkunst og beatkunstnere, på samme måte som beatlitteraturen og beatforfatterne. Flere kunsthistorikere følger hennes eksempel, blant annet den norske kunsthistorikeren Kristin Wennesland.²⁹ Kjennetegn ved de abstraherte bildene er at de oftest kom uten titler, ikke referanser til noe kjent, noe tenkt, noe konkret, men bare en referanse til seg selv (Forsgren, 2008). Formspråket utviser voldsom kraft og inderlighet, eksempelvis i penselstrøkene, og de er estetiske kommunikative objekter rettet mot betrakterens underbevisste følelser (op.cit.). Det speiler kunstnernes levesett og mantraet *kunsten og livet må være ett* (Hennum, 1998). Kjennetegn ved popkunsten er figurative og fargerike bilder som uttrykker en blanding av kjærlighet og ironi, og motivene refererer til massekulturen, forbrukersamfunnet, reklamen, popidoler og popmusikken. Kunstnerne tilknyttet beatmiljøer eksperimenterte også med andre måter å gjengi den virkelige verden: I *collager* er fragmenter fra tidsskrifter, aviser, andre tekster og bilder satt sammen til nye visuelle, tilfeldige meninger (Forsgren, 2008). Collage kommer av det franske ordet *coller*, som betyr å lime (op.cit., s. 137).

En del av kjennetegnene ved beatbevegelsen kan knyttes til *Soft City*, Pushwagner og Axel Jensen. Mejlænder bekrefter at samfunnskritisk amerikansk litteratur og poesi er en del av

²⁸ Retningen fikk tilnavnet av kunstkritikeren Robert Coates i 1946 (Forsgren, 2008).

²⁹ Kristin Wennesland unngår å bruke begrepene beatkunst og beatkunstnere blant annet i sin avhandling "The Wise & Foolish Virgins av Jay DeFeo" (2009). Avhandlingen er utført ved Universitetet i Oslo.

Pushwagners og Axel Jensens felles litterære bagasje (Mejlænder, 2008). Kulturelle forbindelser mellom beaterne og serieskaperne viser seg i måten de levde og virket på, og de tilhørte samme etterkrigstids ungdomsgenerasjon. Dermed vokste de opp med samme historisk bakgrunnsteppe og i samme konfliktfylte verden. Serieskaperne levde den gang som beaterne; rotløst og spirituelt søkende (op.cit.). For å oppnå oppvåking og kontakt med underbevisstheten brukte de rusmidler. Som beaterne, befant serieskaperne seg i ytterkantposisjon i samfunnet. I hvert fall levde Pushwagner og Axel Jensen nokså uvanlige liv i forhold til den øvrige befolkning. Ytterkantposisjonen til forfatteren underbygger den norske psykologen Tom Eide, blant annet ved å titulere sin doktorgradavhandling omkring Axel Jensens forfatterskap *Outsiderens posisjoner* (2001). Det fremkom i kapittel 5.2.3 at *Soft City* skildrer en tidsepoke som kjennetegnes av etterkrigstidens oppgangstider med effektiv og rasjonell modulboligbygging og masseproduksjon av forbrukergoder. Fortellingen fremstiller eksempelvis en tid fylt med orden og lydighet, som er beaternes skremmebilde på et samfunn med ensformighet, tvang og ufrihet. I *Soft City* er positive og destruktive krefter er på kollisjonskurs. Det er det også i eksempelvis Keraouacs *On the Road*, men fra et annet perspektiv der hovedfortellingen skildrer den spontane, friere livsformen. På hver sine måter kommenterer fortellingene etterkrigsvirkeligheten. De tematiske forbindelsene mellom *Soft City* og beatlitteratur er også åpenbare. I analysen av de tematiske mønstrene valgte jeg å fokusere på spesielt fire forhold: individ og masse, mellommenneskelige relasjoner, forbrukersamfunnet og krig og overvåkning, og disse var yndet tema hos beatforfatterne. Flere av beatforfatterne har uskyldens poetiske ståsted, og i følge Jónsson er det sentralt å understreke at forfatterne *valgte* dette poetiske ståstedet, for de er ikke naive i uttrykket (Jónsson (red.), 1999). I Kerouacs *On the Road* og Ginsbergs *Howl* representerer den unge generasjonen uskylden, mens Bingo kan gjøre det samme i *Soft City*. Bingo har uskyldens sinn da han undrer seg over omgivelsene med et åpent blikk, mens fortellestemmens *What a funny freedom untouched by human hands* (rute 5:3:1) supplerer denne tenkingen. På forskjellige måter er de stilt opp mot de destruktive kreftene i samfunnet; mot den militære opprustningen, kapitalismen og storstilte byråkratiseringen. I *On the Road* knyttes motdriften til den spontane og frie tenke- og levemåten til reisene til Neal og Sal. I *Soft City* har ikke reisene i sekvens 3 og 8 samme betydning, for de viser til det tvangsmessige og ufrie.

Beatbevegelsen betydde en god del for personer og miljøer i Norge, og satte sine spor i norske kunstverk og lyrikk i 1960-1975 (Hennum, 2007). Eksempelvis hos den norske poeten Jan Erik Vold, som peker på samme tidsånd som Johnson beskriver, i essayet ”Beatniks på landeveien” i *Entusiastiske essays* (1976):

Og nettopp det er det mest sentrale problemet dagens ungdom har, som er vokst opp i den groteske dualismen som er situasjonen i den vestlige verden: velferdsstatens

humanistiske tanke kontra atomtrusselen som er resultat av den høyeste menneskelig dannelse og forskertrang.

(Jónsson (red.), 1999, s. 191-192)

Vold gikk på Klubbsju, den konkrete forbindelseslinjen mellom beatbevegelsen og det norske miljøet. Han var stipendiat ved Universitet i California, som var i nærheten av det geografiske sentrumet for beatbevegelsen på vestkysten (Hennum, 2007). Vold var påvirket av Williams Carlos Williams, den amerikanske legen og poeten som skrev dikt om de nære ting, om hjemstedet og hyllet hverdagen. Klubbsju hadde andre kontaktpunkter med forfattere i beatbevegelsen gjennom gjesteopptredener av beatforfattere; Ted Joans gjestet stedet i mai 1964, mens Ginsberg gjorde det samme i januar 1982 (Angell, 2002; Førland, 1998). Den norske forfatteren Olav Angell har oversatt et utvalg av Ginsbergs poesier, og de to hadde en fellesoppløsning på Klubbsju 1982.³⁰ Den beskrives den i *Oslo i Demring* (2002). Ginsberg leste opp originalversjonen av diktet *America* og Angell flettet inn sin norskoversatte versjon (Angell, 2002). Stemningen under høytlesningen var som *hugget ut i en granitt av begeistring*, mener Angell, for publikummet skjønte det var en sjelden personlighet de hadde fått anledning til å møte (op.cit., s. 129). Axel Jensen og Pushwagner kan ha vært publikum ved oppløsningen. I hvert fall var Axel Jensen og Angell nære venner og kolleger.³¹ Beaternes og serieskapernes verdener nærmet seg hverandre gjennom disse tilknytninger til bohemaktige miljøer, men også gjennom media og utlandsreiser. Axel Jensen traff på Burroughs på Kingsley Hall, og til tross for den korte samtalen mellom dem, virker det som om det var et stort øyeblikk for Axel Jensen (Mollestad, 2009). I *Trollmannen i Ålefjær* fremgår det at Axel Jensen hadde interesse for blant annet Burroughs skriveteknikk, utklippsteknikken:

[...]jeg [skrev] Dyretemmerens Kors så automatisk som mulig. Senere gikk jeg enda videre og prøvde meg på den teknikken med cut-ups som Sommerfield og Burroughs og Gysin benyttet i sitt angrep på språket. Burroughs studerte jo semantikk på Harvard en stund. Dette at vi var fanget av syntaks og innebygde grammatiske tvangstrøyer ville han ikke finne seg i. Han ville åpne språket. [...]Burroughs gikk annerledes og helt bokstavelig tilverks ved å gå løs på tekstene sine med saks. Han klippet og limte seg fram til nye assosiasjoner. Men han gjorde det med stor musikalitet. Det er alltid en

³⁰ Olav Angell har oversatt flere av Ginsbergs poesier og et utvalg av Burroughs og Kerouacs prosatekster. Noen av tekstene er gjengitt i *Lommebeat*, utgitt av Den norske Lyrikklubben i 1999. Ginsberg har skrevet forordet til boken.

³¹ Det nære kollegiale vennskapet mellom Axel Jensen og Olav Angell skyldtes gjensidig samarbeid. Olav Angel har oversatt bøker av Axel Jensen, mens sistnevnte har på sin side rådført seg med førstnevnte når det gjelder manusene til *Junior* og *Senior*. Sammen har de arrangert første og andre Oslo Internasjonale Poesifestival (Mollestad, 2009).

egen tone i det han rasket sammen. Jeg publiserte bare en slik tekst, Dream Bar, basert på klipp fra annonser.

(Mollestad, 2009, s. 135)

I følge den amerikanske forfatteren John Tytell var dette formgrepet helt nytt og forvirret litteraturkritikerne, som ikke alltid kunne forstå tekstens sammenhenger.³² Burroughs tok setninger fra ulike tekster og kontekster og satte dem sammen i en ny meningsskapende tekst. Teknikken er del av spontanestetikken til beatbevegelsen, og det var Burroughs som gjorde den kjent. Blant annet brukte han den i *Naked Lunch*. I *Naked Angels* (1976) forklarer Tytell noen av Burroughs intensjoner med teknikken:

[...] a destructive attitude towards form and structure [...] Burroughs discontinuity – his microcosmic focus on what frequently appear to be unrelatable experiences – is part of a similar attempt to deny the organic unities of nineteenth-century structure in poetry and fiction. Burroughs use of the cut-up method an arbitrary juxtaposition of randomly selected words and phrases – is part of an attempt to restructure the grammar of perception [...].

(Tytell, 1976, s. 14)

Narrative trekk ved språkstilen i *Soft City* har noe til felles med utklippsteknikken. Den kommer tilsyne i Mammys tanker, Mr. Softs indre monolog og avisene, for de ufullstendige setningene virker tilfeldig sammensatt. I sekvens 2 virker det som om Mammy tenker en opplisting av tilfeldige ord da hun lager frokosten: *soft / clean / egg / coffie / bacon* (rute 2:22:4). Meningen kan i til en viss grad dannes ut fra konteksten og det praktiske som Mammy holder på med. Soft kan vise til at hun idealiserer oppgavene sine og peke på at hun er påvirket av softreklamene. Jeg har omtalt reklamepåvirkningen nærmere i kapittel 5.2.3. Fremstillingsmåten skiller seg fra den klassiske tegneserien, som oftest har klare og konsise setninger. Teknikken kommer også til syne i Mr. Soft oftest surrealistiske indre dialog. Nesten alle tankeskyene inneholder sammenstilte enkeltord: *soft / atom / roll / dollars* (rute 5:9:2). Tankenes tilsynelatende tilfeldig sammensatte enkeltord har betydninger som kan konnotere kontrasterer; det myke (soft), det dødbringende (atom), den raske utviklingen (roll) og forbrukersamfunnet (dollars). Det sier noe om karakterens indre kvaliteter. Burroughs intensjon med oppklippsteknikken å sette sammen uforenelige erfaringer (Tytell, 1976). I følge Kerouac var disse formradikale prosatekster nødvendige fordi *[...] a "different" theme give illutions of "new" life* (Charters (red.), 1992, s.

³² William Burroughs surrealistiske utklippsteknikk har i ettertiden inspirert undergrunnsfilm, og blant annet de senere kjente amerikanske tekstforfatterne David Bowie og Kurt Cobain (Forsgren, 2008, s. 140).

58). Sitatet av Axel Jensen fra *Trollmannen i Ålefjær*. *Axel Jensen om Axel Jensen* avdekker at han også har brukt en annen skriveteknikk knyttet til spontanestetikken, en som særlig Kerouac gjorde kjent. Kerouacs første manusutkast til *On the Road* var en tekst på en førti meter sammenteipet papirrull, der teksten utnyttet linjens lengde og arkets form. På samme måte utnytter Pushwagner arkets form. Det har jeg omtalt i kapittel 5.1. Boken er en lang bekjennelse om reisen med vennen Neal og jakten på meningen med livet. Før han begynte å skrive manusutkastet, teipet han sammen metervis med skrivemaskinpapir slik at han ikke måtte bytte ark underveis (Forsgren, 2008). Med tilstrekkelig av medikamentet Benzadrine innabords for å kunne holde seg våken, begynte han å skrive. Ved ferdigstilling en måned etter, var manuset 36,6 meter og bestod av cirka 34 000 ord. Teknikken har til hensikt å få flyt i skrivingen. Det vil si å skrive som man tenker, uten å stoppe opp, korrigere eller se tilbake på hva som er skrevet. Det skaper en *undisturbed flow of the mind*, og formgrepet viser til ideologien i beatbevegelsen om mer autensitet og spontanitet i hverdagen (Charters (red.), 1992, s. 57). Til tross for det forbilledlige med spontanitet i skapelsesprosessen, tilstrebet beatforfatterne å ha en klar tekststruktur. Dette eksemplifiseres i *Howl*, som har en regelmessig, strukturell oppbygning. Dette knytter seg til et annet typisk fortrekk ved poesien og prosatekstene til beatforfatterne, for de inneholder visuell og/eller auditiv rytme. I poesien til Ginsberg, særlig i *Howl*³³, knytter den seg til strofestructuren og repetisjonen av ord, vokalbruk, stavelser og utropstegn som i:

*I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked, (1)
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix, (2)*

*What sphinx of cement and aluminum bashed open
their skulls and ate up their brains and imagi-
nation? (80)*

*Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the
loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy
judge of men! (82)*

(Ginsberg, 1956, s. 9 og 21)

³³ I den amerikanske beatforfatteren Allen Ginsbergs dikt *Howl* skjer det en dreining fra det håpløse til fremtidshåp og mening i de nære ting. Diktet er delt i tre deler. Del 1 beskriver tilværelsen til en marginalisert gruppe unge kulturelle hipstere i New York. Del 2 beskriver kilden til problemene; byråkratisering og den kalde krigen med militære opprustning. Ginsberg bruker molokkallegorien som et symbol på de destruktive kreftene som han følte og merket på kroppen, og som han så i hans omgangskrets og omgivelser. Del 3 er en deklarasjon av solidaritet med en av personene omtalt i diktets første del, Carl Solomon. Deklarasjonen signaliserer seier over det destruktive gjennom omsorg og kjærlighet for hverandre.

Strofene 1 og 2 innleder diktets første del, mens strofene 80-82 er fra diktets tredje del. I den repeteres *Molok* 39 ganger. Dette påvirker til en regelmessig leserytme. Rytme-grepet knytter seg også til åndedrettes rytme ved opplesningen, mente Ginsberg, som i sin egen opplesning av *Howl* skapte en trend, for den var så karakteristisk. Den suggererende rytmen la folk merke til, like mye som det radikale innholdet. Noe lignende har Axel Jensen uttalt: *Jeg har etterstrebet å skape en slags jazz i tekstene mine* (Mollestad, 2009, s. 131). I strukturanalysen i kapittel 5.1 knyttet jeg visuelle og verbale gjentakelsesstrukturer til den rytmiske rutefunksjonen. Her mente jeg blant annet at komposisjonsmåten av Mr. Softs tankeskyer skaper et visuelt symmetrisk nettverk som styrer leseretningen og påvirker til en regelmessig leserytme. Rytme oppstår også når leseren betrakter rekkene med motivrepetisjoner innover bildene (eksempelvis i figur 39). Samtidig er det en klar struktur i *Soft City*, som jeg har analysert kan deles inn i 10 sekvenser.

De tematiske og formmessige forbindelsene mellom *Soft City* og beatbevegelsens verk kan suppleres ut fra en annen innfallsvinkel, for jeg har tidligere vist til at *Soft City* er under innflytelse av popkunstimpulser. I følge den amerikanske kunsthistorikeren Erika Doss er et sentralt trekk ved den samfunnsengasjerte popkunsten at den visualiserer vakre forbrukergoder, til tross for at det er forbrukersamfunnet den angriper:

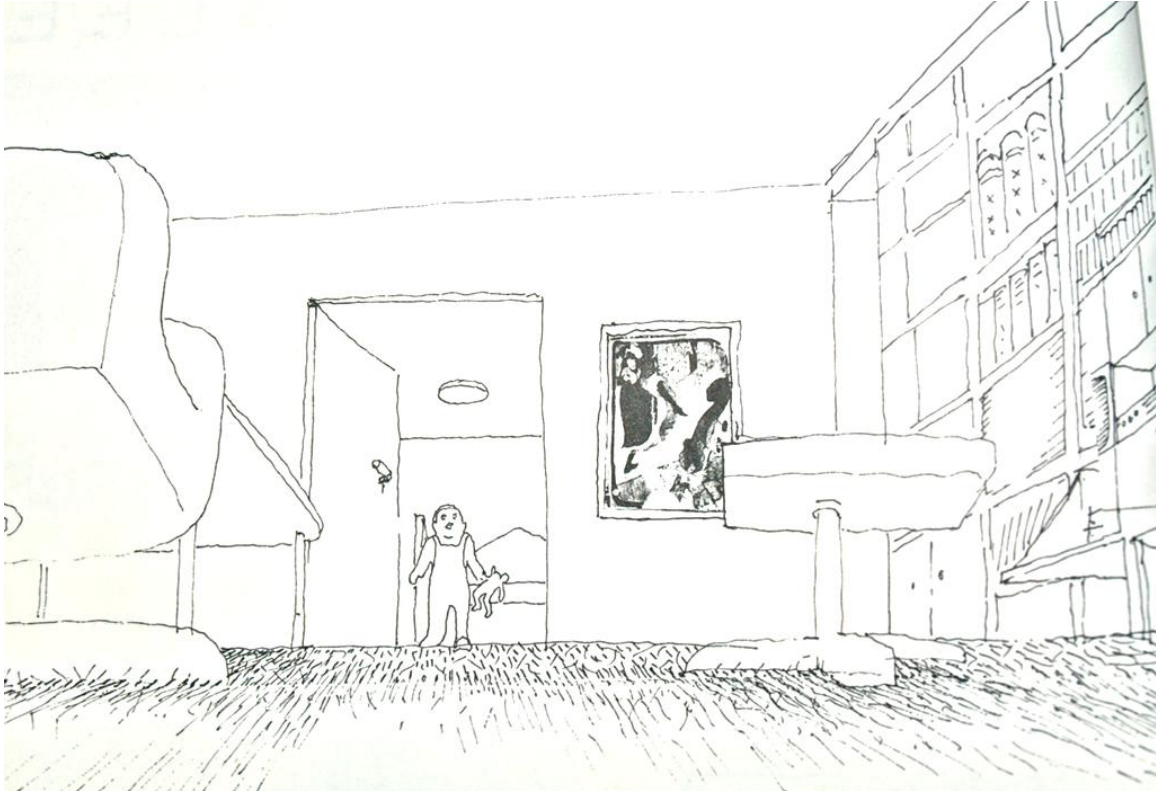
Pop artists were also engaged with the ephemera of everyday life but with an important difference: instead of rejecting mainstream understanding of mass consumption, or seriously undermining them, they embraced them.

(Doss, 2002, s. 154)

Popkunstens mantra var derfor *I consume therefore I am* (Doss, 2002, s. 154). I bildene deres ble populære konsumgoder enten forstørret på flaten og/eller repetert. I *Soft City* er de store ikoniske blokkbygningene som er blåst opp på oppslagene en referanse til populærkulturen og den teknologiske utviklingen, mens repetisjon av *softordet* er en annen referanse. Særlig bildene av blokkene gir en estetisk opplevelse i betydningen sanselig, ikke nødvendigvis forskjønnende. To representanter for denne retningen som jeg viser til, er de amerikanske kunstnerne Roy Lichtenstein (1927-1997) og James Rosenquist (1933-). På 1960-tallet malte Lichtenstein blant annet motiver fra tegneserien. Han parodierer dermed tegneserien, som han mente var et symbol på massekulturen. Rosenquist har et bilde som særlig kan ha en forbindelse til *Soft City*, nemlig F-111 (1964-1965). Jeg har sett det publikumsattraktive, monumentale og fargesprakende verket på MOMA i 2006. Størrelsen parodierer de store reklamebannerne (*billboards*) i USA. Bildet har blant annet stilt spaghetti opp mot en atombombe som sprenges. Det har noe til felles med *Soft TV*, som stiller krigsbilder og cowboyfilmer opp mot hverandre. Rosenquists verk ble malt under krigen i Vietnam, og er en kritikk av motsetningene i det amerikanske samfunnet

(Charters (red.), 1992). I Jess sin tegneseriestripe *Tricky Cat* fra 1950-tallet, fremstilles en visuell interesse for populærkulturen. Jess sine collager er satt sammen av utklipp fra populærkulturens magasiner og aviser så tidlig som i 1952 og 1953 (Forsgren, 2008). Han studerte på California School of Fine Arts i skolens glanstid, med blant annet Clyfford Still som lærer. Collagebildet *Going deep* er utstilt på Universitetet i Agder. Det er et ikke et popkunstverk, men et sterkt bilde som forteller om krigens redsler og den dype angsten for tilintetgjørelse i atomalderen (op.cit., s. 139). Akkurat som i *Soft City*, bruker Jess øyemotivet til å fremstille den eksistensielle angsten og redselen for en ny krig og atombombe. Et annet fellestrekk er collageteknikken. *Going Deep* er satt sammen av utklipp fra tidsskriftene ”Time” og ”Life”, mens *Soft City* inneholder fotografier fra engelsk dagspresse. Jess sitt kunstnerskap er preget av en sammenblanding av billedkunst, collage og tegneserie, og tematikk som tilkjenner samfunnsengasjement, og det har etter mitt skjønn noe til felles med Pushwagner og hans kunstnerskap.

Det autentiske uttrykket og den improviserte skapelsesprosessen som både kunstnerne og forfatterne i beatbevegelsen tilstrebet, kan være representert gjennom tegneteknikken i *Soft City*. For tegning er en fleksibel måte å uttrykke seg på. Det virker autentisk, og kan fremstå med en umiddelbar friskhet. Det er også en lett tilgjengelig teknikk, som i utgangspunktet ikke krever et omstendelig eller dyrt produksjonsapparat. Noe av kunsten i beatbevegelsene var kjennetegnet ved sin *art povera*. Det vil si kunst basert på lett tilgjengelig, ofte billig og forgjengelig materiale. Videre ble tegneteknikken betraktet som en motreaksjon til den digitaliserte, teknologiserte verden. *Soft Citys* 266 tegninger har en autentisk stil, og jeg har vist i tematikkanalysen at streken også er meningsbærende. Jeg trekker en siste forbindelse mellom de nye eksperimentelle uttrykkene i beatbevegelsen til et motiv i *Soft City*, som ligner et maleri i ekspressivt formspråk (figur 38). Bildet har jeg vist til før, da jeg i tematikkanalysen så det i lys av Kracausers teori. Bildet kan også belyses fra en annen sammenheng, som symboler på spontanitet og ekspressivitet. Det minimalistiske interiøret, midtstilt komposisjon og uthevede svarte felter skaper et fokus på bildet. Det er ingen andre visuelt oppsiktsvekkende detaljer i ruten, og maleriet krever leserens oppmerksomhet. Maleriet har noe til felles med amerikansk ekspresjonisme som forekom særlig på vestkysten i USA. Verk innen for denne retningen har innslag av figurasjon, er sterkt inspirert av surrealistenes appell til det underbevisste, ekspresjonistens kommunikative driv og kubistenes bruk av kontrastive fargefelte (Forsgren, 2008). En tolkning av maleriet i *Soft City* kan være å vise til en mer personlig og improvisatorisk levemåte.



Figur 38: Ruten viser et malerimotiv med et formspråk som kontrasterer interiørets påfallende fravær av personlige artefakter og eksteriørets glatte og rette former. Maleriets ekspressive formspråk kan ha noe til felles med spontanestetikken i beatbevegelsen. I denne sammenheng kan motivet være en av flere tekstelementer som er plantet i fortellingen for å vise til en friere tankemåte og livsform enn den som dominerer i *Soft City*.

I denne delen av avhandlingen har jeg analysert *Soft Citys* kulturhistoriske kontekst. Analysen har avdekket at tegneserien er et produkt av to serieskaperne, som tilhørte den kulturelle opposisjonen i Norge i etterkrigstiden særlig på 1960-tallet. *Soft City* er blant de nye uttrykksformene som utkom fra det kollaborerte kunstmiljøet i Oslo. Det var under innflytelser av utenlandske litterære, kunstneriske og musiske strømninger, blant annet beatbevegelsen som var en viktig inspirasjonskilde. De kulturelle, tematiske og formmessige fellestrekkene mellom *Soft City* og serieskaperne, og beatbevegelsen og verk som utkom fra den, er påfallende mange. Imidlertid viser *Soft City* et annet perspektiv på det politiske og eksistensielle budskapet. Jeg har poengtert de ideologiske forbindelsene, som bidrar til at jeg kan belyse at kjernen i *Soft City* dreier seg om frihet og ufrihet. Forhåpentligvis har bildet jeg har tegnet av beatbevegelsen og forbindelsene mellom den, *Soft City* og serieskaperne, tilført noe interessant til tegneseriens kulturhistoriske kontekst. Jeg kan på dette grunnlaget også trekke konklusjonen om at *Soft City* er en beatinspirert, alternativ tegneserie. Jónssons betraktning er som sagt at *Soft City* er hippieinspirert. Det er min oppfatning at serieskaperne var inspirert *før* planleggingen, en periode som tilhører perioden da beatbevegelsen hadde forgrenet seg i USA og til Norge. Det

kan underbygges av Hennums syn om at bevegelsen satte spor i norske kunstner- og forfatterskap i 1960-1975 (Hennum, 2007).

7.0 Avsluttende perspektiver

Klassifiseringen av *Soft City* som en tegneserie og dertil valget av tegneserieteori har vært fruktbart for å åpne teksten for meg. Jeg har fått fram opplysninger om strukturen, fortellegrepene og betydningslagene i fortellingen som både er politisk, materielt og eksistensialistisk orientert. Om jeg hadde valgt teori fra den litterære disiplinen som billedromanbegrepet henviser til, ville jeg ha sett mye av det samme i det tematiske innholdet i fortellingen, men jeg ville ikke hatt redskaper til å analysere rutestruktur, typologi, typografi, snakkebobler og tankeskyer med. Dessuten kunne bruk av teorier som ikke er særlig egnet til å få fram det tegneseriespesifikke, underkjenne tegneserien som egen disiplin. Intertekstualitets- og representasjonsteoriene åpnet teksten mer og til teksteksterne forhold. Blant annet kunne jeg kartlegge *Soft Citys* kulturhistoriske forbindelser, deriblant innflytelsene her til lands fra undergrunnsmiljøer i Oslo og fra den amerikanske beatbevegelsen, den litterære- og kunstneriske strømmingen som forgreinet seg til Norge i tiden før og omkring produksjonen av *Soft City*.

Formålet med avhandlingen var å svare på to problemstillinger. Den første problemstillingen dreide seg om hvordan *Soft City* er fortalt, mens den andre dreide seg om å plassere den i en kulturhistorisk kontekst.

Strukturanalysen viste at det episke forløpet kan deles inn i 10 sekvenser. Tegneserien er bygget rute for rute på en logisk og intellektuell måte som kontrollerer leseren og holder på spenningen gjennom foregripende antydninger. På noen måter er den et produkt tidlig i serieskaperenes erfaringsrekke med klassisk leseretning, oftest tradisjonell spatio-topie, enkel fargepalett, stringent kronologisk hovedfortelling med få tidsvariasjoner og dominans av sammendragets hurtighetsform. Den inneholder også den iterative fortelleformen, som skildrer en gang det som gis et inntrykk av skjer n ganger. Det kan virke som om hendelsene gjentar seg i et deterministisk livsløp, og symmetrien i forløpsstrukturen underbygger dette. Leseren kan få en opplevelse av rytmisk repetisjonskontinuitet på grunn av motivrepetisjonene i minimalistisk strek som gjentar seg over flere ruter.

Tegneseriens formspråk har noe til felles med claire-lignestilen. Fortellingen er håndtegnet og det gir et autentisk uttrykk. Karakterene er fremstilt med realistiske proporsjoner med mangel på skygge og perspektiv. De har ytre former og attributter som kan skape umiddelbar gjenkjennelse. De tilnærmet geometriske motivene underbygger det monotone i skildringene, og er et av mange eksempler på at form er i dialog med innholdet. I fortellingen er

det få linjer som underbygger fart og bevegelse. Inn i mellom er noter bølgete for å gjengi lydmalende ord eller svaiende for å gi inntrykk av visuelt bristepunkt. Til tider virker tegnemåten og den ekspressive komposisjonsmåten til at skyskraperne virker å ha sprenget ruterammene. Et gjennomgående visuelt mønster i fortellingen er ruteformasjonen. Noen av dem er fascinerende og skremmende på samme tid. Om leseren ser forbi den skyskraperlignende, klaustrofobiske parkeringsmaskinen i figur 39, fremtrer et vakkert ornamentalt bilde. Store ruter som denne gir en dramatisk effekt, og de kommer regelmessig, noe som bidrar til stilistisk helhet.

I teorikapitlet støttet jeg meg til Eugene Kannenbergs kritikk av forskningen og anmeldelsene som i for liten grad fokuserer på skriftspråket i tegneserien. Imidlertid har også jeg hatt lett for å se til det visuelle fremfor det verbale. Mitt helhetsinntrykk er at bildene uten tvil er det mest fremtredende i *Soft City*. Skriften unndrar seg ofte oppmerksomheten, på grunn av den ordknappe stilen, den diskrete fremstillingen og at stemmene er fremstilt i henhold til tradisjonsoppskriften. Snakkeboblene og tankeskyene formidler en klar lesesti. Til tross for fortellingens ordknapphet, har verbaltekstene viktige funksjoner. Noen av dem åpner teksten på et dypere plan. *Where is the mind when the body is here?* og *What a funny freedom untouched by human hands* har universelle overtoner og tilfører fortellingen eksistensielle aspekter. Dialogene mellom Mammy og Daddy avdekker det overfladiske ekteskapet. Direkte replikker fra Bingo gir blant annet et subjektivt fokus og en nødvendig identifiseringsmulighet. Tekstelementer som indikerer tiden underbygger det sykliske i fortellingen. Den flerspråklige fortellingen med norske, engelske, franske og tyske tekster viser til det universelle. Videre har tekstene intertekstuelle referanser til teksteksterne forhold som har vært viktige i tolkningen av tematikkene og *Soft Citys* kulturhistoriske kontekst.

Nærlesningen av de tematiske mønstrene viser at *Soft City* inneholder forskjellige betydningslag. Jeg valgte å fokusere på individ og masse, mellommenneskelige relasjoner, forbrukersamfunnet og krig og overvåkning. De formidler en kritikk av det fremmedgjørende samfunnet med enhetstenkning og massepåvirkning og undergraving av friheten, spontaniteten og individualiteten. En ytterligere komplikasjon er at menneskene har væremåter og holdninger som er uforenelige. Handlingene og kausalitet driver forløpet forsiktig framover, for progresjonen er liten. Det skaper nye usikkerhetsmomenter: Skildrer fortellingen og Soft TV dommedag? Når ender dette tilsynelatende utålelige samfunnet?

Det episke forløpet og plottet ikke forløses av tradisjonell problemhåndtering. Leseren kan ikke helt vite hvordan det går videre med Bingo og massen, om denne hverdagen som skildres er den siste. Den iterative fortelleformen antyder at livet går sin gang i *Soft City* og at Bingo blir som sin far. *Hva er alternativet?* Noen ord til ettertanke finner jeg i et resonnement av Allan Ginsberg i Olav Angells *Oslo i Demring*:

I år har det for første gang gått opp for meg at vi ikke kommer til å oppleve noen apokalypse. I stedet for at verden eksploderer ved en atombombe, kommer vi til å bli værende på denne kloden, og vi blir nødt til å leve med hverandre og løse våre problemer. Og det er langt vanskeligere enn å lage en løsning for alt springer i luften – for dét er bare en dagdrøm for å unnsnippe problemene. Vanlig fornuft tilsier at vi ikke kommer til å ta livet av hverandre i verdensmålestokk. Det er få mennesker om ønsker å ta livet av seg, og det ville kreve en total psykose og et verdensomfattende raseri å sette i gang en kjernefysisk krig. Vi sitter igjen med noe som er nærmest håpløst. Vi er nødt til å leve med verden. Det er en løsning som er langt mer deprimerende enn noen gang, og langt mer realistisk.

(Angell, 2002, s. 136-137)

Studiet av tematikken viste at *Soft City* er en politisk og eksistensialistisk tegneserie, og et forsøk på å skape mening i den individuelle eksistensen gjennom å karikere et skremmebilde av et storbysamfunn som er revet ut av det tids- og stedsbudne. Den kan henge sammen med Pushwagners uttalelse om at *Soft City er en universell samfunnssatire* (Pushwagner, 06.12.08). Tematikken er preget av en konfliktmodell, og gjennom overdrivelse og karikatur fremkommer det at *Soft City* er en gruppekritikk som avdekker spenninger i det moderne liv mellom forhold alle mennesker kan forholde seg til; på den siden fremmedgjøring, kultur, massepåvirkning, ufrihet og tvang og på den andre siden individualitet, frihet, natur, kjærlighet og håp.

Tekstdynamikken kommer av det innbyrdes spenningsforholdet på struktur- og handlingsplan. Til eksempel veksler komposisjonsmodellen mellom det produktive rutemønsteret og det dekorative rutemønsteret. Vekslingen mellom praktiske og estetiske hensyn i fremstillingen av rutene skjer gjennom hele fortellingen. Rutene som overlapper hverandre og/eller fyller arkets form, kontrasterer de strukturelle rutene som har klare innramninger og mellomrom. Innenfor rutene er den plastiske og ikoniske forenklingen og den enkle typografien stilt opp mot det ekspressive, håndtegnede uttrykket, de ekspressive rutene og det store formatet. På et tematisk plan har fortellestemmen oftest en distansert og refererende stil som plutselig avløses av blant annet fortellekommentarer med substansielt innhold, av Bingos direkte replikker og tanker som gir en identifikasjonsmulighet. Fremstillingen av massen inneholder en mann blant de mange kvinnene og en kvinne blant de mange mennene. Skildringene av det hverdagslige har innskutte partier som viser til alvorlig problematikk, plottet forløses ikke og det episke forløpet inneholder en tvetydig slutt. Noen av de tematiske og strukturelle variasjonene er vanskeligere å oppdage ved et overblikk, og det bidrar også til tekstdynamikken og muligens opplevelse av noe foruroligende.

Tilnærmingen til *Soft Citys* kulturhistoriske kontekst avdekket at tegneserien er et produkt av *to* karismatiske og talentfulle serieskaperne: Pushwagner og Axel Jensen. Denne informasjonen fremkommer ikke på bokomslaget eller i kolofonen. Intertekstuelle forbindelser mellom *Soft City* og blant annet Axel Jensens *Epp* kunne være med på å trekke denne konklusjonen.

Videre kunne jeg avdekke at tegneserien var har likhetstrekk med tegneserier som utkom fra et politisk og kulturelt undergrunnsmiljø i Oslo. Det bidrar til at jeg kan definere *Soft City* som en alternativ tegneserie.

Sammenligningen mellom *Soft City* og verk som utkom fra beatbevegelsen var interessant og åpnet teksten enda mer. De fire tematiske mønstrene i *Soft City* som jeg har vist til i avhandlingen, var yndet tematikk hos beatforfatterne. For øvrig var det mange på den tiden omkring produksjon av *Soft City* som var opptatt av de anonyme massene, fremmedgjøringen i storbysamfunnene og undertrykking av individualiteten og religion (Ro, 2009). Blant annet fordi det var mange forfattere som hadde vært gjennom andre verdenskrig og som merket konsekvensene av den kalde krigen. De opplagte tematiske forbindelsene ble derfor supplert med estetiske og kulturelle forbindelser. Sammenligningen mellom fortellegrep i *Soft City* og beatestetikken kunne forklare at språkstilen i avisene, Mammys tanke og Mr. Softs indre monolog henviser til skriveteknikken i spontanestetikken. Videre kunne det forklare ideologien bak denne skriveteknikken, og utklippsteknikken og utnyttelse av linjas lengde, som oppfordrer mennesker til å leve mer autentiske og spontane liv. Spontanestetikken var sentral både hos beatforfattere og hos kunstnere i beatmiljøene. Koplingen gjorde at jeg kunne avdekke det egentlige budskapet i *Soft City*, som er en oppfordring til mennesker om å leve mer frie og spontane liv. Dette åpenbarer seg på strukturplan i de ekspressive rutene og på handlingsplan som små anekdotiske skildringer og gjennom Bingo. Oftest skildrer hovedfortellingen et samfunn der gjennomsnittsmennesket ikke har spillerom. Studie av de kulturelle forbindelsene mellom beaterne og serieskaperne avdekket hvordan etterkrigstidens opprør var følt på av mange i den unge generasjonen den gang. Pushwagners og Axel Jensens bohemiske tilværelse var representativt for en større opposisjonell, kulturell strømning. Analysen av *Soft Citys* kulturhistoriske kontekst med nære forbindelser til bevegelsen på et kulturelt, tematisk, ideologisk og estetisk plan, begrunner hvorfor jeg mener *Soft City* er en beatinspirert tegneserie.

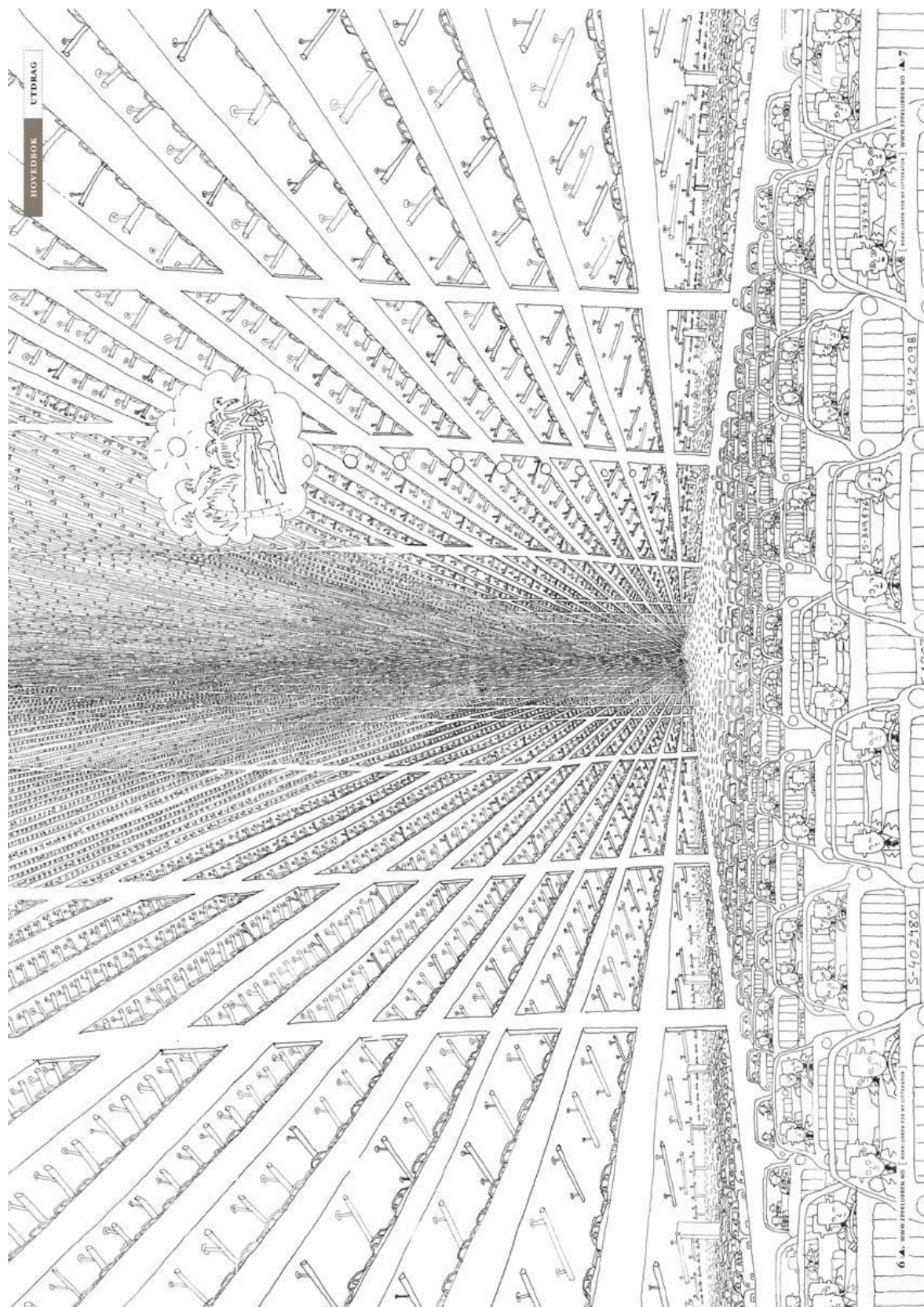
Mytebyggingen i baksideteksten og anmeldelsen som sier noe om det fortidige ved fortellingen, kan gjøre fortellingen lettere å svelge. Imidlertid kan baksidetekstens mystifisering være et fordekkende grep. *Hvor mye spillerom har individet i dagens samfunn? Hvor mange systemer forholder det seg til, som reduserer det menneskelige? Hvor mange store og småkonflikter er det i verden i dag? Hvordan fremstilles disse i media?* Selv om den kulturhistoriske tilnærmingen til *Soft City* har avdekket tegneserien er et historisk dokument, må

den forstås i lys av sin samtid. Det gir den en dobbel tidskontekst. Historien skildrer et 1950-talls samfunn, men kan ha gyldighet i dag. Leseren kan skyve vekten fra det tidsbestemte over på det allmenngyldige og presentere det innenfor rammene av dagens problemer. Tegneserien kan virke forut for sin tid, og den kan gi et nødvendig perspektiv på dagens samfunn og mellommenneskelige relasjoner.

Utgivelsen av *Soft City* skjer når det alternative tegneseriemarkedet i Norge er i en positiv utvikling og når postmodernismen har fått publikum til å se litt annerledes på kunsten og litteraturen. Dette er en fordel for *Soft City* som tegneserie, og kan ha bidratt til at forlaget No Comprendo Press har valgt å gi ut en tegneserie bygget på en idé som er over førti år gammel. *Soft City*s aktualitet kan også ha med at den er et ikke-auratisk kunstverk, i henhold til Walter Benjamins definisjoner av kunstverk som er masseproduserte. Denne tokningen baserer seg på at tegneserien er i stand til å gi en nytende og vurderende holdning. Lesningen gir rom for innlevelse, opplevelse og meddiktning. Den er et estetisk objekt som utnytter tegneseriens fortellegrep og lar bildene få utspille seg. Videre inngår *Soft City* i en tradisjonssammenheng som i tillegg til en positiv utvikling av kvalitetstegneserien, også har sentrale tegneserieforskere som definerer tegneserien som den niende kunstart og som mener den *må* være reproduisert i sin fulleste presentasjon (Groensteen, 2007). At *Soft City* er en kvalitetstegneserie fremkommer i denne avhandlingen og at den er kritikerrost og prisbelønnet.³⁴

Avhandlingen har dreid seg om *Soft City*s fortellekunsten og kulturhistoriske kontekst, og jeg trodde innledningsvis det ikke kunne avstedkomme så mye tekst. *Soft City* har vært et interessant analyseobjekt, og den lange og inngående analyseprosessen har ikke rokket ved min fascinasjon.

³⁴ *Soft City* fikk prisen for Årets vakreste bok 2009 av Grafill, norsk organisasjonen for visuell kommunikasjon. Juryen gjorde en totalvurdering av estetikk, funksjonalitet, struktur, design, illustrasjon, billedspråk, valg av papir og innbinding, skriver Grafill, på sin nettside www.grafill.no.



Figur 39: Ruten fra sekvens 8 viser parkeringsmaskinen Soft Park, og den skildrer massens forflytning ved arbeidshagens slutt ved krigsindustri-fabrikken Soft Inc (rute 8:7/8:1). Det illustrer godt symmetrien som preger fortellingen på flere nivåer. Her fremkommer symmetrien på motivplan, for bilene på venstre side har rattet på høyre side, bilene på høyre side har rattet på venstre side, mens bilen i midten litt bak har ikke et ratt i det hele tatt. Fotografiet er lastet ned fra forhenværende Litteraturklubben Epp.

Litteraturliste

- Angell, O. (2002). *Angell*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Angell, O. (2002). *Oslo i Demring*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Arendt, H. (2004). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Schocken.
- Arnulf, J. K. (1996). *Heltens ansikter. Allmakt og herioisme*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baldry, A., og Thibault, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimodal toolkit and coursebook with associated on-line course*. London: Equinox Publishing Ltd.
- Bakhtin, M. M. (2006). *Rum, tid & historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus: Forlaget Klim.
- Barthes, R. (1964). "Bildets Retorikk". I *I tegnets tid*. Oslo: Pax forlag.
- Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal forlag.
- Birdsall, D. (2004). *Notes on book design*. London: Yale University Press.
- Biedermann, H. (1994). *Symbolleksikon*. Oslo/Gjøvik: Norbok.
- Bjørneboe, J. (1983). *Vi som elsket Amerika*. Oslo/Gjøvik: Norbok.
- Brøgger, J. (1994). *Kulturforståelse. En nøkkel til vår internasjonale samtid*. Gjøvik: N. W. Damm & Søn.
- Braaten, L. T., Kulset, S., og Solum, O. (1994). *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Burroughs, W. S. (2004). *Naken Lunsj*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Burroughs, W. S., og Kerouac, K. (2008). *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks. A novel*. New York: Grove Press.
- Charters, A. (1992). *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Group.
- Christiansen, H-Chr. (2001). *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Culler, J. (1997). *Literary Theory*. New York: Oxford University Press.
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder. Om tolkning og formidling av billedkunst*. Oslo: Abstrakt Forlag.
- Doss, E. (2002). *Twentieth-Century American Art*. New York: Oxford University Press.
- Eco, U. (2004). *Skjønnhetens historie*. Oslo: Kagge Forlag.
- Eide, T. (1991). *Outsiderens Posisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eisner, W. (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company.
- Fausing, B., og Larsen, P. (red.) (1980). *Visuel kommunikation 1 & 2*. København: Medusa.
- Forsgren, F. (2008). *Beatkunst i Norge*. Oslo: Forlaget Press.
- Frangenberg, Th., og Williams, R. (red.) (2006). *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*. Hampshire: Ashgate.
- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell Paperbacks.

- Ginsberg, A. (1959). *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books.
- Gombrich, E. H. (2002). *Kunstens historie*. København: Gyldendal'ske Boghandel, Nordisk Forlag AS.
- Gympel, J. ((2005). *Arkitekturens historie*. Oslo: Spektrum Forlag.
- Hagen, E. B. (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Hagtvet, B. "Det totalitære samfunn". I *Mennesker & rettigheter*, 1/2001. Oslo: Universitetsforlaget.
- Harper, M. (1997, 1998). *Tegneserien i og utenfor rutene*. Telemark: Telemark Tegneserieverksted.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Heidegger, M. (2002). *On Time and Being*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hennum, G. (1998). *På sporet av beat-bohemene*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Hennum, G. (2007). *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør i 1960-1975*. Oslo: Schibsted Forlagene.
- Henriksen, P. (red.) (1997). *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon* (16 binds verk). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Innsedt, H. (red.) (2009). *Undergrunn! Tegneserier i samling*. Oslo: Jippi Forlag A/L.
- Jakobsen, R. "Poetik og lingvistik". I *Vindrosen*, 7/1967. København: Gyldendal.
- Jensen, A. og Mejlænder, P. (2002). *Livet sett fra Nimbus*. Oslo: Spartakus forlag.
- Jensen, A., Pedersen, T. B., Høyland, R. (og Brofoss, T.) (1995). *Doktor Fantastisk*. Oslo: Cappelen Forlag.
- Jensen, A. (2008). *Epp*. Oslo: Cappelen Damm.
- Johnson, J. (1994). *Minor Characters*. London: Clays Ltd.
- Jónsson, J. S. (red.) (1999). *Lommebeat*. Norge: Den Norske Lyrikklubben.
- Kannenberg jr., E. (2002). "Form, function, fiction. Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman and Chris Ware". Connecticut: University of Connecticut. <http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations/AAI3054240/> Lastet ned 17.03.10.
- Kerouac, J. (2000). *On the Road*. England: Penguin Classics.
- Kielland, A. "Hvem vokter vekteren". I *Vinduet*, 1/2009. Oslo: Gyldendals tidsskrift for litteratur.
- Killén, K. (1994). *Sveket*. Oslo: Kommuneforlaget.
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., og Skei, H. H. (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., og Skei, H. H. (2004). *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjørup, S. (1997). "Semiotikken". I *Menneskevidenskabene*. Roskilde: Roskilde

Universitetsforlag.

Kunzle, D. (2007). *Rudolphe Töpffer. The Father of Comic Strip*. Jackson: The University Press of Mississippi. http://www.amazon.com/Father-Comic-Strip-Rodolphe-Töpffer/dp/1578069483 - reader_1578069483. Lastet ned 01.05.2010

http://www.amazon.com/Father-Comic-Strip-Rodolphe-Töpffer/dp/1578069483 - reader_1578069483. Lastet ned 01.05.2010

Kress, G. og van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. USA og Canada: Routledge.

Kress, G. og van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Larsen, I. S. (2008). ”Tegneseriens teori og estetikk. Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart”. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk.

<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKIDu293> Lastet ned 17.03.10.

Langås, U. (2004). *Kroppens betydning i norsk litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.

Lasch, Chr. (1979). *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*. New York: Warner Books.

Little, S. (2005) *...ismer. Kunstens stilarter*. Oslo: Orion Forlag.

Lothe, J. (2003) *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Lothe, J., Refsum, Chr., og Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Lystad, I. L. (2003). *Høstutstillingen. Elsket og Hatet*. Leikanger: Skald.

Magnussen, A. og Christiansen, H. (2000). ”The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for The Understanding of Comics”. I *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusulanum Press.

Masereell, F. (1979). *Byen. Hundre tresnitt av Frans Masereel*. Norge: Den norske Bokklubben.

Mazzucchelli, D. (2009). *Asterios Polyp*. New York: Pantheon Books.

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics*. New York: Harper Collins.

Mejlænder, P. (2008). *Pushwagner*. Oslo: Magikon Forlag.

Meskin, Aa. ”Defining Comics?”. I *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65/2007.

Malden/Oxford: Blackwell Publishing.

Miles, B. (1989). *Ginsberg. A Biography*. New York: Simon and Schuster.

Mollestad, J. Chr. (2009). *Trollmannen i Ålefjær. Axel Jensen om Axel Jensen*. Oslo: Cappelen Damm.

More, A. og Gibbons, D. (1987). *Watchmen*. New York: DC Comics.

Movin, L. (2008). *Beat. På sporet av den amerikanske beatgenerasjonen*. Letland: Informations Forlag.

Nicholaisen, R. F. (2003). *Å være underveis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Nielsen, C. F. ”Superhelte”. I *Kritik*, 192/2009. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

- Pushwagner, H. (2008). *Soft City*. Oslo: No Comprendo Press.
- Rabkin, E. S. (1976). *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Retvik, T. (1998). "Tegning som uttrykk" Oslo: Yrkesopplæringen.
<http://home.hio.no/~tre/undervisning/tegnaserier/tegnaserieforel.htm> Lastet ned 01.04.10.
- Rhedin, U. (2001). *Bilderboken. På väg mot en teori*. Uppsala: Alfabeta Bokförlag.
- Rottem, Ø. (1996). *Norges Litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen I*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Schaffner, I. (2007). *Jess*. New York: Independent Curators International.
- Schuiten & Peters. (2004). *Hemmelighedsfulde Byer. Den usynelige Grænse*. Belgia: Faraos Cigarer.
- Skogemann, L. "Graphic novels". I *Kritik*, 192/2009. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Spiegelman, A. (1986). *Maus I og II*. New York: Pantheon Books.
- Spiegelman, A. (1988). "Commix: An Idiosyncratic Historical And Aesthetic Overview". I *Comix, Essays, Graphics and Scraps: from Maus to Now to Maus to Now*. Italia: Sellerio Editore-La Centrale dell'Arte.
- Sweet, F. (2007) *Vintage furniture*. London: Carlton Books Ltd.
- Todorov, T. (1975). *A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.
- Tytell, J. (1976). *Naked Angels. Kerouac, Ginsberg, Burroughs*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Varnum, R., og Gibbons, C. T. (red.) (2002). *The Language of Comics. Word and Image*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Vinje; E. (2005). *Tekst og tolking*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Weiner, S. (2003). *The Rise of the Grafic Novel*. New York: Nantier – Beall – Minoustchine.
- Østerberg, D. "Vestens individkultur". I *Mennesker & rettigheter*, 2/2001. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aabenhus, J. (1990). *På kant med virkeligheten*. Viborg: Amanda Forlag.
- Aasland, A. B. (1992). *Kvinnemishandling på norsk*. Gjøvik: Universitetsforlaget.
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen.

Samtaler og/eller e-postutveksling:

Sigmund Ro
 Petter Mejlænder
 Michael Prince
 Pratibha Jensen
 Gerd Hennem

Tom Eide
Irene Ikdal
Frida Forsgren
Røy Søbstad
Kim Holm
Espen Holtestaul
Kristin Wennesland
Anne Gunn Lovisenro

Webadresser:

Sveitsisk dokumentar ”Helvetica”. <http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/469081>. Lastet ned 12.02.09.

Hjemmesiden til Terje ”Hariton Pushwagner” Brofos. www.pushwagner.no Lastet ned 08.10.09.

Hjemmesiden til Axel Jensen. www.axeljensen.no. Lastet ned 25.04.09.

Hjemmesiden til Diego Latorre. <http://www.diegolatorre.com>. Lastet ned 01.10.2010.

Norsk dokumentar ”Safari Special Pushwagner”. <http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/446855>. Lastet ned 25.04.09.

Grafill, norsk organisasjon for visuell kommunikasjon.

http://www.grafill.no/templates/MenuLevel2Article____1100.aspx. Lastet ned 25.04.09.

Kritikk av *Soft City* av Tommy Olsson på forhenværende Litteraturklubben Epp, 2008.

<http://www.eppklubben.no/800/800.asp?ArticleId807&typ=normal>. Lastet ned 28.09.09.

Kritikk av *Sin City* av Øyvind Holen, 2009.

<http://oyvindholen.wordpress.com/2009/01/03/ignorante-filmanmeldere/>. Lastet ned 01.04.10.

Kritikk av *Soft City* av Ida Bahr, 2008. <http://bharfot.wordpress.com/2008/06/17/den-blaute-byen-pushwagner/> Lastet ned 01.04.10.

Kritikk av *Soft City* av Kjeld-Willy Hansen, 2008.

<http://www.op.no/kultur/anmeldelser/article3796053.ece>. Lastet ned 01.04.10.

Kritikk av *Soft City* av Jón Sveinbjörn Jónsson, 2008.

<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/07/13/540719.html>. Lastet ned 01.10.2010.

Nekrolog om Axel Jensen av NRKs kulturavdeling av Mia Sundberg, 2003.

<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2536159.html>. Lastet ned 01.10.2010.

Informasjon om Kingsley Hall, London. <http://www.kingsleyhall.freeuk.com/kingsleyhall.htm>.

Lastet ned 30.09.2010.

Kritikk av Pushwagners *En Dag i Familie Manns Liv* av Jostein Mosnes, 1991.

<http://www.pluto.no/kunst/pushwagner/intervju.html>. Lastet ned 01.10.2010.

Artikkel av Snorre Bryne omkring Dagbladets tegneseriekonkurranse, 2009.

http://www.dagbladet.no/2009/11/09/kultur/seriekonkurransen_2009/tegnneseriekonkurranse/tegnneserier/tegnneserie/8956898/. Lastet ned 01.10.2010.

Om fortellegrepet tilfeldig sammensetning av Anne Baraou og Corinne Chalmeau i *Après Tout*

Tant Pis. <http://www.tomhart.net/oubapo/constraints/groensteen/index.ht>. Lastet ned

10.09.2010.

Kritikk av Moore og Gibbons *Watchmen* av Doug Atkinsons, 1995.

<http://www.capnwacky.com/rj/watchmen/chapter1.html>. Lastet ned 01.04.2010.

Pushwagners Soft City

En narrativ og kulturhistorisk tilnærming til tegneserien.

Av Nicole Benestad Nygaard

Denne avhandlingen dreier seg om den norske tegneserien *Soft City* av serieskaperne Terje "Hariton Pushwagner" Brofos og Axel Jensen. Tegneserien utkom i 2008, men er et produkt av tre tider: 1969 (planlegging og påbegynnelse), 1973-76 (fullførelse) og 2008 (utgivelse). *Soft City* er i A3 format, og det lengre episke forløpet i hovedsaklig svarthvitt fordeler seg på 266 ruter.

Formålet med avhandlingen er å svare på to problemstillinger. Den første problemstillingen dreier seg om hvordan tegneserien er fortalt, mens den andre dreier seg om å plassere den i en kulturhistorisk kontekst.

Den narrative tilnærmingen inneholder en analyse og tolkning av den sekvensielle strukturen, sammenføyningsgrep og andre fortellegrep som bærer eller transporterer historien fra rute til rute. Den inneholder også en studie av minst fire tematiske mønstre; individ og masse, mellommenneskelige relasjoner, forbrukersamfunnet og krig og overvåkning, og hvordan de forplanter seg i fortellingen og danner et problemkompleks. Fortellingen er sentrert rundt massen og har en konfliktmodell, og dette bidrar til at *Soft City* er hovedsaklig en gruppekritikk. De forskjellige betydningslagenes har forbindelse til problemer og tilstander vår virkelighet. Funn viser at form er en refleksjon av innholdet, for rutemønsteret er ikke konvensjonelt, men mer tilpasset visualiseringen av historien. Den iterative fortelleformen kommer av gjentakelsesstrukturene, motivrepetisjonene og liten progresjon i tekstforløpet. *Soft City* har et symmetrisk forløp, noe som underbygger det sykliske i fortellingen. Imidlertid bidrar tekstdynamikken til at det virker som positive og negative krefter er på kollisjonskurs, og det antydes at fortellingen har en apokalyptisk avslutning.

Den kulturhistoriske tilnærmingen trekker forbindelser mellom *Soft City* og tilblivelseshistorie, biografiske forhold, historiske begivenheter, tidsånd og kunstneriske og litterære strømninger. Forbindelsene er underbygget av intertekstuelle referanser. Funn viser at *Soft City*'s kontekst er etterkrigstidens oppbruddstemning, og gjennom minst tre forbindelser; estetiske, tematiske og kulturelle, underbygger jeg at tegneserien er beatinspirert. Jeg kritiserer krediteringen, og mener det bør fremkomme at tegneserien er skapt av Pushwagner og Axel Jensen. Videre kritiserer jeg klassifiseringen, og mener billedromanbetegnelsen bør forkastes fordi funn viser at *Soft City* er en alternativ tegneserie.