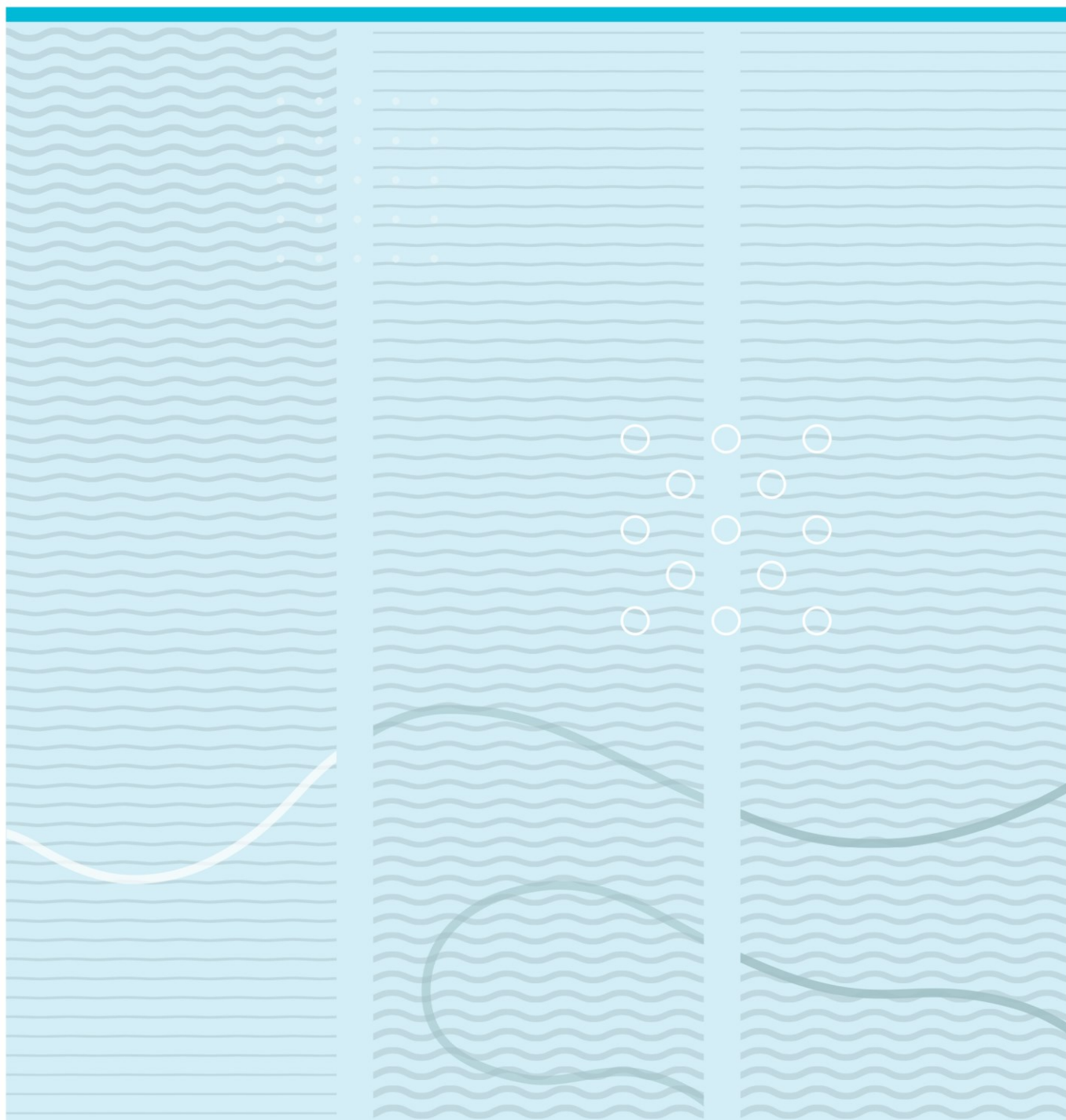


Martin Wollert-Nielsen

“Jeg skjønner meg ikke på damer, jeg”

En undersøkelse av hvordan mannlige og kvinnelige aktører skaper mening i tegneseriene Nemi og Pondus



Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg de norske tegneseriene Nemi og Pondus. Mer spesifikt handler den om hvordan mannlige og kvinnelige karakterer i tegneseriene skaper mening. Målet med oppgaven er å besvare problemstillingen *Hvordan opptrer mannlige og kvinnelige karakterer som aktører i meningsutvekslingen i et utvalg norske tegneserier?* Problemstillingen blir besvart både gjennom kvantitative og kvalitative analyser. Fire tegneseriealbum utgitt over en periode på tolv år blir undersøkt i den kvantitative analysen. Videre blir én stripe fra hvert album gjenstand for en kvalitativ analyse. De kvalitative analysene er hovedsakelig basert på sosialsemiotisk teori og metode, med innslag av tegneserie- og kjønnteori.

Sentrale funn i oppgaven viser forskjeller i mannlige og kvinnelige representasjon på flere plan. Med utgangspunkt i andelen tegneseriestriper, viser resultatene en vesentlig høyere representasjon av begge kjønn i Pondus vis-à-vis Nemi. En annen observasjon er at de mannlige aktørene i begge tegneseriene ofte gjør seg selv til latter eller blir gjort til latter ved hjelp av andre. Dette skjer gjerne på forskjellig vis; i Pondus ved hjelp av bildene, og i Nemi ved hjelp av verbalteksten. I forlengelsen av dette antyder det at aktørene i Pondus primært skaper mening når de *gjør* noe, mens aktørene i Nemi primært skaper mening når de *sier* eller *tenker* noe. Gitt tegneseriemediets vanlige avisstripeformat, med striper på tre eller fire ruter, skapes det dermed et inntrykk av at tegneserien Pondus har et stramt, narrativt handlingsforløp, mens tegneserien Nemi har en mer reflekterende og filosofisk stil.

Siden oppgaven er en del av en masterutdanning i norskdidaktikk, er det også gjort rede for didaktiske tanker rundt bruken av tegneserier i skolen. Her blir de fire stripene fra den kvalitative analysen spesielt trukket frem.

Førord

Da jeg startet på masterprogrammet *norskdidaktikk* ved Høgskolen i Sørøst-Norge, hadde jeg ikke i tankene å skrive en oppgave om tegneserier. Ved å bli eksponert for ulike emner innenfor masterløpet, fikk jeg etter hvert øynene opp for de mange potensialene dette mediet besitter. Professor Arne Engelstad fortjener en takk for innsiktsfulle forelesninger om multimodale tekster og gode forslag til mulige emner for masteroppgaven.

Min veileder, professor Eva Maagerø, har gjennom hele skriveprosessen vært en solid støtte. Jeg har alltid satt pris på hennes konstruktive tilbakemeldinger, både på form- og innholdssiden. Hun har en fenomenal oversikt over det sosiosemiotiske feltet som jeg har fått muligheten til å høste av. Takk, Eva!

Det er flere personer jeg gjerne vil takke. Min tidligere norsklærer og forhenværende Python-tegner Knut-Anders Løken ga meg et riss over tegneseriens historie over en times telefonsamtale, så vel som fine didaktiske tips. Han har også gitt meg konstruktive tilbakemeldinger på kapittel 2. På skriveseminarer har medstudenter og andre faglærere ved Høgskolen i Sørøst-Norge gitt meg respons på enkelte deler av masteroppgaven. Underveis på disse seminarene har det gått både ett og to lys opp for meg når det gjelder begrepsavklaringer og ulike formuleringsmåter. Ansatte ved høgskolens bibliotek har også vært til uvurderlig hjelp, spesielt hva angår å besvare tekniske spørsmål om Microsoft Word og EndNote.

Takk til familien min for all støtte i denne travle tiden, og til venner og kollegaer som har spurt hvordan det går med oppgaveskrivingen. Nå er jeg i mål!

Tønsberg, juni 2016

Martin Wollert-Nielsen

INNHold

1 INNLEDNING	1
1.1 VALG AV TEMA.....	1
1.2 PROBLEMSTILLING.....	2
1.3 FORSKNINGSDESIGN.....	3
1.4 DISPOSISJON	4
2 TEGNESERIENS HISTORIE	5
2.1 DEFINISJON	5
2.2 EN TEGNESERIEHISTORIE.....	6
2.2.1 Rampegutter og actionhelter	6
2.2.2 Spenning og humor	7
2.2.3 Manga.....	8
2.3 NORSK TEGNESERIEHISTORIE.....	9
2.3.1 Nemi.....	10
2.3.2 Podus	11
3 TEORETISK RAMMEVERK	13
3.1 SYSTEMISK FUNKSJONELL LINGVISTIKK	13
3.1.1 Sosialesemiotikk	16
3.1.2 Multimodalitet	21
3.2 TEGNESERIETEORI	22
3.2.1 Scott McCloud.....	22
3.2.2 Thierry Groensteen.....	23
3.2.3 Forholdet mellom bilde og verbaltekst	24
3.3 KJØNNSPERSPEKTIV	26
3.3.1 Erving Goffman.....	26
3.3.2 Susanne V. Knudsen.....	28
3.3.3 Kjønn og språk.....	29
4 METODE	31
4.1 KVANTITATIVE OG KVALITATIVE METODER	31
4.1.1 Fremgangsmåte og refleksjoner rundt bruk av kvantitativ metode.....	31
4.1.2 Fremgangsmåte og refleksjoner rundt bruk av kvalitativ metode	33
4.1.3 Begge metoder – en ulempe?	35
4.2 INDUKTIV OG DEDUKTIV METODE	36
4.3 TEKSTUTVALG	37
4.4 HERMENEUTIKK	38

4.4.1 Forskerrollen	39
4.4.2 Den hermeneutiske sirkel	40
5 Kvantitativ analyse	41
5.1 REPRESENTERT HYPPIGHET AV BEGGE KJØNN.....	41
5.2 AKTØRER	42
5.3 INNGANGS- OG UTGANGSAKTØRER.....	44
5.4 ANTALL ORD.....	47
6 Kvalitative analyser	50
6.1 KVALITATIV ANALYSE I: PONDUS I DRØMMEVERDEN	50
6.1.1 Fotballdrømmen	54
6.1.2 Barnsligheter på kjøkkenet	57
6.2 KVALITATIV ANALYSE II: NEMI OG MANNEN	60
6.2.1 Tomme bakgrunner og viktige ord.....	64
6.2.2 Gothjente på puben som forbanner verden.....	67
6.3 KVALITATIV ANALYSE III: GALSAP PÅ PUBEN TIL PONDUS.....	68
6.3.1 Aksjonsprosesser i alle retninger	70
6.3.2 Typiske kvinner?.....	73
6.4 KVALITATIV ANALYSE IV: CYAN OG NEMI.....	78
6.4.1 Zooming og symbolikk.....	83
6.4.2 Mange forskjellige kjønnsuttrykk.....	85
7 Diskusjon	88
7.1 DISKUSJON RUNDT DEN KVANTITATIVE ANALYSEN.....	88
7.2 DISKUSJON RUNDT DEN KVALITATIVE ANALYSEN.....	90
7.2.1 Semiotiske og sosiosemiotiske betraktninger	90
7.2.2 Tegneserieteori	93
7.2.3 Kjønnsmessige betraktninger	96
7.3 DISKUSJON RUNDT BRUKEN AV TEGNESERIESTRIPER SOM PEDAGOGISKE TEKSTER.....	97
7.3.1 Tegneseriarbeid i skolen.....	98
7.3.2 De analyserte stripene som pedagogiske tekster.....	99
8 AVSLUTNING	103
8.1 STUDIENS BEGRENSNINGER OG VIDERE FORSKNING	103
LITTERATUR	105

Tabeller

Tabell 1: Forskningsdesign.....	4
Tabell 2: Eksempel på mulige semiotiske modaliteter/ressurser i en tegneserie	22
Tabell 3: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser	34
Tabell 4: Antall tegneseriestriper, og andel striper med begge kjønn.....	41
Tabell 5: Antall striper med aktører av ulike kjønn.....	43
Tabell 6: Antall striper med inngangs- og utgangsaktører av ulike kjønn.....	45
Tabell 7: Antall ord fra aktører av ulike kjønn	48
Tabell 8: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse I.....	51
Tabell 9: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse II.....	60
Tabell 10: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse III	69
Tabell 11: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse IV	79

Illustrasjoner

Illustrasjon 1: Pongus i drømmeverden	50
Illustrasjon 2: Nemi og mannen	60
Illustrasjon 3: Galskap på puben til Pongus.....	68
Illustrasjon 4: Cyan og Nemi	78
Illustrasjon 5: Beate og offsideregelen.....	100

1 Innledning

I det første kapittelet vil jeg begynne med å skissere bakgrunnen for valg av tema. Deretter vil jeg presentere oppgavens problemstilling og et tilhørende forskerspørsmål. Til slutt danner forskningsdesignet selve grunnmuren som resten av oppgaven konstrueres ut fra.

1.1 Valg av tema

Norge er en tegneserieelskende nasjon. I dagspressen ser vi eksempler på både nasjonale og internasjonale serier som fyller spalteplassene. Statistikk viser at nordmenn er på annenplass over de ivrigste tegneserieleserne i verden målt etter forbruk per innbygger - kun slått av japanerne (Harper, 1996; Hauge, 2001). Selv om andre medier det siste tiår har skvist ut noe av tegneseriens andel når det kommer til nordmenns lesing, holder allikevel dette mediet seg godt¹. Norge har etter hvert fått frem flere prominente tegneserieskapere, hvis popularitet strekker seg utover landets grenser, eksempelvis Lise Myhre og Frode Øverli. Med denne interessen er det også skapt et behov for å utforske tegneserier nærmere. Paradoksalt nok finnes det lite forskning på tegneserier i Norge, spesielt innenfor norskfaget.

Årsakene til at tegneserier har unngått søkelyset kan være mange. Som vi skal se i neste kapittel fikk tegneserien et rufsete rykte i USA på 50-tallet, noe som kan forklare hvorfor mediet gikk nye veier. I skolevesenet har tegneserier som oftest blitt brukt som et middel på veien til målet om å lese skjønnlitterære bøker. Jeg har selv i min lærergjerning opplevd andre lærere uttale seg negativt om tegneseriebøker, og at disse burde fjernes til fordel for "skikkelige bøker". Om dette sier Knut Ståle Hauge: "Tradisjonelt har tegneserier vært sett på som et medium for barn og unge, en slags mellomstasjon på veien til å kunne lese 'ordentlig' litteratur" (Hauge, 2001, s. 77). Ikonofobi kan være en annen årsak. Kulturelt har både filmen og tegneserien, som deler mange karakteristikk seg imellom, hatt en nedjustert status i forhold til eksempelvis teateret, klassisk musikk og romaner. Et eksempel er hvordan tegneserier ble brukt av det amerikanske forsvaret under 1900-tallets verdenskriger for å forklare ulike militære situasjoner og fremgangsmåter for de som var svake til å lese. I det hele gir bilder tilgang til rask informasjon, slik vi ser det i informasjonsbrosjyrene vedrørende nødssituasjoner på fly.

¹ Vaage, O. F. (2014) *Norsk mediebarometer 2014*. Hentet 30. april 2016, fra https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/_attachment/223839?_ts=14d09e6cbf0

Det er tendenser til at tegneseriens rykte er på vei til å få en opphøyet vurdering. Art Spiegelmans *Maus* (1987), Marjane Satrapis *Persepolis* (2003) og Steffen Kvernelands *Munch* (2013) er bare tre eksempler som viser at tegneserien har potensiale til å fortelle historier som er unikt for mediet. De har alle banet vei for å vise hvilke intrikate fortellermåter tegneserien kan benytte seg av.

I denne oppgaven skal jeg studere to tegneserier skapt av de to førnevnte norske tegneserieskaperne Lise Myhre og Frode Øverli. De tegner henholdsvis Nemi og Pondus. Fokuset kommer til å være på hvordan karakterene i disse tegneserieuniversene skaper mening. Forhåpentligvis gir denne oppgaven et lite bidrag på veien mot ytterligere å legitimere tegneseriens plass i samfunnet, grunnskolen og akademia.

1.2 Problemstilling

Denne masteroppgaven handler om hvordan det skapes mening i tegneseriene om Nemi og Pondus. Mer avgrenset kommer jeg til å se på de mannlige og kvinnelige karakterenes måte å skape denne meningen på. Årsaken til at dette fokuset er valgt er en nysgjerrighet rundt hvordan tegneseriene Nemi og Pondus posisjonerer seg på. En viktig bestanddel i denne posisjoneringen er hvordan både hoved- og bikarakterer skaper mening.

Oppgaven har en sosiosemiotisk ramme. Dette vil bli forklart nærmere nedenfor. Min problemstilling er som følger:

Hvordan opptrer mannlige og kvinnelige karakterer som aktører i meningsutvekslingen i et utvalg norske tegneserier?

Begrepene mannlige og kvinnelige karakterer er brukt for å understreke det fiktive ved tegneseriene. I denne sammenheng dreier det seg altså ikke om faktiske personer, derfor unngår jeg å bruke uttrykk som menn og kvinner i problemstillingen. Aktørperspektivet trekker på Michael Hallidays sosiosemiotiske teori, som understreker at den som gjør en fysisk handling er en aktør. I all hovedsak har jeg i denne oppgaven utvidet dette aktørbegrepet til å gjelde de karakterene som ytrer seg verbalspråklig. Jeg mener aktørbegrepet er viktig i tegneserier gitt mediets typisk narrative og handlingsrettede fortellermåte. Se delkapittel 3.1 for en fullstendig nyansering av dette begrepet.

I sosiosemiotikken er det en grunntanke at semiotiske ressurser innehar ulike potensialer for å skape mening. Originalt stammer dette fra Halliday, som mener at språk ikke er en kode

eller et gitt system med regler for å lage korrekte setninger, men en ressurs for å skape mening (1978, s. 192). Det vil blant annet si at farger, blikk og bevegelser kan skape mening ved hjelp av bilder, og at fet skrift eller fonttype kan uttrykke mening gjennom verbalspråket. En gjennomgående analyse må nødvendigvis ta hensyn til hvordan de ulike semiotiske ressursene sammen er meningsbærende. Er det bildene som primært driver fortellingen fremover, eller er det verbalteksten som gjør det? Det bringer fokuset over på det tilhørende forskerspørsmålet for oppgaven, som søker å finne svar på følgende:

I hvilken grad dominerer bildene vis-à-vis verbalteksten når det kommer til å skape mening i Nemi og Pondus?

Med det som utgangspunkt, forutsetter jeg en mediespesifikk forståelse av at tegneserien primært består av bilder og verbaltekst. Dette synet støttes av tegneserieteoretikerne Scott McCloud (1993) og Thierry Groensteen (2007). Når eksempelvis lyd bidrar med mening i stripen, inngår dette som en del av analysen. I de påfølgende analysene vil funnene mine settes opp mot begge disse teoretikernes syn på tegneseriens modaliteter. Deres synspunkter vil bli nærmere presentert i kapittel 3.

1.3 Forskningsdesign

For å skape en oversikt for leseren har jeg skissert et forskningsdesign som danner rammen rundt det som foreligger senere i oppgaven. “Med forskningsdesign forstår vi det totale opplegget for et forskningsarbeid” (Befring, 2015, s. 84). Det kan vi tolke som hele rammen rundt prosessen i det å forske; fra hensikt, problemstilling, datainnsamling, analyse og konklusjon. Nedenfor har jeg laget en tabell over forskningsdesignet mitt, inspirert av Foldvik (2015):

Tema	Kjønnsperspektiv innenfor to norske tegneserier: Nemi og Pondus
Teori	1. Sosialsemiotikk 2. Tegneserieteori 3. Kjønnskategorier
Metode	Kvalitativ og kvantitativ, samt induktiv og deduktiv
Datamateriale	Fire tegneseriealbum fra to ulike tidsperioder; et gammelt og et nytt Nemi- og ditto Pondusalbum
Analyse og analysekategorier	Kvalitativ tekstanalyse på bakgrunn av induktivt utvalgte tegneseriestriper. Kvantitativ og deduktiv tilnærming til optelling av et utvalg tegneseriestriper med mannlige og kvinnelige aktører

Tabell 1: Forskningsdesign

1.4 Disposisjon

Dette kapitlet har presentert oppgavens tema, problemstilling og forskningsdesign. Jeg fortsetter med en historisk del, kapittel 2, der blikket blir rettet bakover med en skisse over tegneseriens historie. Historien trekker vekselvis på tre ulike retninger; den amerikanske, europeiske og japanske. Kapitlet avsluttes med en presentasjon av tegneseriene som er i fokus for denne oppgaven, nemlig Nemi og Pondus. I kapittel 3 presenterer jeg oppgavens teorigrunnlag. Som i kapitlet før består dette segmentet også av en trikotomisk inndeling. Først forebringer jeg oppgavens sosialsemiotiske grunnlag, før fokuset blir rettet mot de mediespesifikke bestanddelene tegneserien består av. Til slutt introduserer jeg kjønnsperspektivet i oppgaven, blant annet gjennom to forskere og deres teorier. I kapittel 4 redegjør jeg for metodevalg og beskriver hvordan datainnsamlingen ble gjennomført. Dessuten er det en oversikt over tekstutvalget i denne delen. Kapittel 5 og 6 består av tekstanalyser. Førstnevnte kapittel har en kvantitativ tilnærming til fire tegneseriealbum, mens sistnevnte har en kvalitativ innfallsvinkel til fire tegneseriestriper. Videre diskuterer jeg i kapittel 7 funnene fra analysene samtidig som jeg legger frem didaktiske synspunkter rundt tegneserier generelt, og de fire tegneseriestripene spesielt. Avslutningsvis følger kapittel 8, som oppsummerer de viktigste funnene og legger føringer for interessante perspektiver i forlengelsen av mitt prosjekt.

2 Tegneseriens historie

I dette kapittelet ønsker jeg å belyse noen ulike definisjoner av tegneserien. Videre skal jeg tegne opp et trehodet løp fra tegneseriens historie gjennom å presentere den amerikanske, europeiske og japanske retningen. I forlengelsen av den europeiske tradisjonen, gir jeg til slutt en oversikt over norsk tegneseriehistorie. Her vil jeg legge særlig vekt på Nemi og Pondus; tegneseriene som er i hovedfokus i denne oppgaven.

2.1 Definisjon

Det finnes en rekke ulike definisjoner av tegneserien. Tegneserieforskeren Scott McCloud opererer med flere, men lener seg på tegneserie-ikonet Will Eisner når han hevder at tegneserien i sin overordnede stil er sekvensiell kunst (McCloud, 1993, s. 5). Det er for det første en kort og presis definisjon, og for det andre er definisjonen anerkjent av flere tegneserieforskere. Blant annet skriver Morten Harper i sin bok *Tegneseriens triangel* (1997) at “[t]egneserien er bilder i sekvens – med eller uten tekst” (s. 7). Harper argumenterer videre med at denne definisjonen vektlegger mediets mangfold - med den kreativiteten og de mulighetene som foreligger.

Ser vi på tegneserier som bilder i sekvens, er selve definisjonen såpass åpen at vi også kan inkludere andre former for kunst, eksempelvis hieroglyfer i det gamle Egypt eller en fotoutstilling med en kronologisk historie fortalt med bilder. Da kan det være mer nærliggende å se på hva som kjennetegner *den moderne tegneserien*. Nedenfor skal vi se at en definisjon av den moderne tegneserien også bringer oss inn på dens historie, som avslutningsvis ender opp i en presentasjon av de to seriene som er fokuset for denne oppgaven. Det er bred enighet om at den moderne tegneserien begynte med stripen *The Yellow Kid* (Hansen, 1986; Hegerfors & Åberg, 1996; Harper, 1997; Holen & Olsen, 2015). Denne stripen ble først trykket i avisen *New York World* på nyåret i 1896. *The Yellow Kid* startet som en en-rutet vitsetegning, før den på høsten samme år besto av flere ruter ved siden av hverandre - lik de tegneseriene vi kjenner i dag. Det er flere grunner til at nettopp denne tegneserien markerer en overgang til den moderne versjonen av mediet. For det første hadde serien en fast gjennomgangsfigur. For det andre var verbalteksten inne i bildet, og ikke under, slik enkelte andre serier hadde tidligere på 1800-tallet. For det tredje gikk serien i dagspressen. Det markerte en inngang til en mer kommersiell retning (Hansen, 1986, s. 137). Samtlige tre trekk er for øvrig gjennomgående både i Nemi og Pondus, og det er med et slikt utgangspunkt jeg vil definere tegneserien i denne oppgaven. Det er imidlertid ikke alle tegneserier som trykkes i dagspressen. De siste årene har

vi blant annet fått en oppblomstring av dokumentariske tegneserier; ett eksempel er Steffen Kvernelands bok *Munch* (2013). Slike tegneseriebøker er imidlertid ikke hovedfokuset i denne oppgaven.

2.2 En tegneseriehistorie

Grovt sett kan vi dele tegneserietradisjonen i tre deler; den amerikanske, den europeiske - anført av belgiske/franske tegnere - og den japanske. I kronologisk rekkefølge blir alle disse retningene presentert i det følgende.

2.2.1 Rampegutter og actionhelter

Den moderne tegneserietradisjonen startet som nevnt i Amerika. Ved siden av The Yellow Kid er spesielt The Katzenjammer Kids, eller Knoll og Tott slik vi kjenner dem i Norge, verdt å nevne. Sistnevnte er en populær serie her til lands, og blir fremdeles utgitt i egne julehefter. Serien handler om to gutter som gjør evige rampestreker på omgivelsene. Da kopier av The Katzenjammer Kids sprang ut fra originalen, ble det straks uenigheter om opphavsrettighetene. Dette skjedde i en tid da eiendomsretten til tegneserier ikke var like gjennomtenkt som i dag. En av disse kopiene, The Captain and the Kids, eller Kapteinens jul, var faktisk en videreføring utført av han som selv lagde originalen, Rudolph Dirks (Harper, 1997, s. 29).

Walt Disney og hans tegnere ble etter hvert de store eksponentene for å bringe menneskelignende dyr til publikum – velkjente Mickey Mouse (Mikke Mus) ble tegneseriefigur i 1930. Rundt den samme tiden og utover på 1930-tallet debuterte den ene eventyrlige tegneseriehelten etter den andre. Fra et samfunnsmessig ståsted koples dette sammen med den store depresjonstiden, da folk hadde behov for å drømme seg vekk og oppleve eksotiske historier. Jungelhistorien om Tarzan kom i 1929, Flash Gordon (Lyn Gordon) i 1934, Supermann i 1938 og Batman i 1939 (Hegerfors & Åberg, 1996, s. 8). Et tegneseriekritisk verk som skulle komme til å få stor betydning for publikums mottakelse av dette mediet var Fredric Werthams bok *Seduction of the Innocent* (1954). Selv om Werthams bok var dårlig underbygd, så ga den tegneseriefigurer mye av skylden for å gjøre uskyldige barn til forbrytere. The Katzenjammer Kids kan tenkes å være et godt eksempel i så måte. I tiden som fulgte ble tegneseriebladene kjedelige og intetsigende all den tid forlagsdirektørene sensurerte mye. Paul Sassienie går så langt som til å skrive at *Seduction of the Innocent* “very nearly killed the comic industry” (1994, s. 57).

På 1960- og 70-tallet, i takt med studentopprøret, ble det populært med mer virkelighetsnære serier som fokuserte på den humane psykologien. Et eksempel er Spiderman, som er både eventyrhelt og menneske. Den tidligere nevnte Will Eisner fikk mye av æren for å gjøre fortellingene mer fortettede og dramatiske gjennom sin serie *The Spirit* (Arneson, 1986, s. 32). Som vi skal se senere hadde denne nye måten å fortelle på stor påvirkningskraft på det som skjedde på den andre siden av Atlanteren. Som en konsekvens av studentopprøret og hippiebevegelsen fikk tegneserien etter hvert også en mørkere side – såkalte undergrunnsserier – med vulgære serier som spilte på sex. Slike samfunnsendringer åpnet altså dører til hittil ukjente sider å lage tegneserier på.

Fra nyere tid er det også verdt å nevne andre amerikanske serier som *Calvin and Hobbes* (Tommy og Tigern) av Bill Watterson og *Ernie* av Bud Grace. Felles kjennetegn for disse moderne seriene er deres naive, men samtidig filosoferende stil. Wattersons tegneserieunivers er preget av ekstrem kontroll på rettighetene, i motsetning til de første stripene i amerikansk dagspresse, jevnfør referansen til *The Katzenjammer Kids* tidligere i kapittelet.

2.2.2 Spenning og humor

Den andre store retningen innenfor moderne tegneserier er den europeiske. Denne retningen utviklet seg etter inspirasjon fra de amerikanske stripene. Spenning og humor er stikkord for de mest populære tegneseriestripene på 1930-, 40-, og 50-tallet, hovedsakelig fra Belgia og Frankrike. Tintin regnes for å være den første store europeiske tegneserien (Harper, 1997, s. 71). Denne serien er laget av Hergé. Franquin er en annen fremtredende tegner. Han står bak kjente figurer som Gaston Lagaffe (Viggo) og Spirou (Sprint). Belgieren Morris skapte Lucky Luke, et erkeeksempel på europeernes interesse for det amerikanske. Lucky Luke er kjent for å skyte fortere enn sin egen skygge og opererer som en ensom ulv på hesteryggen idet han hamler opp med alskens små og store problemer. Morris har selv vektlagt hvilken stor innflytelse Tintin hadde på ham som tegneserieskaper (Hegerfors & Åberg, 1996, s. 137). Et annet poeng som er blitt fremhevet ved nettopp Tintin er den forenklete og realistiske linjeføringen, med detaljrike bakgrunner som etter hvert skulle stå som forbilde for mange europeiske tegnere (Arneson, 1986, s. 40). Om Tintin er relativt enkelt tegnet rent formmessig, så er innholdet derimot langt mer sofistikert. Tegneserien gir oss en intellektuell side, hjulpet av Tintin i rollen som stjernereporter, ved at den dykker langt inn i saker som angår blant annet politikk og miljø.

Det tidligere nevnte studentopprøret i Paris i 1968 var et uttrykk for politisk og sosial misnøye. Studentene ønsket seg kunstnerisk frihet, jevnfør den strenge sensuren referert ovenfor, og kombinert med inspirasjon fra amerikansk undergrunn førte det til at serieskaperne tillot seg å tegne mer obscønt, og med et anarkistisk preg (Harper, 1997, s. 161). Som vi skal se er det norske bladet Pyton et eksempel på videreføringen av obscøne tegninger. Før jeg går over til den japanske tradisjonen skal jeg kort nevne den britiske serien V for vendetta, tegnet av Alan Moore. Tegneserien hadde sin spede start i 1983 og handler om den anonyme V, en terrorist som gjør opprør mot et fascistisk styrt England (Gravett, 2005). Lise Myhre, Nemis skaper, har selv sagt at V for vendetta var en viktig inspirasjonskilde for idéen bak Nemi, takket være den mørke og dystre tonen (Petersheim, 2008, s. 13).

2.2.3 Manga

Retter vi blikket østover, mot Japan, finner vi også rike tegneserietradisjoner. På lik linje med europeerne, og egypterne med sine hieroglyfer, finner vi også her eksempler på tidlig bildekunst i sekvenser. Da dreide det seg om karikaturer fra 600-700-tallet (Harper, 1997, s. 23). Moderne japansk tegneserieindustri begynte så smått på 1920-tallet. I starten liknet seriene mye på sine amerikanske forbilder, men mye endret seg med Osamu Tezukas særegne stil etter 2. verdenskrig. Denne stilen er kjennetegnet av høy frekvens på bildene, som også innebærer at fortellertempoet er senket. For eksempel brukte Tezuka langt flere bilder på å fortelle en historie enn en europeisk likesinnet ville gjort. To av hans mest leste tegneserier er Jungle Taitei og Astro Boy, utgitt første gang i henholdsvis 1950 og 1951. Den billedintensive stilen ligger tett opptil filmens fortellermåte, og er en stil som særpreger de japanske seriene sammenliknet med andre tegneseriekulturer. I motsetning til Europa og Amerika ble heller ikke japansk forlagsvirksomhet rammet like hardt av kritikken mot tegneseriene som kom utover på 1950- og 60-tallet (Harper, 1997, s. 98). Det kan kanskje være årsaken til at Japan i dag troner øverst på listen over antall solgte tegneserier per innbygger, og at mediet har unngått det lavstatusstempelet som det etter hvert fikk i Europa.

På 1960-tallet utviklet tegneserien seg – manga på japansk – til å bli et fenomen for alle aldersgrupper. Utover på 70-tallet utforsket serietegnerne en rekke ulike temaer, også ulike former for seksualitet, inkludert homoseksualitet. Det ble også vanligere å eksportere seriene til utlandet, og vi fikk oversettelser til andre språk (Gravett, 2004, s. 7). Siden den tid har manga fått en større samfunns plass i Japan enn i noe annet land, med serier for alle aldersgrupper, og med et mangfoldig innhold. Mye er takket være allerede nevnte Tezuka. Både Harper (1997)

og Gravett (2004) kommenterer at 40 % av alle publiserte bøker, magasiner og hefter i Japan er tegneserier. Det er grunn til å tro at dette tallet holder seg stabilt i dag.

Jeg var tidligere inne på kjennetegnene ved japanske serier. Selvfølgelig er det et stort mangfold og store variasjoner, men jeg har likevel lyst til å trekke frem noen stiltrekk som kommer fra japansk tegneserieproduksjon. Ett slikt trekk er de store øynene på menneskene, kall det gjerne tallerkenøyne. Et annet beslektet trekk er ekstreme karikeringer av tegneseriefigurenes reaksjoner, det være seg svært synlige tårer eller en smilende munn fra øre til øre (Harper, 2003, s. 29). Som beskrevet er det vanlig for japanske tegneserieskapere å fortelle historiene sine med flere bilder enn eksempelvis amerikanske og europeiske likesinnede. Det er imidlertid flere forskjeller; i tillegg er det vanlig å variere fortellertempoet i større grad. Japanske tegnere kan hoppe fra hendelse til hendelse og øyeblikk til øyeblikk. Scott McCloud sier at forklaringen på dette ligger i japanernes tradisjon for å lage lange tegneseriebøker, men også østens filosofi om at veien er vel så viktig som målet; en slags labyrintisk og syklisk forståelse på verden som gjenspeiler seg i tegneseriene. Dette står i motsetning til vestens fokus på målet, der veien bare er et middel for å nå det (McCloud, 1993, s. 81). “Traditional *western* art and literature don’t *wander* much. On the whole, we’re a pretty *goal-oriented culture*” (McCloud, 1993, s. 81).

2.3 Norsk tegneseriehistorie

Jeg skal kort gi en oversikt over norsk tegneseriehistorie, før jeg gjør en mer grundig gjennomgang av Nemi og Pondus til slutt.

Tegneserier i Norge ble først publisert i magasiner, gjerne for barn, på 1800-tallet. I starten var det mest utenlandske tegninger, men fra 1870 og utover kom det flere norske bidragsytere. Grunnen til at vi likevel ikke snakker om disse seriene som virkelige *tegneserier* var at billedforløpet manglet (Harper, 1997, s. 25). I løpet av 1920-tallet så vi i Norge noe av den samme utviklingen som den japanske tegneserietradisjonen hadde - de fikk sin klassiske form. Litt lenger frem i tid fikk tegneseriemediet et skikkelig oppsving. “Perioden fra 1935 til 1950 er blitt kalt ’gullalderen’ i norsk tegneseriekunst, fordi mange livskraftige serier ble til i disse årene” (Harper, 1997, s. 101). De illustrerte folkelivsskildringene Jens von Bustenskjold og Smørbygg fikk begge sine debuter på denne tiden. Dette gjaldt også serien Stomperud, som ble kopiert fra Sverige. I dag kan vi fremdeles lese julehefter hvor disse figurene smykker seg med hovedtittelen. En av grunnene til at disse seriene har holdt seg populære kan nok skyldes en

juleheftetradisjon som har stått sterkt i Norge. Et karakteristisk kjennemerke er at enkelte av heftene har verbalteksten under bildet.

Etter 2. verdenskrig holdt interessen for klassikerne seg, men det ble bare utgitt en håndfull hefter, ofte med utenlandske innslag. Donald Duck & Co bør nevnes i den sammenheng, med eget hefte fra 1948. På 1970-tallet gjorde amerikanske strømninger seg gjeldende også i Norge, med undergrunnsserier som tok avstand fra det etablerte samfunnet (Harper, 1997, s. 205). Spesielt humortegninger slo virkelig an fra dette tiåret – bladet KONK sto som en viktig publikasjonskanal. Dette bladet hadde imidlertid få rene tegneserier, men heller illustrert satire.

Norsk Mad og Pyton konsoliderte denne bølgen av humor, eller rettere sagt crazy-humor på 80- og 90-tallet. Flere av de samme tegnerne sto bak serier i de to bladene, spesielt interessant for oss er Frode Øverli. En av de bedre norske tegnerne fra denne perioden var for øvrig Tommy Sydsæter. For å illustrere hvor lite tegneseriemiljøet er i Norge kan vi trekke frem at Sydsæter har byttet ut pennen med tusjen i og med at hans nåværende jobb er å fargelegge Nemi.

Andre norske serieskapere har slått godt an. Foruten Lise Myhre, har Børge Lunds serie Lunch på få år vokst til å bli en svært populær serie – publisert i egne album. Settingen i et ineffektivt kontorlandskap bidrar til stor gjenkjennelsesfaktor hos mange. Det er ikke få arbeidssteder i Norge som har en treffende Lunch-stripe godt synlig, enten på kontordøren eller på oppslagstavlen. Et hovedtrekk for disse nye, norske seriene er deres humoristiske poenger, tegnet over tre-fire tegneserieruter. I tillegg til å bli publisert i dagspressen, selger forlagene også samlealbum med våre norske tegneseriefavoritter.

2.3.1 Nemi

Tegneserien Nemi handler om en filosofisk gother-jente som blant annet liker fantasyserier og sjokolade. Serien er kjent for å sette ord på sider ved hverdagen som man kanskje ikke tenker over til vanlig. Nemi har få, men gode venner. Jenta Cyan er et eksempel på det. Nemi kjenner vi igjen med det svarte, lange håret og ditto fargede klær. Hun er arbeidsledig og ønsker heller ikke å endre på jobbstatusen. Vi ser noe av den japanske tegneformen i Nemi, med hennes karakteristiske tallerkenøyne og den overdrevne stilen som fremhever følelser, for eksempel et tydelig bankende hjerte på utsiden av brystet. Som tidligere nevnt er Alan Moores mørke V for vendetta en stor inspirasjonskilde for Lise Myhre.

Nemi bruker utspekulerte strategier for å oppnå det hun vil ha uten å si det rett ut. Når vennene hennes ikke forstår hva hun henter til, blir hun oppgitt. Motsatt blir hun svært fornøyd når det underkommuniserte blir forstått. Et eksempel er når Nemi går til sine kjente og sier at hun er syk. Én etter én misforstår de at det egentlig bare er sjokolade Nemi er ute etter – selvfølgelig er det hun som kjenner henne best, Cyan, som redder situasjonen. Her ser vi noe av det raffinerte ved serien: Nemi ønsker ikke å fremstå som usunn eller krevende for omgivelsene, men hvis hun klarer å manipulere situasjoner rundt seg som går i hennes favør, har hun i sin verden lykket.

Nemi slo i mange år et slag for singellivet. Mannfolk ble brukt for å tilfredsstille behov i hverdagen, og med hennes typiske individualistiske stil passet det dårlig å slå seg til ro. Vi stemplet henne likefullt ikke som løs på det området. En årsak kan være hennes røffe, maskuline stil som står i motsetning til blonde jenter med høye hæler. I de senere år har imidlertid Nemi fått fast følge av en annen gother.

Serien Nemi debuterte i 1997 da Lise Myhre fikk stripen sin på trykk. Den gangen het serien Den svarte siden. Etter 80- og 90-tallets rølpehumor fant Nemi sin plass i tegneserieverdenen som noe man kunne kjenne seg igjen i, jevnfør Lunch referert ovenfor. Som vi skal se kjennetegner dette også Pondus. I det hele tatt har vi med en gjeng unge, voksne karakterer å gjøre - med den fellesnevneren at de har en komplisert hverdag (Petersheim, 2008, s. 5). Dette trekker opp linjene for den norske tegneseriehverdagen som særpreger tiden etter årtusenskiftet.

2.3.2 Pondus

Tegneserien Pondus handler om en fotballelskende familiefar med mer eller mindre gale karakterer rundt seg. Favorittlaget er Liverpool FC. Pondus har stor tro på egne fotballferdigheter og kan gjerne irritere sin kone ved å vente på telefon fra landslagstreneren midt på natten – bare fordi han selv mente at han spilte en god oldboyskamp.

I forlengelsen av den sportslige interessen, fremmer Pondus mye av det typisk maskuline. Han er for eksempel en utpreget homofob, dog uten å være vulgær; med homofile naboer har vi som lesere ledd mye av diverse situasjonskomikk ut ifra denne settingen. Gjøre mål innenfor husets fire vegger blir ofte komiske ved at Pondus blir useriøs og barnslig. Ett eksempel er at han drømmer seg inn i rollen som gitarspillende rockestjerne mens han støvsuger. Morten Harper skriver: “Han strever etter å være mandig og handlekraftig, og i kontrasten mellom denne streben og hans skavanker og mislykkethet skapes humor” (Harper, 1998, s. 84).

Gjennom tidene har serien utviklet seg mye. Først startet Frode Øverli å tegne ham i velkjent Pytonstil, med rølpete humor og enkel strek. “Øverli beholdt mye av råheten og galskapen fra Pyton, men gjorde humoren spiselig for flere” (Holen & Olsen, 2015, s. 93). Pondus startet karrieren som bussjåfør, men har etter hvert tatt opp bartenderyrket. Skjørtejegeren Jokke, bestekompisen til Pondus, har fått samboer og lever et langt roligere liv enn før. I takt med at Jokkes favorittlag Leeds United har forfalt i England, har også rivaliseringen mellom dem og Liverpool blitt sterkt tonet ned i serien i de senere år. Tegnestilen er dessuten blitt mer detaljert og fargerik. I det hele kjennetegnes Pondus for å ha utviklet seg på både form- og innholdssiden ulikt andre tegneserier.

Pondus fikk for øvrig sin spede debut i enkelte vestlandsaviser i 1996, før serien ble publisert i heftet Ernie – en tegneserie som ble nevnt tidligere i kapitlet. Ifølge Morten Harper (2003) har Dagbladet publisert en daglig stripe med Pondus siden april 1997. Dette har fortsatt frem til i dag.

3 Teoretisk rammeverk

Min problemstilling fordrer et teoretisk bakteppe som springer ut fra flere ulike felt. Det første feltet er sosiosemiotisk teori, en måte å forstå tekster på ut ifra hvordan kommunikasjon fungerer gjennom ulike meningsskapende systemer. Fordelen med sosiosemiotikk er at den også har et analyseverktøy. Sosiosemiotikk er derfor valgt i denne oppgaven fordi det gir muligheten til å næranalysere ulike tekster med det formål å se hvordan kommunikasjon foregår mellom deltakerne. Det andre feltet dreier seg om tegneserieteori som kan kaste lys over de mediespesifikke kjennetegnene som karakteriserer tegneseriene. Siden jeg skal analysere to norske serier, er teorier om tegneserier en naturlig kilde å gå til for forstå dem ytterligere. Det tredje feltet tar for seg roller innenfor kjønnsteori som kan illustrere hvordan aktører av ulike kjønn opptrer sammen for å skape mening. Dette perspektivet er valgt grunnet nysgjerrigheten rundt hvordan de aktuelle tegneseriene spiller på ulike sider av det å være mann og kvinne.

Jeg vil derfor tidlig i dette kapittelet definere en del nøkkelbegreper og diskutere sentrale sider ved sosiosemiotikk, før blikket vendes mot tegneserieteori. Til slutt vil jeg presentere to teoretikere som danner en bro mellom sosiosemiotikk, tegneserier og mitt fokus på kjønn i denne oppgaven.

3.1 Systemisk funksjonell lingvistikk

I språkvitenskapen har det tradisjonelt vært vanlig å skille mellom to retninger. *Språket som system* omhandler mest reglene og språkets interne bestanddeler, slik for eksempel strukturalisten A. J. Greimas var opptatt av, mens *språket i bruk*, eller pragmatikk, dreier seg om språket i konkrete situasjoner, slik blant andre J. Austin forsket på. Ferdinand de Saussure betegnet denne dikotomien som henholdsvis *langue* og *parole*. En forsker som derimot har skapt en bro mellom disse retningene er lingvisten M.A.K. Halliday. Han er opphavsmannen bak systemisk funksjonell lingvistikk, som både tar for seg språket som system og språket i bruk.

For Halliday er språket unikt for mennesker. Hver gang vi snakker eller skriver, produserer vi tekster som tilhørerne prøver å tolke og forstå (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 3). Altså er tekster ytringer som har en funksjon. Halliday opererer dermed med et tekstsyn som favner bredere enn vanlig; ikke bare gjelder dette lengre skriftlige dokumenter, men også kortere tekster og muntlige ytringer. Læreplanen LK06 baserer seg for øvrig på en slik måte å betrakte

tekster på. Vi kan si at vi har med et utvidet tekstbegrep å gjøre (Fjørtoft, 2014, s. 54). Dette koples gjerne sammen med multimodalitet, et tema som vil bli presentert nedenfor.

Når mennesker skaper tekster foregår det, ifølge Halliday, tre ulike typer meningskaping på samme tid. Disse kaller vi metafunksjoner.

For det første betegner teksten en side av virkeligheten vi har rundt oss. Gjennom historien har vi kategorisert begreper som skur, hytter og hus som bygninger, og marsjering og slentring som ulike former for det å gå. At disse begrepene er formet av menneskelig aktivitet og dermed vårt språk, beviser det faktum at vi finner ulikt innhold og uttrykk for dem på tvers av språk (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 30). Vi kan dermed si at språket er en representasjon av virkeligheten. Halliday kaller dette for den ideasjonelle metafunksjonen.

For det andre er tekster kommunikasjon. Tekstene kommuniserer et innhold som oftest er rettet mot andre. Vi informerer eller setter spørsmålstegn ved, vi tilbyr eller spør. Denne meningstypen, som Halliday kaller den mellompersonlige, er rettet mot det interaktive som skjer i kommunikasjonen (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 30). Språket kan ikke bare kommunisere, det må også ha et innhold å kommunisere. Om dette skriver Eva Maagerø: “Akkurat som setningen er konstruert for å representere virkeligheten, er den samtidig også konstruert som kommunikasjon, som en interaktiv hendelse som involverer en taler eller en skriver og et publikum” (Maagerø, 2005, s. 135). Her ser vi at disse to meningstypene, eller metafunksjonene som Halliday kaller dem, realiseres på samme tid.

For det tredje beskriver Halliday en siste metafunksjon, kalt den tekstuelle. Som en overlapping mellom den ideasjonelle og den mellompersonlige metafunksjonen er den tekstuelle meningstypen tilstede i ytringen for å skape en hensiktsmessig sammenheng i en tekst. Vi kan benytte ulike ressurser for å få til dette på en effektiv måte. Imidlertid kan både den ideasjonelle og den mellompersonlige metafunksjonen inkludere det å bygge opp setninger og lage sammenheng for å realisere mening (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 31). Likevel skiller Halliday dette ut som en egen metafunksjon.

I min oppgave vil hovedvekten ligge på den ideasjonelle metafunksjonen og det er derfor den som skal presenteres tydeligst i det følgende. Innenfor denne meningstypen bruker vi, som sagt, språket til å representere virkeligheten. Vi kan for eksempel sitte i Norge og fantasere om hvordan det ville vært å være i Syden med hvite strender og behagelige temperaturer. Språket muliggjør denne representasjonen (Maagerø, 2005, s. 100). Videre er aktørbegrepet sentralt innenfor denne meningstypen. En deltaker som utfører en fysisk handling kan betegnes som aktør. I setningen *løven sprang* er det tydelig hvem som er aktør og dermed utfører handlingen. Halliday ville kalt denne aksjonen for en materiell prosess. I tillegg har vi ofte et målobjekt i

slike aktørkonstruksjoner. Hvis vi for eksempel endrer setningen til *løven fanget turisten*, fører dette til at det er turisten som er målet for løven (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 226).

Handlingen i prosessen dreier seg om noe eller noen som kan sies å være målet for aktøren (Maagerø, 2005, s. 107). Altså kan både objekter og personer fungere som målobjekt.

I denne oppgaven definerer jeg en aktør stort sett i tråd med Halliday. Utfordringen med tegneserier er at både bilder og verbalspråk kan vise aksjonsprosesser, og vi må derfor nyansere aktørbegrepet. Karakterene i tegneseriestripene opptrer som aktører i all hovedsak når de har replikker i form av snakkebobler. Det betyr ikke at karakteren automatisk er aktør dersom han/hun ytrer noe. En aktør i denne sammenheng må bidra med en ny aksjonsprosess, for eksempel i form av å stille spørsmål i en samtale eller innta annen form for en aktiv rolle i samtale og/eller handling. Som oftest vil indre tanker gjengitt med tankebobler også peke tilbake på en aktør i løpet av stripen. Det finnes imidlertid eksempler på aktører som ikke ytrer seg gjennom verbalspråket. Da viser bildene at det har skjedd en påvirkning fra aktøren, for eksempel når enkelte kvinner i *Pondus* har dengt løs på Jocke, bestekompien til *Pondus*. Like viktig er det å nevne at når en tilsynelatende aksjon i form av kaffedriking eller TV-titting ikke har annen funksjon enn å være bare det, det vil si når disse aktivitetene ikke har noe med den overordnede meningsskapingen å gjøre, blir de karakterene som gjør dette ikke ansett som aktører. Et eksempel på det ser vi i illustrasjon 4 på side 78, der karakteren til venstre i første rute ikke er en aktør. Merkelappen *deltaker* kunne kanskje passet bedre i så måte. Motsatt hadde det vært dersom denne karakteren hadde tatt kontakt med kvinnene senere i stripen. Da hadde vedkommende blitt definert som en (re)aktør. Senere i oppgaven, i analyse I, skal vi se et eksempel på hvordan slike "bakgrunnsdeltakere" transformeres til aktører utover i stripen gjennom at de får komme til orde. I denne oppgaven skiller jeg for øvrig ikke mellom reaktør og aktør, da jeg ønsker å smelte disse kategoriene sammen og studere aktørbegrepet mer overordnet.

Halliday mener også at når en person begynner å snakke, tar denne personen på seg en talerolle, og i så måte ilegger tilhøreren en komplementær talerolle. Hvis en person stiller et spørsmål til en annen, inntar førstnevnte rollen som informasjonssøker, samtidig som han krever at sistnevnte tar rollen som informasjonsgiver (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 134)

På hvilken måte kan jeg i mitt analysearbeid dra nytte av Hallidays teori? For å kunne si noe om hvem som agerer og hvem som er målet for aktøren i tegneseriestripene, blir det essensielt å identifisere både på bildeplanet og verbaltekstplanet hvilke mekanismer som setter handlingen i gang. Hallidays talerolleteori kan hjelpe meg å studere hva slags type kommunikasjon som foregår.

Det er ikke bare verbalspråket som skaper mening i tegneserier. En annen viktig modalitet er bilder. Nedenfor skal jeg kort redegjøre for arbeidet til to av Hallidays elever - de har adaptert hans teorier over på bilder. Dette kan bidra ytterligere til å utvide min forståelse for hvordan Nemi og Pondus skaper mening.

3.1.1 Sosialesemiotikk

Mennesker har utviklet meningssskapende systemer innenfor den kulturen de er en del av. Dette innebærer at vi har “blitt enige” om et felles sett med systemer som forenkler kommunikasjonen i hverdagen, både visuelt med for eksempel bilder, men også verbalspråklig. Læren om disse systemene, eller tegnene, kaller vi semiotikk. Filosofen, pragmatikeren og semiotikeren Charles Sanders Peirce skilte mellom tre hovedgrupper av tegn; ikon, indeks og symbol. Et ikon refererer til det objektet det betegner gjennom etterlikning, mens et indeks har et nærhetsforhold til tegnet gjennom at det kausalt er påvirket av det. Et symbol refererer til et objekt gjennom at det er skapt allmenne lover og assosiasjoner som tilsier at nettopp dette symbolet skal representere objektet (Peirce, 1994, s. 100). Grovt sett kan henholdsvis et passfoto, et blodspor og en bokstav stå som bilder for denne tredelingen.

Tidligere nevnte jeg den tradisjonelle og strukturalistiske måten å beskrive språk på kontra den pragmatiske. Denne diskusjonen kan også overføres til semiotikk. I det foregående er semiotikk som struktur presentert. Et eksempel på en pragmatisk måte å betrakte semiotikk på kommer Eva Maagerø med i sin bok *Språket som mening* (2005). Der diskuterer hun blant annet menneskenes konvensjonelle bruk av trafikklys:

I kulturen vår har vi tillagt de tre fargene i trafikklyset mening. Fargene rød, oransje og grønn har ikke mening i seg selv, men i trafikkonteksten har vi skapt en konvensjon, dvs. vi har blitt 'enige' om at rødt betyr 'stopp', oransje betyr 'vær klar' og grønt betyr 'kjør' (Maagerø, 2005, s. 25).

Vi ser her at denne symbolbruken ikke eksisterer i en egen verden som er gitt oss utenfra. Tvert imot signaliserer dette at det er mennesker som har utviklet symboler i sosiale sammenhenger. Heri ligger nettopp det *sosiale* som ligger i begrepet sosialesemiotikk. I sosialesemiotikken brukes vanligvis begrepet *ressurs*, fordi semiotikk i tradisjonell forstand er mer opptatt av tegnet og hva det står for. Når vi snakker om tegnet som en ressurs, beveger vi oss mer over i det potensialet det kan ha i ulike kontekster (van Leeuwen, 2005, s. 4). Halliday understreker viktigheten av nettopp denne sosiale dimensjonen.

Vi skal huske på at Hallidays arbeider først og fremst er myntet på verbalspråket. Gunther Kress og Theo van Leeuwen har tatt utgangspunkt i hans metafunksjoner og bearbeidet dem slik at de kan adapteres på bilder. I boken *Reading Images* (2006) argumenterer de for at bilder også kan leses på samme måte som verbaltekst. Deres tilnærming er å studere strukturen og elementer i bilder, og analysere hvordan disse produserer mening (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 1). Dette fører til at det også finnes en grammatikk når det gjelder bilder, som kan avkodes og leses for å undersøke hvordan bildene realiserer mening. Dermed ser vi også sammenhengen mellom Kress og van Leeuwen og Halliday. Denne visuelle grammatikken er ikke universell, men kulturell – hvordan vi leser bilder i Vesten er ofte forskjellig fra hvordan det gjøres i Østen.

Kress og van Leeuwen (2006) betegner de tre metafunksjonene ideasjonell, mellompersonlig og tekstuell for henholdsvis representasjon, interaksjon og komposisjon. Et av poengene deres er at måten ulike menneskegrupper blir fremstilt på får konsekvens for hvordan publikum oppfatter dem. Fra en australsk lærebok gir Kress og van Leeuwen følgende eksempel: Britenes invasjon av territoriet til aboriginerne ble representert ved at sistnevnte var avbildet med primitive redskaper og som forsvarsløse i kampen mot overmakten. Britene ble representert med bilde av bedre teknologi og som aktørene i invasjonen. Dette skaper et visst inntrykk av både teknologiens betydning, men også hvem som handler i situasjonen. Motsatt kunne vi ha tenkt oss aboriginere som sto med tresverd og truet britene. Dette ville ha snudd opp-ned på vårt inntrykk av kolonisering - fra teknologiske fremskritt til hevntørstige urfolks motstand mot forandring (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 47). Når det gjelder interaksjon innenfor den mellompersonlige metafunksjonen, skiller Kress og van Leeuwen mellom det som foregår mellom deltakerne som er avbildet, og det som foregår mellom leseren av bildet og det avbildede. I eksempelvis reklameanalyser er det relevant å undersøke hvilke ressurser som skaper en relasjon til leseren, mens det i tegneserier er like interessant å studere hvordan meningen oppstår deltakerne imellom. Etter min mening har dette først og fremst med formålet til mediet å gjøre. Reklameskapere ønsker på sin side å benytte seg av relasjonsskapende ressurser for at leseren skal kjøpe produktet. Hva angår for eksempel tegneserier, så er også målet å selge disse, men ressursene som blir brukt innad i tegneserieuniverset skaper vanligvis mening på en annen måte. Det er mulig, slik McCloud (1993) gjør i sin teoribok, i tegneserieformat, å henvende seg gjennomgående til leseren. Men hovedfokuset i denne oppgaven kommer til å ligge på det som foregår mellom aktørene i selve tegneseriestripene.

Når det gjelder komposisjonen, bruker Kress og van Leeuwen blant annet begrepet *salience*, på norsk saliens. I et bilde vil det normalt være semiotiske ressurser som er mer eller

mindre fremtredende eller blikkfangende for leseren. Saliens uttrykker forholdet mellom ressursene, og kan illustreres gjennom følgende eksempel: I sin analyse av en Ingmar Bergman-film viser Kress og van Leeuwen hvordan hovedpersonen Karin ofte er plassert i forgrunnen av bildet og dessuten hvordan hun er badet i lys for å synliggjøre henne ytterligere (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 176). Dette fører til, ifølge Kress og van Leeuwen, at Karin fremheves på bekostning av andre elementer i bildet, og at vi identifiserer oss mer med henne. Som vi skal se senere i oppgaven, blir saliens et nyttig og sentralt begrep i analysene av tegneseriestripene. Siden tegneseriene som er fokus i denne oppgaven tar navn etter sine hovedrolleinnhavere, er det å forvente at de blir fremhevet ved hjelp av ulike ressurser i bildet.

En annen side ved komposisjonen av et bilde er informasjonsverdien i bildets ulike deler eller soner. Det som er plassert i venstre del av bildet blir regnet som det allerede kjente, mens det som blir plassert til høyre i bildet gjerne er ny informasjon. Selv om det ikke er nøyaktig det samme, spiller dette på Hallidays referanse til tema-remakonstruksjoner i verbalspråket; det som introduseres først i setningen er det kjente, mens det som kommer til slutt er det ukjente (Halliday & Matthiessen, 2014, s. 88-89). Dette har sammenheng med vår vestlige leseretning som går fra venstre mot høyre. Skulle jeg eksempelvis analysert originale japanske mangaserier, jevnfør delkapittel 2.2.3 (se s. 8-9), måtte jeg tatt hensyn til at slike serier leses fra høyre mot venstre. Selv om variert plassering i bildekomposisjonen er en ressurs for tegneserieskaperne, kan det være mulig at den kjente informasjonen, les: serienes hovedpersoner, ofte plasseres til venstre i tegneserieruten. Det finnes kanskje også en sammenheng mellom aktørrollen og informasjonsverdien i bildet. Jeg vil se etter om aktøren plasseres til venstre i bildet og om målobjektet er til høyre. Og med referanse til interaktørbegrepet – mer utførlig diskutert nedenfor – når aktøren skifter rolle i tegneseriestripen, og ender opp som et målobjekt, vil da også plasseringen av aktørene i bildet ha snudd? Altså at aktøren skifter plass fra venstre til høyre og vice versa med målobjektet?

Hovedfokuset i denne oppgaven vil, som nevnt, ligge på den ideasjonelle metafunksjonen. Årsaken til det er at denne oppgaven har til hensikt å studere ulike måter tegneseriefigurer skaper mening på som aktører. I tillegg til å undersøke hvem som agerer og hvem som er målobjekt, kan vi innenfor bildenes verden studere ulike semiotiske ressurser som blikk, slik for eksempel Maagerø (2012) har gjort, eller farger, slik blant andre van Leeuwen (2005) og Kress og van Leeuwen (2006) har gjort. Begge disse tilnærmingene vil være relevante når det gjelder å analysere seg frem til måten det kommuniseres på i Nemi og Pondus.

På bildeplanet kan vi videre analysere samspillet mellom aktører og målobjekter ved å undersøke hvordan de er knyttet til hverandre. Dette kan gjøres ved å se etter imaginære linjer, kalt vektorer, som fører til at bildet representerer en handling. Et eksempel på en slik vektor kan være en mann som holder en pistol med utstrakt arm. Armen fungerer som en vektor idet han sikter på en annen person. Det som i verbalspråket blir realisert av ord fra kategorien “handlingsverb” (action verbs) blir realisert visuelt av elementer som vi kan definere som vektorer (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 46). For å si det som Kress og van Leeuwen; verbalspråk og bilder utviser i dette tilfellet en felles grammatikk. Bilder med vektorer kalles for øvrig narrative. I en analyse av en reklame for kondomer, der vi møter et dansende par, gjør Jewitt og Oyama (2002) en observasjon av mannen som aktør. En diagonal vektor fører leserens blikk fra mannens øyne, via kvinnens armer på hans skuldre, som til slutt ender opp i hennes øyne. Som de sier, målobjektet er det som vektoren er rettet mot (Jewitt & Oyama, 2002, s. 143). I sine analyser henter Jewitt og Oyama erfaringer fra flere studier som slår fast at menn primært er handlende individer, og kvinner er fremstilt som målobjekt. Som vi skal se senere, har Erving Goffman fått liknende resultater fra sin forskning. En skal selvfølgelig ikke være bombastisk og si at det alltid er slik. Hvilken tidsperiode studien er fra, samt hvilken målgruppe reklamen retter seg mot, er viktige momenter å inkludere i så henseende.

Et annet kjennetegn ved narrative representasjoner i bilder er endring. I en analyse av tegneserien Marmaduke viser Baldry & Thibault (2006) hvordan reaksjonene til deltakerne i stripen er farget av hendelser som må ha skjedd forut for situasjonen. Med bare ett bilde består Marmaduke-tegningen av en selger som forlater et hus, mens husets hund glefser i seg den ene skoen hans. På veien ut henvender selgeren seg til en annen dørselger og sier: “– I learned one thing. Never get your foot in the door at this house” (Baldry & Thibault, 2006, s. 8). Med andre ord: Ut ifra en tegneserierute kan vi av og til slutte at noe må ha skjedd i forkant for at den aktuelle situasjonen i ruten har oppstått. Det har altså oppstått en endring i situasjonen slik vi kan lese ut av bildene. Dette vil bli diskutert mer utførlig nedenfor under avsnittet om tegneserieteori.

Björkvall (2009) viser i sin analyse av en stripe med tegneserien Rocky at hovedpersonen både er aktør og mål når han besøker kjærestens hjem og hilser på foreldrene. Når Rocky håndhilser på kjærestens far, er det ikke lett å konkludere hvem som er den tydeligste aktøren, men når han gjør narr av seg selv lenger ut i situasjonen og slår seg selv i pannen, kan vi si at det er hånden som setter i gang aksjonsprosessen og at det er pannen som er målet (Björkvall, 2009, s. 65). Hånden fungerer i så henseende som en vektor. Siden vi har en kombinasjon av at samme person kan fungere som aktør og mål i en og samme tegneseriestripe, benytter

Björkvall begrepet interaktør for å betegne dette. Björkvall har sannsynligvis hentet dette begrepet fra Kress og van Leeuwen (se Kress & van Leeuwen, 2006, s. 74). Dette bringer diskusjonen over til den relativt innfløyte samhandlingen som skjer i løpet av en tegneseriestripe. I analysene som kommer senere blir det derfor viktig å ta for seg ett og ett bilde isolert sett, for deretter å studere hele stripen i sin helhet. Bare på den måten kan vi få et klart bilde over hvem som agerer og hvem som er målobjekt, og om det skjer en forandring på dette underveis i meningsskapingen.

Det er imidlertid ikke alle bilder som inneholder vektorer, og de kaller vi konseptuelle. Et konseptuelt bilde i denne sammenhengen kan være ulike personer som er avbildet for å vise at de har noe til felles, for eksempel mennesker som står på en rekke og ser inn i kameralinsen og dermed ikke har blikkontakt. En annen form for konseptuelt element i et bilde kan være at en person eller gjenstand er markert spesielt sammenliknet med andre. Ifølge Kress og van Leeuwen (2006) kan markering av størrelse, posisjon, farge eller bruk av lys også signalisere bevisst bruk av semiotiske ressurser. Dette dreier seg for øvrig om saliens. Ressursene det er snakk om gjelder også generelt, og ikke bare for konseptuelle representasjoner.

Vi møter antakeligvis langt flere narrative enn konseptuelle bilder i tegneseriene jeg skal analysere i denne oppgaven. Årsaken til det ligger i tegneseriens åpenbare narrative og handlingsorienterte form. Når en historie skal fortelles med tre til fire ruter, er det vanskelig å forestille seg at dette kan gjøres uten noen form for vektorer; *noe* må drive handlingen fremover på bildeplanet. Vi skal imidlertid ikke glemme at tegneserien er et mangfoldig medium, og dermed utelukke bruk av konseptuelle elementer. Hvis jeg skulle finne at enten Pondus eller Nemi inneholder mange konseptuelle ruter, ville det kunne bety at tegneserien ikke så mye forteller en historie, men sammenlikner, fremhever eller på en eller annen måte fjerner seg fra den tradisjonelle måten å fortelle et handlingsforløp på. Nemi er blitt betegnet som en filosofisk jente, jevnfør delkapittel 2.3.1 (se s. 10). Kanskje det har noe å si for måten stripene er utformet på. Ved å bruke disse kategoriene håper jeg å finne noen svar på hvordan Nemi og Pondus skaper mening.

Når man analyserer tegneserier, kan det være hensiktsmessig å ha et konkret analyseverktøy å navigere etter. Det er dog vanskelig å finne et helhetlig verktøy som dekker alle de aktuelle områdene for mitt prosjekt. Derfor er det nødvendig å ta utgangspunkt i én modell, og supplere fra andre. Dette er en fremgangsmåte som Baldry & Thibault (2006) fremhever. Hensikten er heller ikke å ha en ferdig utviklet metode, et definitivt svar (Baldry & Thibault, 2006, s. 1). I tabell 3 (se s. 34) finnes selve analysemodellen, basert på Baldry & Thibaults skisse. Disse to har brukt modellen for å analysere deltakere og hendelser i

tegneseriestriper, og passer derfor godt som utgangspunkt for mine analyser. I delkapittel 4.1.2 vil jeg redegjøre for fremgangsmåten for bruk av denne modellen.

3.1.2 Multimodalitet

Tett koplet opp mot sosialemiotikk finner vi termen multimodalitet. I likhet med Maagerø (2005) understreker Björkvall (2009) at multimodale tekster er tekster som kombinerer flere semiotiske modaliteter. For eksempel påpeker Björkvall at en tekst som inneholder skrift og bilde, eller tale og musikk er multimodale (2009, s. 8). Et sentralt spørsmål i denne sammenheng er om det i det hele tatt finnes monomodale tekster, slik både Kress & van Leeuwen (2006) samt Maagerø og Tønnessen (2014) diskuterer. I en tekst som kun inkluderer verbalspråk, vil vi likevel kunne si at typografien, papirkvaliteten og designen på siden skaper mening, og at vi derfor kan kalle disse multimodale. Det finnes tegneseriestriper helt uten bilder, der poenget kommer frem kun ved hjelp av verbaltekst. Ut ifra tanken om det utvidede tekstsynet, kombinert med vår historiske oppfattelse av tegneserien, vil jeg derfor kategorisere slike striper som multimodale i denne oppgaven.

Når man skal kombinere ulike meningsskapende modaliteter, det være seg i aviser, reklameplakater eller musikkvideoer, ligger det ulike potensialer til grunn. De er ikke gitt en gang for alle. Bilder har sine muligheter og begrensninger, verbalspråk og musikk likeså. En fellesbetegnelse for dette er affordans, et begrep som er tilkjent psykologen James J. Gibson. Det å kjenne til potensialet som ligger i de ulike semiotiske modalitetene er viktig når vi skal realisere det vi ønsker å få frem i tekstene våre (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 25). Skal vi forklare en turist den kronglete veien til et gitt turistmål, er et kart i samspill med muntlige direksjoner antakeligvis bedre å navigere ut ifra enn kun verbale veibeskrivelser og frenetisk veiving med armene.

Om vi setter opp multimodal tekst, eller den særnorske betegnelsen sammensatt tekst, som en overordnet kategori i denne sammenheng, skjønner vi at den må bestå av to eller flere semiotiske modaliteter. Det er imidlertid mulig å bryte ned modalitet i en enda mindre bestanddel, nemlig semiotisk ressurs. En semiotisk ressurs er som nevnt et potensial for å skape mening, jevnfør delkapittel 3.1.1 (se s. 16). Theo van Leeuwen definerer en semiotisk ressurs som de handlinger og artefakter vi bruker for å kommunisere (van Leeuwen, 2005, s. 3). Innenfor den semiotiske modaliteten bilde kan vi bruke ressurser som bildeutsnitt og farger, og innenfor modaliteten skrift kan vi skille mellom ulike fonter og kursiv eller fet type. Slike

ressurser er med på å uttrykke mening. For å gjøre dette oversiktlig velger jeg å lage en tabell over noen av de ulike delene vi kan støte på i en tegneserie:

MULTIMODAL TEKST - TEGNESERIE			
SEMIOTISK MODALITET: SKRIFT		SEMIOTISK MODALITET: BILDE	
SEM. RESSURS: FONTTYPE	SEM. RESSURS: KURSIV	SEM. RESSURS: FARGE	SEM. RESSURS: BILDEUTSNITT

Tabell 2: Eksempel på mulige semiotiske modaliteter/ressurser i en tegneserie

3.2 Tegneserieteori

3.2.1 Scott McCloud

Den som mer enn noen annen har laget en altomfattende tegneserieteori er amerikanske Scott McCloud. Mye av hans stoff kommer derfor til å være grunnlag for denne delen av teorikapittelet. Hans poetiske vinkling hva angår modaliteter i tegneserien går ut på at ord og bilder er dansepartnere som veksler på å lede. Som han sier, når ord og bilder kjenner sine roller og støtter oppunder hverandres styrker kan tegneserien konkurrere med de kunstformene som den tar styrkene sine fra (McCloud, 1993, s. 156). Vi kan dermed si at tegneserien på sitt beste utnytter affordansen som ligger i de forskjellige meningsbærende modalitetene.

Et annet sentralt poeng ved McClouds viktige verk *Understanding Comics* (1993) er tegneseriens representasjon av virkeligheten. McCloud mener at jo enklere en tegneseriefigur er tegnet, jo flere mennesker kan den representere. Motsatt vil et fotografi av en person representere akkurat denne personen, og dermed unngå muligheten til å representere flere. Med referanse til Tintin, se delkapittel 2.2.2 (side 7), beskriver han Hergés tegneseriefigur som relativt enkelt tegnet, med detaljerte og realistiske bakgrunner. Dette fører til, sier McCloud, at vi som lesere dermed kan entre Tintins verden i forkledning og delta i hans sanselig stimulerende verden (McCloud, 1993, s. 43).

Når vi leser skjønnlitterære bøker jobber vi som lesere med å danne oss et bilde av hvordan karakterene i fortellingen ser ut. Det er ikke få ganger en kinogjenger derfor har blitt skuffet når den skjønnlitterære boken har blitt adaptert til film. De kreerte bildene leseren skapte seg under lesingen står ofte i kontrast med for eksempel filmskaperens valg av skuespillere. Et eksempel på det er da en student så filmatiseringen av Knut Hamsuns roman *Pan og utbrøt*: “Edvarda ser da ikke sånn ut!” (Engelstad, 2007, s. 11). For å bruke McClouds

teori kunne vi sagt at da filmskaperne valgte ett spesifikt fjes til å representere karakteren Edvarda, ble muligheten for publikummet til å identifisere seg med henne langt mindre. Som vi ser, bilde og verbalspråk har ulike modale affordanser.

Ut av de ovenfornevnte perspektivene kan vi utlede at McCloud hovedsakelig er leserorientert i sin tilnærming til tegneseriemediet. Han behandler både hvordan leseren identifiserer seg med tegneserien og dens karakterer, men også hvordan vi leser tegneseriene og forstår dem, jevnfør tittelen på boken, *Understanding Comics*. Med referanse til Kress og van Leeuwens dikotomi om det som foregår mellom deltakerne som er avbildet og det som foregår mellom leseren av bildet og det avbildede, vil hovedvekten i analysen ligge på hvordan tegneseriene produserer mening innenfor selve rutene. Jeg har likevel lyst til å inkludere noe om hvordan vi identifiserer oss med tegneseriefigurene, fordi det berører hvordan de er tegnet. Nedenfor skal jeg definere en del nøkkelbegreper fra McClouds bok som skal hjelpe oss til å forstå aktør og mål-rollene i Nemi og Pondus bedre.

Det engelske uttrykket *gutter* blir brukt for betegne det rommet som befinner seg mellom tegneserierutene. Siden dette ordet allerede eksisterer på norsk med en helt annen betydning, er det hensiktsmessig å finne en passende oversettelse. Jeg vil i denne oppgaven referere til ordet *renne*. Samme oversettelse gjør også Thomas Heger (2011) i sin masteroppgave. En liten digresjon kan her tilføyes: I bowling snakker man om *gutter ball* dersom bowlingkulen havner i renna. Renna henspiller dermed på det rommet som finnes på hver sin side av banen. Grunnen til at renna blir behandlet her er dens funksjon. Ifølge McCloud er renna svært viktig for tegneseriens måte å drive en historie videre på. Som lesere må vi slutte at handling har funnet sted mellom rutene, og det har med vår evne til å sammenfatte tid og rom på. Når vi ser to tegnede ruter ved siden av hverandre, vil hjernen automatisk jobbe med å linke dem sammen. Å observere delene samtidig som man oppfatter helheten, kaller McCloud for *closure* (McCloud, 1993, s. 63). Closure kan vi oversette til *slutning*, et begrep som tidligere nevnte Heger også lener seg på. Slutning kan vi dermed si er leserens tolkning av et hendelsesforløp mellom statiske bilder. Slutning er for øvrig en av seks funksjoner som tegneserieteoretikeren Thierry Groensteen tillegger rammen rundt selve tegneserieruten (Groensteen, 2007, s. 39-43).

3.2.2 Thierry Groensteen

Groensteen har en visuell-analytisk tilnærming til tegneseriemediet. Han er opptatt av hvordan tegneserierutene utnytter aspekter av romlighet. Hans fokus er dermed på den sosiale semiotikken; hvordan bestanddelene av rutene kan uttrykke mening. Blant annet tar han for seg

selve snakkeboblen. Den skaper en markering i form av en tekstzone i forhold til bildesonen. Bildet er hierarkisk overordnet snakkeboblen i og med at bildet kan eksistere alene, noe snakkeboblen ikke kan (Groensteen, 2007, s. 68). Snakkeboblen er dessuten flat, mens bildet kan uttrykke dybde. Groensteen er mindre eksplisitt når det gjelder verbaltekst utenfor snakkeboblene. En bør ikke glemme muligheten tegneserieskapere har til å inkludere fortellertekst eller lydhermende ord i selve bildet. Når jeg gjør kvalitative analyser av Nemi og Pondus, undersøker jeg hvorvidt snakkebobler er brukt eller om det er benyttet andre måter å vise verbaltekst på. Nærmere analyse vil muligens kunne si noe om hvilken virkning dette har på forståelsen av tegneseriene.

Ovenfor ble begrepet slutning gjort rede for. Dette henspeler på en type bevegelse som skjer fra en rute til en annen. Innenfor selve tegneserierutene kan man drive handlingen videre ved å markere bevegelser. Dette kan illustreres med bevegelseslinjer (action lines), der bakgrunn og tegneseriefigur blir tegnet som vanlig, men med tydelig markerte linjer som indikerer hvilken vei bevegelsen går (McCloud, 1993, s. 112). Slike linjer samsvarer med sosiosemiotikernes bruk av begrepet vektor. Jeg kommer derfor til å benytte meg av sistnevnte begrep i denne oppgaven.

3.2.3 Forholdet mellom bilde og verbaltekst

Tidligere antydte jeg at tegneserien er et multimodalt medium, uten å konkludere dette tydelig. Skrift og bilde er gjennomgående de mest prominente modalitetene i tegneserier, men det går også an å argumentere for at vi finner lyd i tegneserier, i og med de mange onomatopoetika. Når bilder og verbaltekst arbeider sammen, skiller vi ofte mellom tre kategorier.

For det første kan bilder forankre innholdet i verbaltekster og vice versa. Semiotikeren Roland Barthes (1980) mente at ethvert bilde er flertydig ved at man som seer kan velge å fokusere på noen elementer og velge bort andre. Barthes er imidlertid ingen tegneserieteoretiker, men er tatt med her grunnet sine generelle teorier om sammenhengen mellom det verbalspråklige og det ikoniske. Om et bilde blir akkompagnert av verbaltekst, snevres de fleste tolkningsmulighetene til bildet inn, slik at forståelsen blir mindre mangfoldig. I et reklamebilde med et par i bakgrunnen, og portvin og frukt på bordet, ble det illustrert at det er portvinen med dens tydelige skrift og sentrale plassering som styrer oppfattelsesevnen vår av bildet. Det sekundære er paret og frukten (Barthes, 1980).

For det andre kan bilder utvide verbalteksten, og vice versa. Hvis for eksempel bildene sier noe nytt i forhold til verbalteksten, snakker vi om utvidelse. Dette finner vi eksempler på blant

annet i humoristiske tegninger (Barthes, 1980). Når humor kan fremstilles både ved hjelp av verbaltekst og bilde, der modalitetene utfyller hverandre, forstår vi hvilke mangfoldige muligheter karikaturtegnere og humoristiske tegnere har og har hatt gjennom tidene.

For det tredje kan bilder og verbaltekst stå i et motsetningsforhold til hverandre. Ord og bilder stemmer ikke overens, noe en russerevy harselerte med da elevene brukte bilder fra en infobrosjyre om nødssituasjoner i fly i samspill med verbaltekst om lek på lekeplassen. “Den som ikke har gjemt seg nå, den må STÅ!” – sa en fremoverbøyd passasjer fra stolen sin, mens resten av flypassasjerene hoppet ut av flydøren og ned nødsklien (Dahl et al., 2013, s. 20).

Hvis det er slik som Scott McCloud sier, at bilder og verbaltekst er dansepartnere i tegneserier, kan vi antakeligvis forvente at det er den andre dimensjonen til Barthes som rår i stripene med Nemi og Pondus. For det første vil utstrakt bruk av forankring snevre inn mulighetene og kreativiteten som ligger i tegneseriemediet. For det andre vil tegneserieleserne mest sannsynlig frustrere seg over at verbalteksten beskriver det samme som vi kan lese av bildene. For det tredje vil bruk av den tredje dimensjonen, ironiseringen, ødelegge det felles prosjektet vi kan si at bilder og verbalspråk jobber mot - nemlig å skape mening sammen. Det finnes dog eksempler på tegneserier som faktisk ironiserer forholdet mellom disse semiotiske modalitetene. Zofies verden ble utviklet ved at Grethe Nestor og Norunn Blichfeldt Schjerven kjøpte opp gamle amerikanske striper, og ga dem ny verbaltekst i snakkeboblene som ikke nødvendigvis hadde så mye med bildene å gjøre. En slik måte å lage tegneserier på hører imidlertid til sjeldenhetene. Når det gjelder forankring og utvidelse, blir det også interessant å studere i hvilken grad det er bildene eller verbalspråket som fungerer som den mest fremtredende modaliteten i Nemi og Pondus. Gitt mediet i seg selv er det begrenset hvilken plass verbalteksten kan ha, dermed kan vi forvente at det er bildene som er den primære kilden til informasjon. Thierry Groensteen argumenterer også for et slikt syn. Han mener at tegneserien primært er en visuell narrativ form (Groensteen, 2007, s. 12) og tillegger dermed bildene større verdi vis-à-vis verbaltekst enn eksempelvis McCloud. Uten å dra diskusjonen for langt; ser vi saken i et utviklingsperspektiv lærer mennesker å lese bilder flere år før de lærer å lese verbalspråk. Selv husker jeg at mitt første dykk inn i tegneserieverden skjedde ved å lese bildene i Donald Duck & co, flere år før jeg lærte å lese verbalspråk. Det henger sammen med at ikoniske tegn er lettere å avkode enn indeksikalske og især symbolske tegn. Det å avkode og forstå symboler, som jo verbaltekst består av, krever en annerledes og mer kognitivt utfordrende kompetanse enn å studere noe som ligner på virkeligheten. Kanskje er dette en av grunnene til at både tegneserier og filmer hadde et rufsete rykte gjennom store deler av 1900-tallet. Å forstå symboler, og å ha et høyt refleksjonsnivå, er gjerne forbundet med høy kulturell

kompetanse. Da kan vi forstå at en diskusjon rundt et stort litterært verk stiller høyere intellektuelle krav enn å lese en tilfeldig tegneseriestripe. Forhåpentligvis vil slike studier som den jeg gjør og flere andre før meg føre til en større bevissthet rundt de intrikate og sammensatte virkemidlene som tegneserien består av.

3.3 Kjønnsperspektiv

Når jeg i denne oppgaven også skal konsentrere meg om Nemi og Pondus i et kjønnsperspektiv, holder det ikke å bare involvere de førnevnte retningene som teoretisk bakteppe. En kombinasjon av flere teorier tillater derfor en større dimensjon i tilnærmingen til det som skal studeres. “In studies of the use of social resources, visual social semiotics can only ever be one element of an interdisciplinary equation which must also involve relevant theories and histories” (Jewitt & Oyama, 2002, s. 138). En slik relevant teori i denne sammenheng er hentet fra Erving Goffmans bok *Gender Advertisements* fra 1979, et verk Jewitt og Oyama også refererer til i sin artikkel referert ovenfor.

3.3.1 Erving Goffman

Erving Goffman var en amerikansk sosiolog som blant annet forsket på det sosialt skapte selvet, det sosiale spillet på offentlige steder og hvilken rolle kjønn har i samfunnet. Som en følge av denne oppgavens problemstilling skal hovedsakelig sistnevnte område presenteres her. Goffman mente at gutter og jenter er preget av ulike forventninger i oppveksten og at dette er hovedårsaken til de forskjellene vi ser i atferd mellom kjønnene. Goffman kommer med flere eksempler for å illustrere dette; noen aktiviteter er tradisjonelt, av ukjent grunn, upassende for menn å gjøre hjemme, mens andre aktiviteter utenfor hjemmet er upassende å gjøre for kvinner. Videre kan gutter få en litt større porsjon middag fordi de er *gutter*, og dessuten: Vi har kvinne- og mannstolett, selv om våre avfallssystemer er tilnærmet like. Dette med to sett toaletter er noe Goffman dweler en del ved. Siden det ikke er en biologisk årsak for ikke å ha et unisextoalett, må det dermed være kulturelle sider som står bak todelingen. For kvinnenens del, som en slags honnør til dem, er deres toalett et mer raffinert og elegant sted enn herrenes toalett. Dette produserer en forskjell (Goffman, 1997, s. 205). I arv-miljø-debatten kan vi ut fra dette utlede at Goffman lener seg mest mot sistnevnte. Vi skal heller ikke glemme at disse tankene ble utviklet så langt tilbake som på 1970-tallet. Antakeligvis er noen av de kjønnsspesifikke aktivitetene Goffman henviser til mer kjønnsnøytrale i dag.

Boken *Gender Advertisements* (1979) tar for seg en mengde reklameplakater og benevner hvordan menn og kvinner blir avbildet i ulike positurer. Hovedfokuset ligger på det visuelle, og på bakgrunn av studiene tegnet Goffman opp seks kategorier hvor han plasserte sitt materiale:

- 1) Relative size. Menn ble som oftest representert som større enn kvinnene
- 2) The feminine touch. Kvinner berørte gjenstander, mens menn grep tak i dem
- 3) Function ranking. Når begge kjønn gjorde noe sammen var mennene aktører, mens kvinnene hadde en hjelpende rolle
- 4) The family. Far-sønnrelasjonen ble representert med større avstand enn eksempelvis relasjonen mellom mor og datter
- 5) Ritualization of subordination. Menn passet på kvinner, for eksempel ved at det var mannen som holdt hånden til kvinnen. Kvinner ble også avbildet i lavere posisjoner rent visuelt enn menn
- 6) Licensed withdrawal. Kvinner kunne trekke seg unna situasjoner ved å markere dette med blick og annet kroppsspråk.

I denne sammenheng skal fokuset ligge mest på kategori tre fordi det er den som best supplerer aktørperspektivet i denne oppgaven. Goffman nyanserer imidlertid denne kategorien noe med sine funn. Blant annet fant han at når kvinner gjorde typiske feminine oppgaver, hadde mennene ingen rolle. Unntaket her var at hvis menn utførte typisk feminine oppgaver, ble han presentert som ironisk eller barnslig – ikke som en ordentlig mann (Bell & Milic, 2002, s. 204). Annen forskning, utført i tiårene etter Goffmans pionerarbeid, synes å bekrefte hans kategorier. Med nyere tekstutvalg innenfor reklame fant eksempelvis Belknap og Leonard (1991) at kvinner oftere hadde hodet eller hele kroppen på skakke – som kan tolkes som en føyelig kroppsholdning. Atter andre oppfattet kvinner som dekorativ pynt i flere reklamebilder der de lett berørte seg selv eller diverse objekter. Når Philip Bell og Marko Milic (2002) krysser Kress og van Leeuwens visuelle sosiosemiotikk med Goffmans materiale fra 1979, gjør de følgende antakelse: “(...) conceptual representations, might be expected of female participants more than male participants. Males 'act', whereas females 'are' (...)”. (Bell & Milic, 2002, s. 208). Da Bell og Milic undersøkte 827 australske reklamebilder fra årene 1997-98 var deres resultater i tråd med Goffman sine når det gjaldt avbildingen av kjønnene på dette området: kvinner ble fremstilt konseptuelt, mens mennene som oftest opptrådte på narrative måter (Bell & Milic, 2002, s. 214-215). Dette kan knyttes til diskusjonen i delkapittel 3.1.1 (se s. 20); er Pondus-karakteren primært en handlende mann med fokus på det narrative, mens Nemi eksisterer som en rolig, konseptuell betrakter?

Det kan høres ut som Erving Goffman var kjønnsforsker, men det er som nevnt sosiolog han egentlig var. Jeg er derfor glad for å legge frem hans resultater som kjønnsforskning. I stedet har jeg lyst til å vektlegge det begrepet som allerede er brukt, nemlig kjønnsperspektiv. Denne oppgaven tar heller ikke for seg kjønnsforskning som sådan, da det faller utenfor problemstillingen og forskningsspørsmålet i dette prosjektet. Mitt fokus på kjønn i denne oppgaven vil derfor primært være knyttet til aktuelle kategorier eller posisjoner som kan supplere den sosialsemiotiske analysen. Siden Goffman studerte reklameplakater, er det ikke sikkert at hans funn kan overføres til tegneserier. Min analyse vil forhåpentligvis finne svar på om hans begreper er fruktbare i analysen av tegneserier, og hvis så er tilfelle; vil mine resultater stemme overens med, supplere eller gå i mot hans funn? Siden Goffman var sosiolog, styrkes perspektivet i denne oppgaven – å analysere menneskelig samhandling kan føre til en større bevissthet rundt hvordan mening skapes.

Enn videre er det flere årsaker til at jeg har lyst til å inkludere kjønnsperspektivet i denne oppgaven generelt, og Erving Goffman spesielt. Etter mitt skjønn ligger mye av humoren i Nemi og Pondus i kjønnsstereotyper. Feminisme, homofobi og typiske kvinne- og mannsaktiviteter er tema som er gjengangere i de ulike stripene. For å bedre forstå meningen som foregår i disse stripene er det derfor nødvendig å gå til kilder som tar for seg disse temaene. Hva gjelder Goffman, er han en svært anerkjent forsker, som flere sosialsemiotikere har interessert seg for, blant annet allerede nevnte Philip Bell. Theo van Leeuwen nevner Bell i samme åndedrag som Carey Jewitt og David Machin (van Leeuwen, 2005, s. xii) – alle solide størrelser innenfor området.

3.3.2 Susanne V. Knudsen

Det er i tillegg andre kjønnsbegreper jeg har lyst til å benytte meg av i min oppgave. Kjønn- og tekstforskeren Susanne V. Knudsen (2010) argumenterer for tre kjønnskategorier; det skjeve kjønn, det andre kjønn og det sammenvevde kjønn. Det skjeve kjønn handler om det å være queer, en fellesbetegnelse for homofile, lesbiske, transseksuelle osv. Betegnelsen er et slags oppgjør med det tradisjonelle, heteroseksuelle synet på menn og kvinner. Det andre kjønn trekker på Simone de Beauvoir og hennes idé om at kjønnsforskjeller er et resultat av sosialisering, ikke biologi. Dette samstemmer for øvrig med Goffmans syn på kjønn. de Beauvoir mente at man fødes ikke til kvinne, men blir det (Knudsen, 2010, s. 219). Det sammenvevde kjønn henger tett sammen med interseksjonalitet, som i denne sammenheng undersøker hvordan kjønn er vevd sammen med kategorier eller posisjoner som etnisitet, klasse

og nasjonalitet. Som vi også skal se i selve analysen kommer Knudsen med flere tanker hva angår Nemi og hennes kjønnsuttrykk. Siden Knudsen har analysert striper med Nemi skal det bli interessant å finne ut om hennes kjønnskategorier og funn kan kaste lys over min oppgave og bedre kunne svare på mine spørsmål. Blant annet argumenterer hun for at Nemi har drag av alle disse nevnte grunnbegrepene, og at hun gjør kjønn til noe ustabil og dynamisk (Knudsen, 2010, s. 237).

Et viktig punkt ved Knudsens artikkel *Kønsteorier* (2010) er dessuten fremhevelsen av tegneseriers potensiale i undervisningen på skolen. Vi skal ikke glemme at denne oppgaven skrives i en master i norskdidaktikk. Knudsen refererer til læreverket *Kontekst*, som i sin 2006-utgave presenterer en faktatekst om Nemi med en tilhørende tegneseriestripe. Samtidig som hun gjengir det didaktiske opplegget som ligger rundt disse tekstene, kommer hun med flere eksempler fra eget arbeid. For det første gjennomførte hun intervjuer angående elevers lesing av tekster, der flere nevnte at de kjente til denne tegneseriefiguren. For det andre går hun mer didaktisk til verks og foreslår å lese Nemi som en blanding av de tre kjønnsbegrepene referert ovenfor.

Som lærer må man alltid være klar på hva elevene skal sitte igjen med etter undervisningen. Selv om det helt klart er interessante bånd mellom det skjeve kjønn, det andre kjønn og det sammenvevde kjønn når det gjelder Nemi, er det sentralt å reflektere over hvilket årstrinn man underviser på og om disse kategoriene kan gi en nyttig inngang til å forstå tegneserien bedre. Trikotomien er relativt avansert å forstå, særlig for yngre elever, og dessuten beveger den seg langt unna det perspektivet som er tiltenkt i *Kontekst*-verket; tegneseriemediet, dets forskjellige genrer og dets virkemidler.

3.3.3 Kjønn og språk

I dette kapitlet er det en gjennomgående tråd at språket er viktig for meningsdannelsen i tegneserier. Halliday og Matthiessen (2014) tillegger, som vi har sett, språket stor tyngde i kommunikasjonen mellom mennesker. Dykker man ned i kjønnsforskningens studier på hvordan menn og kvinner snakker, finnes det et utall forskjellige resultater. Mest interessant i denne oppgaven er etter mitt skjønn de kjønnsstereotypiske måtene å snakke på. I et medium som elsker å sette saker på spissen og harselere med finurligheter i hverdagen står tegneserieskaperne fritt til å bruke det språket de vil. Derfor skal vi i denne sammenheng ikke begi oss ut på en diskusjon om årsakene til språkforskjellene mellom kvinner og menn, men heller referere til forskning som kan hjelpe til å forstå mekanismene bak språkbruken til Nemi

og Pondus. Ei heller skal vi begi oss ut på en diskusjon om det i det hele tatt finnes statiske og kategoriske forskjeller i språk, slik eksempelvis Mary Crawford gjør i boken *Talking Difference. On Gender and Language* (1995). Dessuten skal vi ikke glemme at Nemis forfatter er en kvinne og at skaperen til Pondus er en mann.

Enkelte undersøkelser viser at kvinner og menns holdninger til medmennesker arter seg på forskjellige måter. Menn er gjerne på vakt mot å kommanderes eller nedvurderes. Dette knyttes til status i gruppen, der den som gir ordre og får andre til å adlyde oppnår den høyeste stjernen. Kvinner retter seg mer mot fortrolighet og allianser (Tannen, 1992, s. 31). Språkforskeren Helene Uri (2005) tolker her Deborah Tannen på følgende måte: “Tannen hevder at mens kvinner snakker fordi de vil opprettholde en plass i et fellesskap, som hun i utgangspunktet anser som et jevnbyrdig fellesskapsnettverk, prater menn for å få styrket sin posisjon” (s. 134). Menn kan også være mer direkte og kommanderende i sin talemåte, kvinner mer foreslående og indirekte (s. 134). Når det gjelder å uttrykke følelser, viser Tannen at menn og kvinner gjør dette forskjellig i samtaler med andre. Når kvinner snakker om problemer de har, kommer deres kvinnelige samtalepartnere ofte med eksempler på tilsvarende fortellinger og uttrykker forståelse for situasjonen til den som prater. Menn reagerer ofte på kvinners utbrodering av problemer ved å foreslå en løsning på dem (Tannen, 1992, s. 35). Menn snakker også om problemer, men på en litt annen måte: I samtaler med hverandre snakker menn om sine problemer parallelt, og avskriver den andres som uvesentlige (Tannen, 1992, s. 38). Som vi ser, når kvinner og menn snakker sammen er det ikke rart at det av og til oppstår misforståelser fordi den ene part ønsker at den andre reagerer på en viss måte. Når denne ønskede reaksjonen uteblir, kan misforståelsen være et faktum.

Vi kunne imidlertid ha dementert hver og en av disse kjønnsdiskrepansene ved å involvere blant annet yrkes-, etnisitets-, samt kulturforskjeller, men det er heller ikke hensikten her. Analysen senere i oppgaven vil forhåpentligvis vise hvordan Nemi og Pondus bruker språk når de er aktører, og hvorvidt dette eventuelt blir gjort forskjellig.

4 Metode

Målet for denne oppgaven er å svare på problemstillingen *Hvordan opptrer mannlige og kvinnelige karakterer som aktører i meningsutvekslingen i et utvalg norske tegneserier?* Ordet metode stammer fra det greske *methodos*, som betyr å følge veien til målet. For å finne veien til dette målet skal jeg i det følgende beskrive og diskutere valgene jeg har tatt i denne oppgaven. Deretter berører jeg det tekstutvalget som skal analyseres. Til slutt vil jeg drøfte oppgavens reliabilitet og validitet.

Innenfor humanistisk forskning er det vanlig å benytte seg av enten kvantitativ eller kvalitativ metode for å svare på problemstillinger. Som vi skal se er det også mulig å kombinere disse metodene innenfor én og samme studie. Denne studien er et eksempel på en slik fremgangsmåte, slik det blant annet går frem av forskningsdesignet, skissert i tabell 1 (se s. 4). I det følgende følger en redegjørelse for de nevnte metodene, og hvorfor de er valgt i denne studien.

4.1 Kvantitative og kvalitative metoder

Kvantitative metoder innenfor humanistisk forskning handler om det som kan måles. Vi kan for eksempel stille forskerspørsmål med uttrykk som *hvor mange* eller *hvor lenge*. Dessuten er man ute etter å generalisere resultatene fra et mindre utvalg til å kunne si noe om en større populasjon (MacDonald & Headlam, 2011, s. 8). I tillegg kan vi kategorisere ulike fenomener og telle opp antall observasjoner for å si noe om utbredelsen av fenomenet. Slike tilnæringer er inspirert av naturvitenskapelig metode (Johannessen, Tuft, & Kristoffersen, 2010, s. 31).

Kvalitative metoder, derimot, kan vi bruke når vi ønsker å få svar på de underliggende årsakene og hensiktene bak ulike handlinger. En grundig forståelse av sosiale fenomener er en sentral målsetting. Dette stiller særlig krav til fortolkning fra forskerens side (Thagaard, 2009, s. 11). Videre passer kvalitativ metode godt hvis vi ønsker å finne ut noe om fenomener som vi ikke kjenner så godt, men som vi ønsker å vite mer om (Johannessen et al., 2010, s. 32). Altså er målet ikke å generalisere resultatene, men å gjøre dybdeundersøkelser av få tilfeller.

4.1.1 Fremgangsmåte og refleksjoner rundt bruk av kvantitativ metode

Da jeg gjorde den kvantitative undersøkelsen av et utvalg Pondus- og Nemistriper, valgte jeg å ta for meg alle stripene som ble utgitt av disse to tegneseriene i to ulike tidsperioder. Hvilke

tidsperioder dette dreier seg om vil bli gjort rede for under avsnittet om tekstutvalg. (Se delkapittel 4.3, s. 37).

Spisset inn mot aktørperspektivet i denne oppgaven lagde jeg kategorier som ble anvendt for å registrere antall striper som belyser ulike sider ved det å være aktør. Disse kategoriene er som følger:

- Totalt antall tegneseriestriper i albumet
- Antall tegneseriestriper der begge kjønn er representerte
- Kun kvinnelig(e) aktør(er) der begge kjønn er representerte
- Kun mannlig(e) aktør(er) der begge kjønn er representerte
- Unisex-aktører der begge kjønn er representerte
- Uspesifiserte/konseptuelle striper der begge kjønn er representerte

De ovennevnte kategoriene er verdt noen kommentarer. Hvert av albumene inneholder et ulikt antall tegneseriestriper som deretter ble telt opp. Enkelte striper, som oftest med tre eller fire ruter, gir mening både enkeltstående og som en forlengelse av andre striper. I de tilfellene der det var mulig å skille ut enkeltstående striper som en del av en lengre fortelling, ble dette gjort. Dersom en lengre fortelling over flere sider kun ga mening som en koherent enhet, ble denne registrert som én stripe. Begge Nemi-albumene inneholder eksempler på lengre fortellinger som går over flere sider. At renna, jevnfør delkapittel 3.2.1 (se s. 23), er smalere enn vanlig i disse fortellingene, gir et tydelig signal om at det er en lengre, koherent enhet. Resten av kategoriene ovenfor tar utgangspunkt i striper der begge kjønn er representerte, og utelukker derfor andre striper. Kategori nummer to demonstrerer hvor mange striper som finnes i hvert album med karakterer fra begge kjønn. De tre neste kategoriene viser en oversikt over mannlige og kvinnelige aktører, hvorav de to første utelukker meningsbærende aksjoner utført av det andre kjønn. En definisjon av hva som menes med *aktør* finnes i delkapittel 3.1 (se s. 15) og blir derfor ikke utdypet her. Uspesifiserte eller konseptuelle striper er striper uten definert aktør av noe kjønn. Dette er forklart nærmere i delkapittel 5.2 (se s. 43-44) og delkapittel 5.3 (se s. 46-47), men vi kan kort nevne at striper der aksjonsprosessen starter ut fra naturlige fenomener eller dyr havner her. Måten jeg samlet inn dataene på var ved å operere med et post-it-system med forskjellige fargekoder for de ulike kategoriene som jeg klistret ved siden av stripene. Dette fungerte fint for å unngå å gjøre feiltellinger.

I tillegg finnes det andre kategorier i den kvantitative analysen. Blant annet undersøkte jeg kjønn til aktøren som initierer handlingen og kjønn til aktøren som avslutter handlingen i

stripen. Fordelen med å gjøre det slik er at tegneserier ofte har en innfløkt og mangfoldig fortellermåte. Ofte er det ulike karakterer som kommer og går gjennom en hel stripe. Ved å undersøke i hvilken grad det er mannlige eller kvinnelige karakterer som setter i gang og avslutter handlingen, kan dette gi informasjon om hvordan de opptrer som aktører, jevnfør problemstillingen. Den siste delen av den kvantitative undersøkelsen består av en ordopptelling. Her ville jeg undersøke hvorvidt antall ord som ytres har en sammenheng med resultatene i de andre aktørkategoriene.

Årsaken til at jeg ønsker å gjøre en slik kvantitativ analyse er sammensatt. Én interessant side ved saken er å kunne sammenlikne to ulike tidsperioder. Har det skjedd en utvikling over tid med tanke på kjønn og aktørrollen? Hvis så er tilfelle, hva kan dette indikere? Heldigvis har begge tegneseriene vært på markedet såpass lenge at en slik vinkling er forsvarlig. Et annet perspektiv er den eksponeringen kjønnene får innenfor Nemi og Pondus. Ved å gjøre en kvantitativ analyse vil man få en oversikt over hvor ofte de forskjellige kjønnene er aktører, basert blant annet på elementer i verbalteksten og i bildene. Den aller viktigste årsaken er derimot det som kan hjelpe til med å svare på problemstillingen på best mulig måte. Når vi leser bruken av ordet *hvordan* i problemstillingen, handler ikke det bare om kvalitativ analyse, men også en kvantitativ tilnærming ved å innlemme materialet i forskjellige kategorier.

På den andre siden kan kvantitativ metode hjelpe oss med å generalisere funn ut fra et utvalg. Når denne studien tar for seg tegneseriestripene fra to forskjellige årganger, kan det forhåpentligvis gi en pekepinn på hvordan resultatene hadde blitt hvis en skulle tatt for seg andre årganger. Selvfølgelig kan ikke dette overføres ukritisk, da et annet viktig punkt er hvordan det henger sammen med hvilket tekstmateriale som ligger til grunn, noe som vil bli diskutert nedenfor. En skal være var for å dra forhastede konklusjoner, men resultatene vil muligens si noe om tendenser i utviklingen.

4.1.2 Fremgangsmåte og refleksjoner rundt bruk av kvalitativ metode

Ifølge Anssi Peräkylä (2004) er det ikke ett samlet sett med redskaper innenfor kvalitativ metode som ligger klar til bruk for forskeren (s. 283). Det er i stedet mange forskjellige verktøy – det kommer an på om det dreier seg om tekstanalyse, videoanalyse, taleanalyse et cetera. Kombinert med kvantitativ analyse har jeg næranalysert et utvalg på fire tegneseriestriper, to av Nemi og to av Pondus, én hver fra to ulike tidsperioder. I kapittel 6 kommer jeg til å fremlegge analysene kronologisk, det vil si at jeg starter med den eldste stripen først. Fremgangsmåten foregår på følgende måte: Først presenteres en denotativ

beskrivelse av tegneseriestripen med utgangspunkt i Baldry & Thibaults (2006) modell for tegneserieanalyse skissert nedenfor. Her legges innholdet i selve tegneseriestripen frem slik den består av ulike semiotiske modaliteter. Deretter analyserer jeg tegneserierutene en etter en. Videre setter jeg hele stripen under lupen ved å ta for meg utviklingen som skjer fra første til siste rute slik den viser seg som en sammenhengende enhet. Det vil si at jeg ikke har strukturert analysene etter Hallidays metafunksjoner. Metafunksjonene gjør seg dog gjeldende fortløpende i analysene av rutene.

	Semiotiske modaliteter/ressurser			
	Verbalspråk	Bilde	Lyd	Bevegelse
Deltaker				
Aksjon				
Hendelse				

Tabell 3: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser

Fordelen med sosialsemiotikken er at den i tillegg til å være en teori også har et analyseapparat. Dermed linkes teori tett opptil metode. Jeg har utført sosialsemiotiske analyser der hovedfokuset har vært på hvilke semiotiske ressurser eller modaliteter som virker sammen for å kommunisere mening. En slik modalitet er *verbalspråket*. Måten jeg har registrert verbalspråket på er meget enkel: Jeg har skrevet inn ordrett hva som ble ytret av hver deltaker i hver rute. Når det gjelder *bildet*, har jeg registrert ansiktsuttrykk som indikerer for eksempel snakking eller smiling. *Lyd* er vanligvis noe vi ikke forbinder med tegneserier, men er tatt med blant annet fordi utropstegn i verbalspråket angir grad av volum. Lyd fra en hendelse kan få deltakere i stripen til å reagere. Dette skal vi blant annet se i analyse I, der lyden av vaskevann som havner uintendert på kjøkkengulvet vekker oppmerksomheten til deltakerne. Mellom og i rutene kan det i tegneserier også oppstå *bevegelser*. Dette er som oftest gjengitt med vektorer, et begrep vi kjenner fra forrige kapittel. Alt dette uttrykker mening hver for seg og sammen. I de kvalitative analysene har jeg forsøkt å tolke dette på et overordnet plan.

I første kolonne til venstre er begrepene *deltaker*, *aksjon* og *hendelse* brukt. Deltakerne i stripen har jeg introdusert fortløpende alt ettersom i hvilken rute de opptrer først. Det vil si at tabellen ovenfor gjentar seg under hverandre for hver enkelt rute. En deltaker er helt enkelt den karakteren som bidrar med mening i stripen, og aksjon er handlingen som blir utført. Hendelse har jeg brukt til å beskrive to ulike saker. Den ene som et direkte resultat av konsekvensen av handlingen, og samtidig som et uttrykk for å beskrive på hvilket sted deltakerne befinner seg i stripen dersom dette er viktig for meningen som skapes.

I forrige kapittel refererte jeg til enkelte teoretikere som har forsket på kjønn. I motsetning til Susanne V. Knudsen (2010), som har knyttet denne forskningen blant annet til tegneserier, har andre forskere, eksempelvis Erving Goffman (1979), studert reklameplakater. Goffmans teorier blir behandlet i delkapittelene 6.1.2, 6.3.2 og 7.2.3. Her diskuterer jeg mine funn opp mot de resultatene han fikk. Knudsens ulike kjønnsuttrykk blir drøftet i delkapittelene 6.4.2 og 7.2.3.

Teorien til Roland Barthes (1980) rundt forankring og utviding i bilder vis-à-vis verbaltekst blir diskutert i hver enkelt av de fire tegneserieanalysene. Dette knyttes opp mot både McClouds og Groensteens syn på samspillet mellom bilder og verbaltekst i tegneserier. En grundig sosialsemiotisk analyse på bakgrunn av tabell 3 vil vise i hvilken grad det er bildene eller verbalteksten som er den primære meningsbærende modaliteten.

4.1.3 Begge metoder – en ulempe?

Skillet mellom de ovennevnte metodene trenger ikke nødvendigvis å være gjensidig utelukkende – at vi forsker ut ifra den ene eller den andre. For det første vil det variere hvor kvalitativ eller kvantitativ forskningen er. For det andre er det fullt mulig å kombinere metodene i den samme undersøkelsen (Christoffersen & Johannessen, 2012, s. 17). Et par eksempler kan illustrere hvordan dette kan gjøres.

Ifølge Hitching og Veum (2011) kan en kombinere kvalitative og kvantitative fremgangsmåter - såkalt metodetriangulering. På den ene siden er utgangspunktet til Hitching og Veum diskursanalyse, en typisk kvalitativ tilnærming til materialet sitt. På den andre siden tegner de opp et forslag til å bruke statistiske modeller på bakgrunn av tekstanalyser med tilhørende kvantitative delanalyser. En slik delanalyse kan for eksempel være pronomenerbruk i en gitt tekst (Hitching & Veum, 2011, s. 17). Det som styrer valg av metode er hvilket teoretisk grunnlaget en jobber ut ifra. Siden sosialsemiotikken har utviklet seg fra en sosialkonstruktivistisk retning, det vil si en ontologi om at verden er sosialt skapt, er det naturlig å drive kvalitativ forskning all den tid tolkingen og ikke det å generalisere står i sentrum. Det stopper likevel ikke, som vi har sett, forskningen fra å inkludere komplementære metoder.

Metodetriangulering brukes som grunnlag for å danne et tredje punkt – for å undersøke om de ulike metodene fører til noenlunde samme resultat. Johannessen et al. (2010) lister opp tre forskjellige måter å kombinere kvalitativ og kvantitativ metode på. For det første kan kvalitative metoder benyttes i etterkant av kvantitativ datainnsamling, slik jeg gjør i min

undersøkelse. For det andre kan kvalitative metoder bli brukt til en type pilotering til en kvantitativ datainnsamling. Slik kan informasjonen fra det kvalitative arbeidet danne basis for designet på den kvantitative undersøkelsen. For det tredje kan kvalitative og kvantitative teknikker bli brukt parallelt, slik Hitching og Veum (2011) har gjort, jevnfør diskusjonen ovenfor. Jeg har altså først gjort en kvantitativ analyse av to årganger med Nemi og Pondus etterfulgt av kvalitative analyser av fire striper. Ved å benytte meg av begge metodene håper jeg at de kan utfylle hverandre. Hvis jeg kun skulle gjort en kvantitativ analyse, ville jeg ikke kunne fått svar på hvordan meningen skapes, bare at et visst antall striper inneholder ulike aktører. Om jeg bare hadde brukt den kvalitative metoden, ville den gitt meg mulighet til å analysere noen få striper og gi svar på hvordan nettopp de kommuniserer, men det ville ikke svare på det jeg ønsker å finne ut med tanke på sammenlikning over tid. Kvalitativ tekstanalyse kan gi en indikasjon på hvordan andre Nemi- og Pondusstriper kommuniserer, men med usikker overføringsverdi. Jeg ser derfor ikke på bruk av begge metoder som noen ulempe, men heller en mulighet til å få svar på de spørsmålene jeg stiller i denne oppgaven.

Et annet alternativ hadde vært å studere flere årganger med tanke på sammenlikningsgrunnlag. Da kunne man næranalysert flere striper for eventuelt å nyansere funnene jeg får i analysedelen ytterligere. Problemet med denne fremgangsmåten er det tidkrevende arbeidet som dette ville ført til, som denne oppgavens rammer ikke tillater.

4.2 Induktiv og deduktiv metode

Når det gjelder forholdet mellom empiri og teori, skiller vi gjerne mellom induktiv og deduktiv metode. Jobber vi induktivt går vi bredt ut når vi observerer data og prøver å gjenkjenne mønstre som repeterer seg. Ut ifra disse mønstrene kan vi lage generelle begreper eller teorier som sier noe generelt om materialet vårt (Johannessen et al., 2010, s. 51). Vi kaller dette også for en bottom-up-tilnærming. Motsatt vei går vi når det er snakk om deduktiv metode. Her har forskeren allerede en teori eller visse påstander som utgangspunkt, som testes ved hjelp av empiriske data (2010, s. 51). Resultatene blir brukt som grunnlag for å bekrefte teorien. Forskeren går altså inn i datamaterialet med teoretiske briller for å utlede fra det generelle til det spesielle. Dette kaller vi en top-down-tilnærming.

I undersøkelsen min benyttet jeg meg bevisst av sistnevnte fremgangsmåte. Jeg hadde tidlig en påstand om at det fantes aktører i tegneseriene om Nemi og Pondus. Her tok jeg allerede på meg noen briller, i og med at jeg definerte flere kategorier innenfor sosialsemiotikk og foretok en opptelling av hvor mange observasjoner jeg fant i de ulike kategoriene. Vi skal

likevel ikke utelukke at jeg ikke har jobbet induktivt med tegneseriene underveis. Før undersøkelsen tok til, hadde jeg selvsagt lest både Nemi og Pondus for å lete etter interessante analyseområder. Da gikk jeg bredt ut og var åpen for forskjellige temaer for analyse. Først da den kvantitative undersøkelsen begynte kan jeg si at jeg benyttet deduktiv metode. Deretter jobbet jeg induktivt da jeg plukket ut fire tegneseriestriper for analyse. En slik veksling mellom disse to metodene er et aspekt ved forskning som Tove Thagaard (2009) berører. Hun mener at kvalitative studier tradisjonelt sett har hatt en induktiv tilnærming. Imidlertid vil det i de fleste forskningsprosesser være innslag av både induktive og deduktive faser (Thagaard, 2009, s. 189). Fordelen med å bruke deduktiv metode er at en har et klart definert verktøy når en leser gjennom datamaterialet. En vet hva en skal se etter. Det negative er selvsagt at det foregår en jakt etter å bekrefte teorier eller hypoteser ved å ha en viss holdning til det man studerer. Det kan føre til en leting etter de svarene en ønsker å få svar på. Årsaken til at jeg likevel har inkludert deduktiv metode i denne oppgaven er at den har gitt meg et verktøy til å adaptere sosialsemiotiske begreper over på multimodale tekster.

4.3 Tekstutvalg

Når det gjelder hvilke tegneseriealbum jeg skulle analysere, forelå det mange muligheter. Begge seriene har vært på markedet i bortimot 20 år, så her var det mange album å velge mellom. Etter mitt skjønn var det beste alternativet å velge to eldre album, en for hver tegneseriefigur, og ditto to album av nyere dato. Dette for å kunne se på utvikling over tid. De albumene jeg har valgt fra den tidlige perioden er Nemi med *Stjernestøv og løgner* (2005) og Pondus med *Hat trick* (2003). Fra nyere tid falt valget på henholdsvis *Tretti tusen varulver* (2015) og *Tretten pils og en kebab* (2014). At Nemi-albumet *Stjernestøv og løgner* er utgitt i 2005, betyr ikke nødvendigvis at stripene er utgitt samme år eller året før. På baksiden av dette albumet står det at stripene ble publisert i årene 2000 og 2001. De andre albumene opererer også med et slikt etterslep på flere år.

Valg av disse albumene er verdt flere kommentarer. For å kunne gjøre statistiske generaliseringer trekkes ofte utvalget i kvantitative undersøkelser tilfeldig (Johannessen et al., 2010, s. 106). I denne oppgaven vil jeg imidlertid argumentere for at utvelgelsene har skjedd på et semi-tilfeldig grunnlag basert på to årsaker: Den ene er at jeg ønsket å unngå å velge striper fra de aller første årene, fordi jeg ønsket at seriene hadde “satt seg” med tanke på persongalleri og tematikk. Den andre er av den enkle grunn at begge de to siste albumene var de nyeste eksemplarene på markedet da analysearbeidet startet.

Det ville ha vært fullt mulig å ha andre fremgangsmåter med tanke på tekstutvalget. For å få tilgang til et ferskere materiale kunne det ha vært et alternativ å samle inn tegneseriebladene som kommer ut hver uke og gjøre den kvantitative analysen ut ifra det. Blant annet har Nemi fått en mer eller mindre fast kjæreste de senere årene, og med det som utgangspunkt ville resultatene mine trolig ha blitt noe annerledes. Likevel er det tidkrevende å skulle vente med å kjøpe hefter i løpet av et helt år, for ikke å snakke om utgiftene underveis. Ikke desto mindre er det lettere å forholde seg til ett konkret album for hver tegneseriefigur, og ikke mange tegneseriehefter med reklamer og diverse biserier.

Når det gjelder utvalget av striper til de kvalitative analysene – en fra hver av de ovennevnte albumene, ble dette gjort ut i fra tanken om strategisk utvelgelse. Dette betyr at man ønsker mest mulig kunnskap om fenomenet, og ikke gjøre generaliseringer (Johannessen et al., 2010, s. 106).

Som nevnt har jeg analysert stripene kronologisk, den eldste først. For å hjelpe leseren visuelt vil de aktuelle stripene være vedlagt underveis. Grunnen til at jeg har valgt akkurat disse fire stripene er fordi de med ett unntak oppfyller følgende krav: 1) de består av aktører fra begge kjønn 2) tegneseriens hovedperson er aktør og 3) en eller flere karakterer bidrar med verbalutsagn. Avviket finnes i analyse IV, der illustrasjon 4 (se s. 78) ikke har mannlige aktører. Grunnen til at nettopp denne stripen ble valgt var fordi jeg ville undersøke nærmere hvordan Nemi kommuniserer og skaper mening med sin bestevenninne, Cyan.

Siden denne oppgaven primært er opptatt av hvordan mannlige og kvinnelige karakterer opptrer som aktører, er det sentralt å gi eksempler på dette. Selv om begge kjønn kan bidra til meningsutvekslingen *uten* å ytre ord, synes jeg allikevel det er viktig å inkludere striper *med* ord, blant annet fordi det gir mulighet til å analysere verbalspråket.

4.4 Hermeneutikk

I den foregående delen av dette kapittelet har jeg tatt for meg hvilket datamateriale som dannet basis for undersøkelsen i denne oppgaven. I tillegg har jeg skissert hvilke metoder som ble anvendt og dessuten diskutert hvorfor de aktuelle metodene er valgt, såkalt metodologi. I denne delen av kapittelet skal jeg diskutere studiens validitet og reliabilitet. Dette knytter seg tett opp til hermeneutikken, som handler om det å fortolke tekster.

4.4.1 Forskerrollen

Når man forsker er det sentralt å være klar over sin egen rolle i den vitenskapelige prosessen. Blant annet nærmer forskere seg sitt studieobjekt med ulike forforståelser. Forskeren er dessuten en utvelgende aktør (Johannessen et al., 2010, s. 40). I tillegg betrakter man verden gjennom ulike briller, som kan farge de resultatene studien får.

Jeg er ingen utpreget tegneserie-entusiast. I mine barneår var Donald Duck & Co et ukentlig innslag i lesingen, mens jeg senere i livet har byttet ut den gulnebbete anden til fordel for sporadisk lesing av andre tegneserier som Nemi, Pondus og Lunch. En kan argumentere for at det er negativt at forskeren ikke har inngående forforståelse til det som skal undersøkes. Tvert imot mener jeg at en profesjonell distanse til forskningsmaterialet er positivt, fordi det minsker faren av å være farget av tidligere erfaringer. Ved å ha et bevisst objektivt forhold til eksempelvis Pondus i den kvantitative undersøkelsen, minskes faren ved å stigmatisere ham på ulike måter. I den kvalitative analysen kommer forskerens subjektivitet tydeligere frem. Ifølge Joseph Maxwell (2013) er ikke målet å eliminere forskerens innflytelse, men å forstå den og bruke den produktivt. Dette dreier seg om reaktivitet på forskningsobjektet (s. 125).

De resultatene som kommer frem gjennom mine undersøkelser er ikke selve virkeligheten, men representasjoner av den. Det er et sosialsemiotisk teorigrunnlag som danner grunnmuren i denne oppgaven, og da er det viktig å presisere at oppfatninger av verden er sosialt konstruert. En slik representasjon av virkeligheten er nettopp det den ideasjonelle metafunksjonen består i, jevnfør delkapittel 3.1 (se s. 14). Validitet er det forskningsmessige begrepet vi bruker på hvor godt eller relevant data representerer virkeligheten (Johannessen et al., 2010, s. 69). Ved å redegjøre for rekkefølgen på denne studiens undersøkelser og analyser, samt legge frem hvilke kriterier jeg gikk etter ved tekstutvalget, har jeg gjort fremgangsmåten min åpen for andre. Validitet knytter seg også til de resultatene som kommer frem etter selve analysene, og om arbeidet rundt disse er tydeliggjort i stor nok grad (Silverman, 2006, s. 282). Dette kalles gjennomsiktighet. I de påfølgende analysene håper jeg å gi fullt innsyn i analysearbeidet, blant annet ved å forklare tabeller og tolke beskrivelsene i tegneseriestripene.

Hva angår studiens reliabilitet, handler dette om forskningen er pålitelig og tillitvekkende. Et vanlig spørsmål å stille ad reliabilitet i forskning, er om en annen forsker ville fått samme resultat (Thagaard, 2009, s. 198). For min studie gjelder dette blant annet aktørkategoriene i den kvantitative undersøkelsen. Ved å beskrive disse så nøyaktig som mulig er risikoen minsket for at vi eventuelt ville fått avvik fra resultatene dersom samme undersøkelse skulle gjentas. Her ligger det sannsynligvis en forskjell mellom kvantitativ og kvalitativ metode, i og med at førstnevnte har en objektiv og opptellende funksjon, mens sistnevnte fokuserer på den

subjektive fortolkningen. Imidlertid påpeker Stephen Gorard at kvantitativ forskning kan være vel så subjektiv som kvalitativ i og med at forskjellige kategorier skal passe inn med datamaterialet (Gorard, 2012). Jeg kan ikke påberope meg den eneste sanne tolkningen av de fire tegneseriestripene, men ved å legge frem metodene for hvordan jeg skal analysere, være kritisk og grunnngi konklusjonene, gir dette mulighet til å etterprøve resultatene.

4.4.2 Den hermeneutiske sirkel

Tidligere i dette kapitlet har jeg diskutert den forforståelsen en forsker bærer på når man tilnærmer seg nye områder. Underveis i arbeidet med disse områdene vil forskerens kunnskap øke. Edvard Befring (2015) nevner at *den hermeneutiske sirkel* er en relevant arbeidsmåte for å analysere skriftlige tekster. Hermeneutikk handler om tolkningslære – en subjektivt fortolkende prosess. “Dette innebærer en *interaksjon* mellom tekst (dokument) og tolkning for å søke etter en helhetlig innsikt” (Befring, 2015, s. 21). Den hermeneutiske sirkelen er derfor en tolkningsprosess ved at vi tar med oss forforståelsen vår i inngangen til det som skal studeres, som leses og tydes bedre, og til slutt ender opp i en utvidet forståelse. Dette kan vi sammenlikne med det som ble sagt tidligere, at kvantitative og kvalitative metoder kan benyttes komplementært for å oppnå bedre innsikt. I mitt tilfelle vil det bety at jeg møter tegneseriene med en viss forforståelse, leser dem og finner mønstre, som fører til at min forståelse av dem blir bedre. Dette krever selvsagt refleksjoner hele veien. Kort sagt: For å forstå, må jeg fortolke. Vi går alltid til ulike tekster, gamle som nye, med ulike former for forventning og predisposisjon. Om vi tror at vi er upåvirket av dette, kan det villedde oss og dermed blir risikoen stor for å misforstå teksten (Lægneid & Skorgen, 2006, s. 9).

5 Kvantitativ analyse

I dette kapittelet vil jeg presentere og analysere resultatene fra den kvantitative analysen. Den består av fire tabeller, som vil bli introdusert og forklart fortløpende. Sorteringsjobben har vært nyttig, i og med at tendenser i materialet har blitt tydeliggjort fortløpende. Både de kvantitative og de kvalitative analysene kan ses i sammenheng ved at enkelte observasjoner gjort i førstnevnte del vil bli næranalysert senere. Underveis gis det føringer for akkurat dette. Materialet som ligger til grunn for analysen er presentert under *Tekstutvalg*, se delkapittel 4.3 (s. 37) for nærmere utdyping.

5.1 Representert hyppighet av begge kjønn

Som vi kan lese ut av tabell 4 er begge kjønn representert vesentlig hyppigere sammen i både *Hat Trick* (Pondus, 2003) og *Tretten pils og en kebab* (Pondus, 2014) enn i de to Nemi-albumene. Det er en svak tendens til at andelen av representerte mannlige karakterer har økt fra det første Nemi-albumet, *Stjernestøv og løgner* (2005), til det siste albumet, *Tretti tusen varulver* (2015). Likedan er det en svak tendens til at andelen kvinnelig karakterfrekvens har sunket fra det gamle Pondus-albumet til det nyeste.

	Antall striper totalt	Antall striper hvor begge kjønn er representert sammen	Andel %
Hat Trick (Pondus)	414	297	71,7
Tretten pils og en kebab (Pondus)	224	151	67,4
Stjernestøv og løgner (Nemi)	274	142	51,8
Tretti tusen varulver (Nemi)	300	166	55,3

Tabell 4: Antall tegneseriestriper, og andel striper med begge kjønn

Det er flere mulige årsaker til dette resultatet. Den relativt høye andelen representasjoner av kvinnelige karakterer i Pondus kan henge sammen med at hovedpersonen er en gift mann med barn av begge kjønn. På motsatt side er Nemi single og barnløs og derfor ikke avbildet så ofte sammen med det annet kjønn. Hvis vi sammenlikner Pondus og hans kone Beate med representasjonen av Nemi og hennes tilfeldige mannlige sengepartnere, er vi antakeligvis ikke langt unna en korrelasjon i relativ hyppighet. Går vi derimot til bestevennene til Nemi og Pondus, henholdsvis Cyan og Jukke, vil diskrepansen i relativ hyppighet når det gjelder deres andel sammen med det annet kjønn være langt større. Selv om Cyan i *Stjernestøv og løgner*-perioden hadde fast følge av grønnhårede Tim, er de avbildet relativt sjelden sammen i dette

albumet. Satt opp mot Jokke og det antallet striper hvor han gjør tilnærminger til det annet kjønn, blir det noe mer åpenbart hvorfor kvinneandelen i Pondus er høyere enn i Nemi. Dessuten er de kvinnelige karakterene Turid-Laila og Else gjennomgående figurer i begge Pondus-albumene, og begge bidrar ytterligere til å øke kvinneandelen. I *Tretten pils og en kebab* har Jokke fått seg både samboer og barn, men vi finner fremdeles en skjortejeger, eller rettere sagt to: Eddie og Ivar. Som vi kan lese ut av tabell 4 er andelen striper som inneholder karakterer av begge kjønn likevel såpass stabil for Pondus-albumene, med henholdsvis 71,7 og 67,4 %. Det gjør at vi ikke kan snakke om noen uttalt forandring eller utvikling i så henseende.

Utviklingen vi finner i Nemi i denne sammenheng er at Cyan har fått en ny kjæreste, Leo, som vi i det nyeste albumet møter langt oftere enn Tim. Det er antakeligvis noe av forklaringen på den lille økningen av mannlig representasjon i det nyeste albumet kontra det eldste. Det er ellers verdt å merke at *Tretti tusen varulver* består av striper utgitt før Nemi fikk fast følge av karakteren Grimm. Det er grunn til å tro at andelen Nemi-striper med begge kjønn er noe høyere etter denne karakterintroduksjonen. I det hele møter vi et langt mindre fast karaktergalleri i Nemi enn i Pondus, som antakeligvis har innvirkning på representativ hyppighet av kjønn. Om dette sier tegneseriens forfatter Lise Myhre:

Det er bevisst at Nemi dominerer serien. Cyan ble på en måte tvunget fram av maset om bifigurer. Det kommer enda flere figurer etter hver [*sic*], men det må skje etter mitt skjema slik at jeg rekker å bli kjent med dem. Jeg synes ikke Nemi passer til å ha mange gode venner²⁾

5.2 Aktører

At det finnes større hyppighet av kvinnelig representasjon i Pondus enn ditto mannlig i Nemi, forklarer imidlertid ikke så mye om vektingen kjønnene imellom. I tabellen nedenfor ser vi hvor ofte mannlige og kvinnelige karakterer danner mening ved å være aktører av en handling. En aktør i denne oppgaven er i all hovedsak en karakter som utfører en handling og/eller skaper mening med verbalspråk³⁾. Det er bemerkelsesverdig hvor stabile resultatene er i *Hat Trick* og de to Nemi-albumene når det gjelder ett fenomen; i de stripene der ett av kjønnene er aktør og det andre kjønnnet er målobjekt eller passiv deltaker, samsvarer resultatene fra en andel på 20,4 til 22,3 % av det totale antallet striper med begge kjønn. Dette gjelder for det kjønnnet

² Holen, Ø. (2008). *Intervju: Lise Myhre - Nemis mamma*. Hentet 26.03.2016, fra <https://oyvindholen.wordpress.com/2008/09/09/intervju-lise-myhre-nemis-mamma/>

³ Se punkt 3.1 for en nyansering av denne definisjonen

som er identisk med hovedpersonen, det vil si kvinnelige karakterer i Nemi og mannlige karakterer i Pondus. Liknende samsvar finner vi i andelen striper som kun har aktører av motsatt kjønn som hovedpersonen, 1,2 til 3 %. Unisex-kategorien, hvor begge kjønn kan sies å være aktører, er også relativt stabil for de samme tre album (72,3 til 76,1 %).

To albumer som skiller seg ut på forskjellige områder er *Tretten pils og en kebab* og *Tretti tusen varulver*. Når det gjelder førstnevnte album, ser det ut til at de kvinnelige karakterene opptrer oftere som aktører sammen med mennene (83,4%) enn i de andre albumene. Hva angår *Tretti tusen varulver*, består denne av flere konseptuelle striper sammenliknet med andre album. Det vil si at det ikke var mulig å identifisere en aktør i de aktuelle stripene.

Til slutt skal det skytes inn at tabell 5 kun inneholder de tegneseriestripene der begge kjønn er involvert. Årsaken til dette er relativ åpenbar: I all hovedsak finner vi kvinnelige karakterer i Nemi dersom det ikke er en mann tilstede, og motsatt hva angår Pondus. Siden tegneseriealbumene varierer såpass i omfang, ville en inkludering av samtlige striper påvirket observasjonene, spesielt i de kategoriene som gjelder kun mannlige og kun kvinnelige aktører.

	Kun mannlige aktører	Kun kvinnelige aktører	Unisex-aktører	Konseptuelle striper	Totalt
Hat Trick (Pondus)	64 (21,6)	9 (3,0)	224 (75,4)	0 (0)	297 (100)
Tretten pils og en kebab (Pondus)	21 (13,9)	3 (2)	126 (83,4)	1 (0,7)	151 (100)
Stjernestøv og løgner (Nemi)	3 (2,1)	29 (20,4)	108 (76,1)	2 (1,4)	142 (100)
Tretti tusen varulver (Nemi)	2 (1,2)	37 (22,3)	120 (72,3)	7 (4,2)	166 (100)

Tabell 5: Antall striper med aktører av ulike kjønn

Det er å forvente at hovedkarakterene Nemi og Pondus opptrer ofte i de respektive tegneseriene. Følgelig er det naturlig at det motsatte kjønn har lav andel enerådende aktører i tegneseriestripene. Grunnen til at albumet *Tretten pils og en kebab* har en høyere andel aktører av begge kjønn, kan ha flere årsaker. Én årsak er de allerede nevnte samboerforholdene i Pondus. Vi møter Pondus og Beate og Jøkke og Camilla. Ingen av kvinnene lar seg plette nevneverdig på nesen, som fører til at de opptrer som aktører heller enn rene målobjekter eller passive deltakere. Et eksempel på det er når Jøkke knipser etter øl fra sofasetet og ber om å få den “snappy, snappy”. Camilla kontrer med å hive en øl i bakhodet hans og spør til slutt om det var “[s]nappy nok for deg?” (Øverli, 2014, s. 40). Her ser vi at aksjonsprosessen går begge veier. En annen årsak ser ut til å være at antall striper der kvinnene har en ubetydelig eller liten

rolle har sunket. Mens vi i eksempelvis *Hat Trick* finner enkelte kvinnelige karakterer som bare fyller opp venteværelser, er en del av et publikum på et show eller spaserer forbi to menn på en bar, virker det som om deres rolle er mer inkludert ved at de er trukket mer inn i handlingen i det nyeste Pondus-albumet. Vi kunne sagt at de har tilbøyelighet for å snakke på venteværelset, komme med kommentarer under showet eller snakke med mennene på puben.

Hva gjelder de konseptuelle stripene i *Tretti tusen varulver*, preges disse av en fortellertekst, som ofte har til hensikt å belyse et tema for ulike vinkler. Eksempler er forfengeligheten i dagens samfunn, samlivsbrudd og dødsbo. Dette bringer en dypere, tristere og mer undrende bestanddel i Nemi som vi sjelden finner i Pondus. Det betyr at det av og til introduseres andre temaer i denne tegneserien enn de rent humoristiske. Lise Myhre forteller følgende om akkurat dette poenget: “Jeg kan bruke henne (Nemi) i mange sammenhenger uten at det blir feil, for eksempel til å illustrere dikt av André Bjerke”⁴.

5.3 Inngangs- og utgangsaktører

Tegneserier har ofte en innfløkt og mangfoldig fortellermåte. I og med at de som oftest består av flere ruter, finnes det et utall kombinasjoner som forfatterne kan benytte seg av når det gjelder å skape mening. Det er å gjøre tegneserien en urettmessig forenkling å fokusere ensidig på hvor ofte de ulike kjønnes karakterer opptrer som aktører *gjennom* tegneseriestripen. Studerer vi materialet fra en annen vinkel, nemlig kjønn på karakteren som igangsetter handlingen og kjønn på karakteren som avslutter handlingen, får vi en ny dimensjon på hvordan meningen skapes i stripene. Her har jeg ikke tatt hensyn til om det er den samme karakteren som er gjennomgående i stripen, bare hvilket kjønn som opptrer. Bokstaven M indikerer mann, og bokstaven K likeså kvinne. M-M betyr at inngangs- og utgangsaktøren er mann, mens M-K indikerer at inngangsaktøren er mann og utgangsaktøren er kvinne. K-M betegner det motsatte. Med utgangsaktør menes her i all hovedsak den som sier punchline, altså det avgjørende sluttpoenget. Der hvor punchline ikke finnes i form av skrift, fungerer bildet som oftest som en “billedlig punchline”. Vi kan gjerne knytte dette til ordtaket “den som ler sist, ler best”. I tabell 6 har jeg valgt å se bort fra de konseptuelle stripene, som nettopp ikke har definert aktør. Det er heller ikke alle striper som har en aktør med tydelig definert kjønn i inngangs- eller utgangsrollen. Stripper med dyr eller der det ikke er tydelig hvilket kjønn som opptrer havner derfor i den uspesifiserte kategorien.

⁴ Holen, Ø. (2008). *Intervju: Lise Myhre - Nemis mamma*. Hentet 26.03.2016, fra <https://oyvindholen.wordpress.com/2008/09/09/intervju-lise-myhre-nemis-mamma/>

Dataene indikerer forskjeller på flere plan. Umiddelbart ser vi at stripene med både kvinnelig inngangsetter av handling og avsluttende meningsbæring scorer ti prosent eller høyere i begge Pondusalbumene enn tilsvarende mannlige karakterer i Nemi-albumene. En annen, og tydeligere, forskjell ser vi mellom M-K i Pondusalbumene og K-M i Nemi-albumene. Vi kan naturlig sammenlikne disse på grunn av at inngangsaktøren er identisk med kjønnen på hovedkarakteren som serien tar sitt navn fra. Naturlig nok har utgangsaktøren i disse tilfellene motsatt kjønn av inngangsaktøren.

	M-M	M-K	K-M	K-K	uspesifisert	Totalt
Hat Trick (Pondus)	108 (36,4)	79 (26,6)	72 (24,2)	31 (10,4)	7 (2,4)	297 (100)
Tretten pils og en kebab (Pondus)	65 (43,3)	34 (22,7)	36 (24)	15 (10)	0 (0)	150 (100)
Stjernestøv og løgner (Nemi)	10 (7,1)	41 (29,3)	21 (15)	64 (45,7)	4 (2,9)	140 (100)
Tretti tusen varulver (Nemi)	14 (8,8)	44 (27,7)	26 (16,3)	68 (42,8)	7 (4,4)	159 (100)

Tabell 6: Antall striper med inngangs- og utgangsaktører av ulike kjønn

Årsaken til at M-K for Pondus-albumene ligger på ca. en fjerdedel av totalt antall striper, mens K-M for Nemi-albumene ligger på rundt en sjettedel kan til en viss grad fortelle noe om vektingen de ulike kjønnene får i meningsutvekslingen. Materialet antyder at de kvinnelige karakterene i Pondus bidrar mer med åpningsreplikker, igangsettende handlinger og punchlines, enn de tilsvarende mannlige i Nemi. Det er viktig å understreke at en kvantitativ analyse ikke nødvendigvis forklarer så mye *hvordan* dette skjer. Allikevel skal vi legge noen føringer i så henseende for de kommende kvalitative analysene.

Undersøker vi nærmere hvordan spesielt de avsluttende replikkene til de mannlige karakterene i Nemi arter seg, tegner det seg et bilde over hvordan de blir representert som aktører. I en sjelden stripe med Cyan og Tim klager Cyan over hvorfor kjæresten virker så avvisende og lager avstand mellom dem i dobbeltsengen. Tims avsluttende kommentar i siste rute er “Jeg har prompa” (Myhre, 2005, s. 57). I en annen stripe møter vi Nemi i dialog med en kamerat. Han klager over Nemis livsførsel med sene netter og mye alkohol. Nemi spør hva som er galt med det, hvorpå mannen i siste rute svarer: “Fordi jeg ikke har mulighet til å gjøre det selv” (Myhre, 2005, s. 43). Går vi til det siste Nemi-albumet finner vi et tredje eksempel på hvordan menn fremstilles. I pillow-talk med sin nye kjæreste Leo klager Cyan over sin venninne Nemi. Cyan hadde fortalt henne en gåte, men da Cyan ikke ville avsløre svaret, hadde Nemi blitt helt gal. Cyan poengterer overfor Leo at man ikke bare kan få svaret på gåter, men at man må jobbe for å finne ut av det selv. Leo har ikke hørt den aktuelle gåten selv, om

mannen som bestiller suppe og skyter seg etterpå, og repliserer: “Hvorfor gjør han det? Hm, Cyan? Hvorfor?” (Myhre, 2015, s. 53). Til tross for at mannlige karakterer i Nemi har den avsluttende replikken i omlag en fjerdedel av andelen striper med begge kjønn, er det altså ikke dermed sagt at de setter sitt eget kjønn i et godt lys. Når jeg skal næranalysere tegneseriestriper senere i oppgaven, kommer jeg til å peke tilbake på dette aspektet.

Sammenliknes de avsluttende replikkene til de kvinnelige karakterene i Pondus med observasjonene gjengitt ovenfor, fremstår de førstnevnte som mindre uthengende overfor seg selv og sitt kjønn. Det finnes flere eksempler på at kvinnene faktisk bidrar til å henge ut menn, og på den måten fungerer de likt som sine likesinnede i Nemi. I disse tilfellene opptrer det kvinnelige kjønn i Pondus som oftest som et forsterkende element hvis mannen først har latterliggjort seg selv. Et eksempel på det er når Pondus skal ta en blodprøve hos legen, noe han åpenbart har vanskeligheter med å takle. Bildene viser at pupillene til Pondus forsvinner oppover mot øyelokket slik at vi til slutt ikke ser dem. Dette kan vi tolke som at han er i ferd med å besvime. Legen sier at han ikke klarer å finne pupillene hans, hvorpå Beate avslutter: “De pleier å dukke opp igjen etter et par dager!” (Øverli, 2003, s. 65). Et annet eksempel er når bussjåføren Ivar ringer inn til resepsjonsfruen på jobben og melder fra om at han ikke kan komme på jobb fordi han er i ferd med å dø. Etter noen overbevisende ord fra fruen, innser Ivar at han bare er fyllesyk, og bestemmer seg for å ta en styrepils og komme seg på jobb. Resepsjonisten avslutter med: “Gutten sin” (Øverli, 2014, s. 105).

Det er ellers interessant å merke seg at M-K i *Hat Trick* synker vis-à-vis *Tretten pils og en kebab*. Det kan virke som at denne andelen har blitt “overført” til M-M og den uspesifiserte kategorien i sistnevnte album, og at menn dermed har punchline oftere – gitt at K-M og K-K er relativt stabile. Dette kan settes opp mot det vi leste av tabell 5, der unisex-aktørene i *Tretten pils og en kebab* har høy andel (83,4%) i forhold til de andre albumene. Studerer vi hva som ligger bak tallene, kan dette ha flere mulige årsaker. Én mulig forklaring kan være karakteren Sneipens punchlines, som ser ut til å forsvinne i perioden mellom de to albumene. I *Hat Trick* bidrar Sneipen, som er Pondus og Beates baby, med punchline i form av tankebobler i fire striper der inngangsaktøren er en mann. Dette tallet utgjør 1,3 % av det totale antall striper der begge kjønn er med. Sneipen, som har vokst og fått navnet Frida i *Tretten pils og en kebab*, er langt mindre delaktig i det nyeste albumet.

En alternativ tolkning er å undersøke antall ruter som finnes i stripene. Standardformatet i Pondus er en stripe bestående av fire ruter. Ved nærmere studier viser det seg at *Tretten pils og en kebab* inneholder ni striper med mindre enn fire ruter der begge kjønn er med. Dette utgjør en prosentandel på 6 %. Derimot viser det seg at det tilsvarende tallet for *Hat Trick* er 53

striper, noe som utgjør en prosentandel på 17,8 %. En mulig forklaring er at dette kan ha noe å si for graden av inkludering for kvinnelige og mannlige aktører. Med mindre ruter i gjennomsnitt er mulighetene færre til å inkludere flere aktører, uansett kjønn. Med flere ruter er mulighetene desto større. Når det viser seg at *Tretten pils og en kebab* i tillegg inneholder flere striper med både fem, seks og sågar åtte ruter, kan vi våge oss til å tro at kvinnelige karakterer her opptrer mer i de midterste rutene, men at mennene allikevel avslutter med punchline i siste rute. En naturlig avledning av dette er også å tro at flere ruter per stripe i gjennomsnitt vil føre til en høyere andel av unisex-aktører, jevnfør tabell 5 (se s. 43).

Til slutt bemerket angående tabell 6: En observasjon er at de uspesifiserte stripene forsvinner fra det gamle Pondus-albumet til det nyeste. Et annet funn er at av 448 (297+150) striper totalt med både kvinnelige og mannlige karakterer i to Pondus-album, så har kun én av dem en aktør som ikke er kvinne eller mann. Aktøren i dette tilfellet var et lynnedslag, som fikk gjennomgangsfiguren Ponni-Petra til å våkne opp av koma. Det er mulig å tolke dette dithen at tegneserien Pondus har fått en mer raffinert og stram narrativ stil med årene. Dette kan begrunnes med at vi finner tydelige handlingsforløp med enten kvinnelig, mannlig eller unisex-aktør.

5.4 Antall ord

Sneipens tankebobler i det tidlige Pondus-albumet ble nevnt ovenfor. Som et apropos til dette skal vi i tabell 7 ta for oss en inndeling i snakkebobler og tankebobler for å se hvordan aktørene kommuniserer. En annen sak som tabellen kan vise oss er hvilken vektning hvert av kjønnene får i meningsutvekslingen når det kommer til å uttrykke seg.

Til grunnlag for den foreliggende opptellingen ligger en registrering av antall ord som er ytret av en mannlig eller kvinnelig aktør. Derfor er ytringer fra målobjekter eller andre deltakere ikke tatt med her, da en slik inkludering faller på utsiden av problemstillingen. Som et resultat av dette faller eksempelvis fortellertekst utenfor tabellen, med ett lite unntak: Dersom fortellerteksten har en tydelig aktør, som vi av og til finner i Nemi-albumene gjennom bruk av pronomenet “jeg”, er dette tatt med i opptellingen.

Som i tabell 5, er det igjen tre av fire album som korrelerer med tanke på å score likt i forskjellige kategorier. Interessant nok er det imidlertid ikke snakk om de samme tre albumene. Hvis vi slår sammen prosentandelen av ord i snakkeboblene og tankeboblene, scorer *Tretti tusen varulver*, *Tretten pils og en kebab* og *Hat Trick* mellom 66,7 og 69,5 % hva angår totalt antall ord ytret fra en karakter med kjønn som er identisk med hovedpersonen i tegneserien.

Det vil si at det foreligger en 2/3 vs. 1/3-delning. Inkluderer vi ordene ytret av andre deltakere enn aktørene i tegneseriene er resultatene så og si identiske. To andre fenomener skiller seg også ut i tabell 7, nemlig antall ord i tankebobler i Nemi, samt det fjerde albumet, *Stjernestøv og løgner*, som befinner seg utenfor intervallet listet ovenfor.

	Mannlig karakter		Kvinnelig karakter		Antall ord totalt
	Antall ord i snakkebobler	Antall ord i tankebobler	Antall ord i snakkebobler	Antall ord i tankebobler	
Hat Trick (Pondus)	8494 (67,3)	283 (2,2)	3655 (29)	195 (1,5)	12627 (100)
Tretten pils og en kebab (Pondus)	4093 (66,8)	29 (0,5)	1999 (32,6)	5 (0,1)	6126 (100)
Stjernestøv og løgner (Nemi)	2427 (39,5)	74 (1,2)	3259 (53)	390 (6,3)	6150 (100)
Tretti tusen varulver (Nemi)	2727 (31,5)	152 (1,8)	5240 (60,7)	514 (6)	8633 (100)

Tabell 7: Antall ord fra aktører av ulike kjønn

Går vi til *Stjernestøv og løgner* ser vi at vektingen er nærmere 40/60-prosent enn 2/3 når det gjelder det totale antall ord menn vs. kvinner. Bak tallene finnes det antakeligvis en plausibel årsak. I Nemi er det i begge albumene en eller to lengre fortellinger som går over flere sider. I *Tretti tusen varulver* er det én lang fortelling - mellom sidene 147-152. Her er det ikke registrert noen mannlig aktør fra min side. I *Stjernestøv og løgner*, derimot, finnes to lengre fortellinger, fra side 11-22 og 143-157. Begge disse, og især den siste, har mange registrerte ord blant de mannlige aktørene. Det er derfor grunn til å tro at tallene som gjelder *Tretti tusen varulver* er noe lavere når det gjelder mannlige ord enn det som er gjennomsnittet i tegneserien Nemi. Uten at vi skal sette to streker under svaret kan det tyde på at det mannlige kjønn i Nemi får komme til orde i gjennomsnitt noe mer enn hva som er tilfelle med det kvinnelige kjønn i Pondus.

Her kan det være grunn til å stoppe opp og diskutere hvilke måter de mannlige karakterene i Nemi opptrer som aktører på. I gjennomlesingen av flere hundre striper av denne tegneserien har jeg bitt meg merke i at det i mange striper opptrer en mannlig karakter som ikke ytrer noe. Karakteren er derfor sjelden en aktør dersom han ikke setter i gang en handlingsprosess. En optelling i *Tretti tusen varulver* viser at de mannlige karakterene hverken ytrer noe i snakkebobler eller tenkebobler 31 ganger. Det gir en frekvens på 19,5 % av det totale antallet striper med begge kjønn. Det tilsvarende tallet for *Stjernestøv og løgner* er hele 48 striper med en frekvens på 34,3 %. Frekvensen er regnet ut fra striper som inneholder karakterer fra begge kjønn. En naturlig avledning av dette kan derfor være at når mennene først kommer til orde i Nemi, så snakker de mye.

Det at menn nokså ofte er stilltiende i Nemi-stripene setter dessuten søkelyset på hvordan de kvinnelige aktørene dermed realiserer mening i de samme stripene. Etter mitt skjønn finnes det tre hovedkategorier hvor vi kan plassere de mannlige karakterene som ikke ytrer noe.

For det første brukes menn for å understreke eller forsterke kvinnens ønske eller budskap. Et eksempel på det er når Nemi fantaserer om å leve luksuslivet på en yacht midt på havet - med tilhørende champagne til frokost. Det å slippe å jobbe og dessuten tilbringe hver eneste dag med kjæresten virker til å være drømmen. Mot slutten av stripen – og her kommer poenget – viser det seg at kjæresten er en skrukkete gammel mann, som refererer til fenomenet med unge kvinner som faller for søkkrike, eldre menn. Nemis punchline går som følger: “*Nei*, jeg forstår ikke hvorfor de gjør det” (Myhre, 2005, s. 124).

For det andre brukes menn til å latterliggjøre dem, som vi har vært inne på. Når Nemi kaldt og rolig tenker: “Det var ikke dette jeg så for meg da jeg leide skrekkfilm...” (Myhre, 2005, s. 49), og i neste rute holder et fast grep på en skrekkslagen mann mens hun tenker videre: “[m]en effekten er vel noe av den samme...” (s. 49), kan vi si at mannen blir latterliggjort. I tillegg kan vi si at det er spor av den første dimensjonen, nemlig at han blir brukt for å understreke Nemis budskap/holdning.

For det tredje finnes det striper hvor den mannlige karakteren kan sies å ha svært liten eller ingen funksjon. Av og til dukker det opp striper hvor det ikke spiller noen rolle for den overordnede meningen om karakteren er kvinnelig eller mannlig. Eksempler er servitører, kinogjengere, kafégjester eller publikummere på et show. I illustrasjon 4 (se s. 78) finnes det et eksempel på nettopp dette.

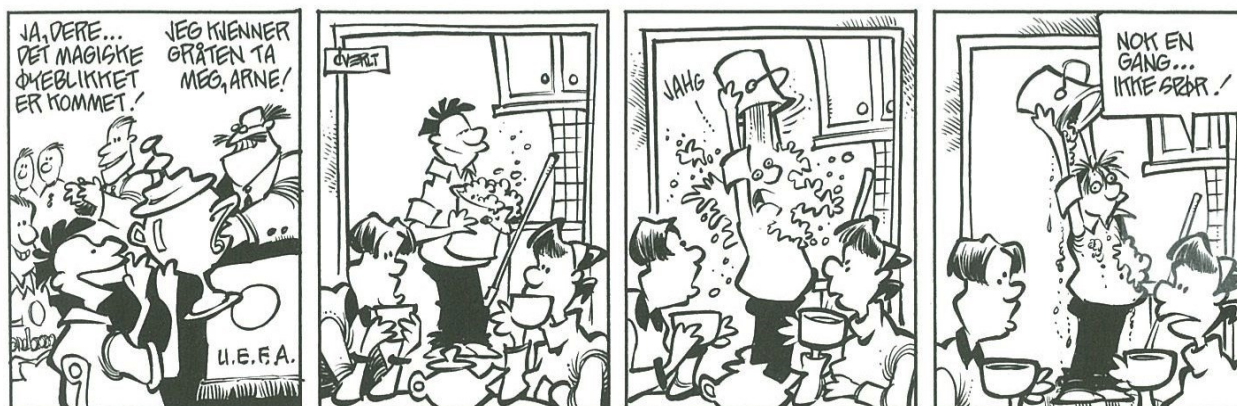
Avslutningsvis skal jeg komme med et par kommentarer til andelen ord i tankeboblene, som spesielt for de kvinnelige karakterene i Nemi er høyere sammenliknet med andre. Dette forsterker inntrykket jeg har berørt flere ganger tidligere. Mens Pondus fremstår som en relativt stramt regissert narrativ, humoristisk tegneserie, viser tegneserien Nemi at den kan spille på flere strenger. Andelen ord i tankeboblene viser at vi kommer innunder huden på både kvinnelige og mannlige aktører i større grad enn hos Pondus, men ikke bare det: Flere tankebobler viser også en undrende, mer filosofisk side ved tegneserien. Vi får altså i større grad ta del i tankene til Nemi og de andre karakterene i serien. Dette inntrykket forsterkes i og med antallet konseptuelle striper, samt striper uten definerte aktører av noe kjønn. Skulle vi ha laget filmen om Pondus, ville en naturlig adaptasjon vært en handlingsrettet versjon med tydelig spenningskurve. Filmene om Nemi burde, hvis den skulle vært tro mot forelegget, inneholdt voice-over og være mer fri i fortellerformen, kall det essayistisk.

6 Kvalitative analyser

I denne delen av oppgaven skal jeg analysere fire tegneseriestriper, en fra hvert av albumene som ble presentert i kapittel 5.

6.1 Kvalitativ analyse I: Pondus i drømmeverden

Fra albumet *Hat Trick* (2003) har jeg valgt å analysere en stripe som befinner seg på side 31. I stripen oppholder Pondus seg på kjøkkenet med en vaskebøtte i hendene. Den første ruten viser et oppdiktet scenario og har en rekke ulike deltakere. De resterende rutene har tre gjennomgående deltakere. I tabellen nedenfor introduseres derfor deltakerne i de to første rutene, men siden rute to, tre og fire har de samme deltakerne, har jeg unnlatt å repetere dette.



Illustrasjon 1: Pondus i drømmeverden

		Semiotiske modaliteter/ressurser			
		Verbalspråk	Bilde	Lyd	Bevegelse
Rute 1	Deltaker: Pondus		Ansiktsuttrykk: glede		
	Aksjon: Pondus mottar pokal				Vektor: utstrakte armer mot pokalen
	Deltaker: tilskuere/medspillere		Ansiktsuttrykk: glede	Klapping indikerer applaus	Vektor: klapping med hender
	Deltaker: representant fra UEFA som overrekker pokal		Ansiktsuttrykk: smiler		Vektor: strake armer for å overrekke pokal
	Deltaker/kommentator: Arne Scheie	“Ja, dere... Det magiske øyeblikket er kommet!”	Utenfor bilderammen	Utropstegn angir grad av volum	
	Deltaker/kommentator: Egil Olsen	“Jeg kjenner gråten ta meg, Arne!”	Utenfor bilderammen	Utropstegn angir grad av volum	
	Hendelse: fotballkamp		Folk befinner seg på tribunen		
Rute 2	Deltaker: Pondus				
	Deltakere: Beate og venninne				
	Aksjon: Beate og venninne drikker fra kopper				Vektor: arm fører kopp til munn
	Hendelse:		Pondus står med en vaskebøtte i armene		Vektor: armene til Pondus
Rute 3	Aksjon: Pondus	“Jahg”	Løfter bøtten over hodet. Åpen munn indikerer ytring		Vektor: strake armer over hodet
	Hendelse		Oppvaskvann renner over Pondus	Fra vann som helles ut	Vektor: vannstråler
	Hendelse		Beate og venninne reagerer på Pondus		Vektor: blikkretning
Rute 4	Aksjon: Beate	“Nok en gang... Ikke spør!”	Åpen munn indikerer snakking		Vektor: blikkretning
	Hendelse		Pondus er søkkvåt		

Tabell 8: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse I

I den første ruten skal Pondus, med nummer 9 på ryggen, akkurat til å motta en pokal fra en dresskledd mann. Pondus er omgitt av publikum og det som ser ut til å være en medspiller. Ruten består også av verbaltekst fra to deltakere utenfor bildet. Den ene sier: “Ja, dere... Det magiske øyeblikket er kommet!” mens den andre tilføyer: “Jeg kjenner gråten ta meg, Arne!” (Øverli, 2003, s. 31).

På rutens konnotative nivå får dette bildet assosiasjoner til sportsverdenen. Det er gjerne her utdelinger av pokaler skjer. Mer nyansert dreier dette tilfellet seg spesifikt om fotball, og det av flere årsaker. For det første er Pondus en meget fotballinteressert mann. Fotball er den sporten som opptar ham mest. For det andre var Arne Scheie og Egil “Drillo” Olsen fotballkommentatorer i en årrekke, både i virkeligheten og i Pondus-universet. Når den ene stemmen refererer til Arne, må det derfor være Arne Scheie det omhandler. Her er det viktig å

påpeke at det dreier seg om tegneseriefiguren og ikke den faktiske personen Arne Scheie. For det tredje står bokstavene U.E.F.A. for Union of European Football Associations. Det er nærliggende å tro at mannen som overrekker pokalen til Pondus skal forestille en høytstående representant innenfor det europeiske fotballforbundet.

Med alle deltakerne i rute én ser vi at det er et komplekst bilde. Verbaltekstens opphav stammer ikke fra en deltaker inne i selve ruten, men derimot fra to stykker på utsiden. En referanse til dette kan finnes i kommentatorverdenen på TV der vi vanligvis ikke ser den som kommenterer bildene, enten det er et dyre- eller historieprogram eller en sportssending. På den måten fungerer verbalteksten godt i denne ruten idet Scheie og Olsens stemmer transkriberes fra tale til skrift. En naturlig sammenlikning er for øvrig den muligheten hørselshemmede har for teksting på enkelte TV-programmer. For å få til dette må tale transkriberes til skriftspråket.

Før vi beveger oss over til rute to, skal jeg kort diskutere kategoriene til Roland Barthes (1980) angående verbaltekst og bilde. En kommentators rolle kan både sies å skulle forankre bildene med verbalspråk, men også tilføre bildene noe nytt. Dersom seerne av en sportssending bare hadde hørt kommentatoren referere til det de selv kan se, hadde muligens dennes rolle vært overflødig og irriterende. Ved å tilføre sendingene ekstra opplysninger, for eksempel i form av klubbens formutvikling eller nåværende spilleres tidligere klubber, utvider man bildene. Når det gjelder rute én, kan vi etter mitt skjønn argumentere for at det foregår både forankring og utviding med tanke på verbaltekst og bilde. På den ene siden forankrer navnet Arne det fotballmessige i bildet, og på den andre siden utvider kommentatorene betydningen til bildet ved å peke på at dette er et magisk øyeblikk. Det er ikke hvilken som helst pokal som deles ut her, men det er såpass viktig at selv den vanligvis så sindige Egil Olsen tar til tårene.

Den neste ruten viser deltakere innenfor et hjem. Pondus holder en vaskebøtte i armene mens han titter tomt ut i luften. Han befinner seg i bildets bakgrunn – på det som likner husets kjøkken. I forgrunnen sitter kona Beate og drikker te eller kaffe sammen med en venninne. Ruten inneholder ikke verbaltekst.

Pondus kan karakteriseres som en aktør i denne ruten. Tilsynelatende skal han i gang med å vaske på kjøkkenet. Indikasjonen på det er en tilnærmet full vaskebøtte som bugner over av såpe. Armene fungerer som vektorer idet de holder bøtten oppe. I tillegg finnes en moppestang rett ved siden av ham, som ytterligere forsterker inntrykket av at han skal i gang med å rengjøre.

Beate og venninnen fungerer også som aktører i rute to. De gjør begge den samme bevegelsen: fører koppen opp mot munnen sin. Venninnens lepper markerer tydelig at hun skal ta en slurk. Som i tilfellet med Pondus, fungerer armene også her som vektorer. Bildene

forteller at det ikke er fysisk mulig å snakke mens man åpner munnen for å drikke, noe som har hold i virkeligheten. En mulig årsak til at kvinnene ikke snakker kan være at leserens fokus skal være på Pondus. Kvinnene har likevel ikke en overflødig rolle. Når jeg tar for meg stripen som helhet nedenfor, kommer jeg til å peke på et annet aspekt rundt akkurat dette.

I delkapittel 3.1.1 (se s. 18) berørte jeg idéen rundt informasjonsverdien i bilder. Rute to viser en ukjent venninne i den venstre sonen, selv om hun ikke befinner seg i den første ruten. Sammenlikner vi med sistnevnte rute er Pondus der plassert i bildets venstre del, mens den ukjente UEFA-representanten befinner seg i den høyre delen. Rute én støtter følgelig teorien om informasjonsverdi, mens rute to ikke gjør det. Som vi skal se i neste analyse foregår det også der et slik vekselvist skifte fra rute til rute. Uansett er det grunn til å tro at de fleste tegneserieruter følger prinsippet om informasjonsverdi, men at plassering av deltakere og gjenstander er en mulighet som foreligger hos tegnerne. En annen dimensjon jeg tok opp i delkapittel 3.1.1 var om aktøren også plasseres til venstre i bildet. Både Pondus-stripen i illustrasjon 1 (se s. 50) og, som vi skal se, Nemi-stripen i illustrasjon 2 (se s. 60) kan sies å demtere dette som et mønster. Disse observasjonene styrker allikevel inntrykket gjengitt ovenfor: at tegneserieskaperne har uendelige muligheter for å skape mening, og at dette ikke alltid gjøres ut ifra konvensjonene. Knut Ståle Hauge mener også at det finnes uendelig mange muligheter innenfor mediet og at det foreligger et utall virkemidler til disposisjon for tegneseriekunstnere (Hauge, 2001, s. 39). Når det gjelder plassering i bildets bestanddeler, er dette noe jeg skal komme tilbake til senere i analysen. Om plasseringen til Pondus er verdt en kommentar, kan man argumentere at han befinner seg sentralt, med Beate og venninnen i periferien.

I rute tre heller Pondus oppvaskvann over seg, mens han sier “Jahg” (Øverli, 2003, s. 31). Vektorer begge veier vertikalt dannes først ved hjelp av armene til Pondus, som løfter bøtten over hodet, og dernest av vannet, som fosser fra bøtten og nedover kroppen hans. Venninnenes blikk danner vektorer ved at de iakttar det som skjer.

Kvinnenes simultanaksjoner i rute to gjøres om til simultanreaksjoner i rute tre. Her har de begge senket koppene sine noen centimetre ned fra munnen, mens de kikker på hendelsen som utfolder seg på kjøkkenet. Blikkene deres gir inntrykk av å kommunisere: Hva i all verden er det som skjer? Sammenlikner vi med rute to, der blikkene deres ser ut til å møtes, må hendelsen ha kommet som et sjokk. En kan ha grunn til å tro at Beate og venninnen ikke så hva som skjedde før det var for sent – på basis av blikkretningene deres. Lyden av vann som fosser ut akkompagnert av verbaltekst må ha fortalt dem at noe spesielt skjedde på kjøkkenet.

Når Pondus får vann over seg uttrykkes overraskelsen hans i ansiktet på to måter. Han sperrer opp øynene sine – de vises som to runde kuler. I tillegg er munnen vidåpen. Representasjonen av den vidåpne munnen forankrer ytringen hans. En kan forestille seg øyeblikket der fotballspilleren brøler ut seiersropet når pokalen løftes over hodet.

Om vi studerer rute tre nærmere, ser vi at bakgrunnen med Pondus er zoomet inn en anelse, mens kvinnene i forgrunnen har tilsynelatende samme størrelse. Tar vi en nærmere kikk på kjøkkenskapene, moppen, bøtتهåndtaket og det oppbrettede skjorteermet, ser alle disse ut til å være noe forstørret i rute tre. Det kan vi tolke som at hendelsen på kjøkkenet er viktigere enn det som skjer rundt kaffebordet.

Den siste ruten viser en søkkvåt Pondus, fremdeles med bøtتهn over seg. Skummet renner nedover klærne hans, og vi ser at mesteparten av vannet ligger igjen på gulvet. Beate og venninnen har snudd seg mot hverandre, og førstnevnte ytrer ordene: “Nok en gang... ikke spør!” (Øverli, 2003, s. 31).

Uttrykket til Pondus i den siste ruten har ikke endret seg nevneverdig fra foregående rute. Munnen er dog lukket, mens blikket er tilnærmet lik det samme. Han beholder fremdeles posituren sin med bøtتهn over hodet. Den piggete sveisen Pondus hadde i rute en og to er i den siste ruten markert med vått hår.

Når det gjelder kvinnenes uttrykk, utvider Beates ord bildene. Hun kommenterer noe som vi ikke allerede kan lese ut av bildene, og derfor fungerer ordene hennes utvidende. Dessuten serverer hun stripens punchline med de ovenfor nevnte ordene. Noe annet hadde det vært dersom hun hadde sagt: “Se der ja, der ble han våt”. Dette hadde fungert forankrende i tillegg til å være unødvendig. I et slikt konstruert eksempel hadde antakeligvis den billedmessige punchlinen fungerte vel så bra, sågar bedre enn den verbale punchlinen. Kvinnene er zoomet inn noe i stripens fjerde rute, som vi kan tolke i retning av at fokuset skifter fra Pondus og over til dem. Koppene er i tillegg en nyanse senket i denne ruten i forhold til den forrige.

6.1.1 Fotballdrømmen

Ovenfor er én og én rute skilt ut og forklart både på et denotativt og konnotativt nivå. Tanken er at det skaper en oversikt over hva som skjer underveis. Fokuset har vært mindre på hva stripen forteller oss i sin helhet. Nedenfor skal jeg sette stripen inn i en større ramme, der flere av begrepene fra kapittel 3 støtter fortolkningene.

Imidlertid kan det være hensiktsmessig å starte med inngangs- og utgangsaktørene i stripen. Som vi ser av den første ruten i illustrasjon 1 (se s. 50), kan vi argumentere for at flere

karakterer setter handlingen i gang. Ett mulig alternativ er kommentatoren, tegneseriefiguren Arne Scheie. Et annet alternativ er UEFA-representanten som gir trof et til Pondus. Representanten illustrerer en mannlig karakter all den tid vi ser konturene av barten hans. En tredje mulighet kan imidlertid være Pondus selv, som i kraft av   tenke på seg selv som vinner av en turnering fungerer som aktør. I alle tilfeller er det derimot liten tvil om at inngangsaktøren er en mannlig karakter. Etter mitt skjønn er for øvrig muligheten til å definere ulike inngangsakt rer i første rute unik i det materialet jeg har studert. I utgangsposisjonen har Beate som kjent punchline. Det vil si at stripen har en M-K-ramme, jevnfør tabell 6 (se s. 45). M-K-striper representerer litt i overkant av en fjerdedel av det totale antallet striper med mannlige og kvinnelige deltakere i *Hat Trick*-albumet.

Når vi leser stripen blir det tydelig for oss at det som skjer i rute én foregår inne i hodet på Pondus, som vi treffer i rute to. Dette er en opplagt slutning, jevnfør McCloud (1993, s. 63) og Groensteen (2007, s. 43). Referansen ligger i det han holder i hendene. Vaskeb tten blir et symbol for en pokal, på grunn av liknende form. Slik vi kjenner Pondus trives han svært lite med en vaskebøtte mellom hendene. En slik uønsket situasjon kan bidra til at han fører tankene sine over fra vasking til fotballverdenen.   få tilgang til figurers indre, for eksempel drøm eller fantasi, kalles på filmspr ket konseptuelt subjektivt kamera (Engelstad, 2007, s. 211). All den tid vi ser ansiktet til Pondus i den første ruten, finnes det dog intet subjektivt bilde fra hans ståsted. En mulighet er å kategorisere den første ruten som kun konseptuelt kamera, men dette må ikke forveksles med konseptuelle striper uten aktør, jevnfør delkapittel 5.2 (se s. 43), eller konseptuelle bilder uten vektorer, jevnfør delkapittel 3.1.1 (se s. 20). Et interessant poeng til slutt er kontrasten mellom en manns fotballverden og den kvinnelige punchlinen, som jo sies i en setting som ofte forbindes med kvinner, nemlig vasking av noe.

Ifølge Kress og van Leeuwen (2006) blir elementer i forgrunnen av et bilde ofte saliente ved hjelp av ulike semiotiske ressurser. I denne Pondus-stripen er det heller motsatt. Det som er plassert i forgrunnen i rute to og tre er ikke salient, mens det som foregår i bakgrunnen er det. Hvorfor er det slik? En mulig tolkning er at kvinnene er plantet i forgrunnen slik at de skal være saliente i rute fire. Spesielt i rute to har de ingen annen funksjon enn at de drikker fra koppene sine. Dette inntrykket forsterkes gjennom at de ikke snakker. En annen diskusjon er om de i det hele tatt hadde trengt   være der for å skape den samme meningen. Da skal vi ikke glemme at Beates kommentar i rute fire er bærer av en sentral funksjon i stripen; Pondus er latterliggj rt, og Beate er smertelig klar over det. Som en forlengelse av dette, har kvinnene en sentral rolle i stripen; de fungerer som publikum for en person som har gjort seg selv til latter. Ansiktsuttrykket til Pondus gir nettopp et signal om at han har gjort noe dumt foran andre, som

fører til at han blir stående i en fryst posisjon. Motsatt kunne vi tenkt oss at han hadde vært alene – en normal reaksjon kunne da vært å prøve å unngå vannet ved å sprette unna, samtidig som banneordene antakelig hadde haglet. Denne stripen inneholder for øvrig en 3-D-utnyttelse med tanke på dybden av bildet som understreker bildemediets affordans. Idéen til Groensteen (2007) om at tegneserien primært er et bildemedium passer dermed godt til denne stripen. I neste analyse skal vi imidlertid se at bakgrunnen er irrelevant og at verbalteksten har en mer fremtredende plass. Det gjør den dermed mer salient.

En annen form for planting foregår i stripens første rute. Planting er et annet filmuttrykk med en fremoverpekende funksjon. Et motiv plasseres i hukommelsen for å høstes på et senere tidspunkt (Engelstad, 2007, s. 210). Siden pokalen blir gitt til Pondus, er det ham som får all oppmerksomheten og det er ham som er i begivenhetenes sentrum. Siden vi gjør den slutningen i rute to at Pondus med pokal og Pondus med vaskebøtte har en sammenheng, er det derfor han som blir salient i bakgrunnen. Vi skjønner at det er han som er stripens hovedkarakter. Dette skjer primært ved hjelp av bildene, sekundært ved hjelp av kommentatorenes verbalspråk. Pondus plantes derfor i vår bevissthet i den første ruten, og dette motivet er viktig for hva som skjer utover i stripen. Alt skummet fra vaskevannet i rute tre bidrar ytterligere til at det som foregår i bakgrunnen er salient. Blikkene fra kvinnene i form av vektorer forteller også hvor vi som lesere skal rette øynene. “Gaze will lead us to a certain participant or object so that the audience will thus focus on what is salient in the story at a particular moment” (Maagerø, 2012, s. 105). Dessuten ser vi tilnærmet hele kroppen til Pondus i rute to, tre og fire. Dette fremhever at han er salient.

Imidlertid finnes det i denne stripen ingen interaktører, jevnfør Björkvall (2009). Grunnen til dette er at det foregår to forskjellige aksjonsprosesser, en i forgrunnen og en i bakgrunnen. I forgrunnen drikker de to venninnene, i bakgrunnen løfter Pondus en vaskebøtte. Disse hendelsene foregår uavhengig av hverandre inntil rute tre, da bakgrunnsstøyen intervensjoner med idyllen foran i bildet.

Når Pondus drømmer seg bort og ser for seg selv som vinner av en stor turnering, stopper nettopp den fysiske handlingen opp. Morten Harper (1998) peker på at tegneseriemediet er godt egnet for å gjengi drømmer. “Tegneseriens umiddelbare og visuelle form gjør den spesielt egnet til å være en forlengelse av menneskets evne til å drømme” (Harper, 1998, s. 11). Det må nødvendigvis ikke være slik at den fysiske handlingen stopper opp i overgangen fra aksjon til drømming. Det kan tenkes at det er mulig å kombinere disse elementene i tegneserier, for eksempel dersom man lar en karakter støvsuge gulvet samtidig som han forestiller seg selv som rockestjerne med gitar. Et humoristisk poeng med Pondus er at Frode Øverli nettopp lar

ham stanse den fysiske handlingen som utføres. Det er meningen at drømmetankene skal gå på bekostning av husarbeidet, og frustrere andre, les: kona Beate. Sett gjennom Beates briller er hun i denne stripen klar for å nyte selskap med en venninne mens mannen vasker kjøkkenet. Når han latterliggjør seg selv, blir hun flau på hans vegne. Slik sett blir venninnen den som ler sist og best.

6.1.2 Barnsligheter på kjøkkenet

I delkapittel 3.3.1 (se s. 26-28) refererte jeg til Erving Goffmans (1979) forskning på reklameplakater. Han fant at når kvinner og menn utførte en handling i fellesskap, var det mannen som ofte hadde aktørrollen, mens kvinnen hadde en sekundær rolle. I denne Pondus-stripen kan dog ikke mannlige og kvinnelige karakterer sies å gjøre noe sammen. Men, som vi husker, fant Goffman et unntak når det gjaldt akkurat dette poenget. Hvis mannen gjorde en typisk feminin handling, ble han fremstilt som “child-like” og “not a real man”. Man kan hevde at Pondus utfører en typisk feminin handling i stripen i illustrasjon 1. En stereotypisk holdning til det tradisjonelle ekteskapet fordrer at kvinnen vasker, oppdrar ungene og lager mat. Når Pondus tar på seg rollen som rengjøreren i hjemmet, fikser han ikke oppgaven på tradisjonelt vis. Visst får han vaskevannet på gulvet, klart til å skures – problemet er at han blir kliss våt på veien.

Pondus fremstilles barnslig. For det første kjennetegnes barn ved at de har stor forestillingsevne og kreative idéer. I barnehagen skal man gjerne leke ulike voksenroller som for eksempel doktor og pasient eller mor og far. Pondus viser i denne stripen at det ikke er noe galt med hans imaginære tanker, og beholder barnet i seg ved å leke ved tanken om seg selv som idrettsener. For det andre er et annet trekk ved barn at de ofte trenger belønning for å utføre kjedelige oppgaver. Å vaske gulvet er for mange en aktivitet man ikke gjør med glede. Følgelig kan det tenkes at Pondus selv synes han er så flink at han som belønning for husarbeidet skal få heve en pokal over hodet. I steden blir han straffet i form av klissvåte klær og en mindre fornøyd kone.

I forlengelsen av det umodne kan barn ofte glemme sine omgivelser når de leker. Ikke sjelden kan man høre barn snakke med seg selv når det tegner eller leker, selv om voksne er til stede. Ifølge Jean Piaget (1923) er årsaken for slik egosentrisk tale en uutviklet kognitiv ferdighet ved at barnet ikke har evne til å ta andres perspektiv. Lev Vygotsky (1934), derimot, hevder at barn som oftest ikke snakker for å kommunisere noe til andre, men for å løse problemer og regulere sine egne handlinger. Når barnet vokser til, lærer det å internalisere

disse lydene. Det finnes imidlertid dekning for begge disse synene, se blant andre Tetzchner (2005). Et argument for at Pondus fremdeles ikke har vokst fra seg lekestemmene er ytringen hans i rute tre: “Jahg”. Vi kan tolke denne lyden som et gledesbrøl, som blir avbrutt av at virkeligheten kommer slående tilbake på ham. Analysert slik, kommuniserer han ikke noe til andre, men regulerer sin egen atferd, kanskje ved at han rett og slett er ergerlig. Det faktum at Pondus drømmer seg bort mens to andre personer befinner seg i umiddelbar nærhet, underbygger påstanden om at han ikke tar hensyn til deres perspektiver. Dermed kan vi applisere både Piaget og Vygotskys teorier i så henseende. Pondus viser heller ikke særlig stor grad av skam i den siste ruten slik voksne folk kanskje ville gjort. En måte å vise skam på i bildeform kunne vært å fargelegge kinnene for å vise rødming. Pondus kunne alternativt ha latet som om han mistet bøtten i gulvet ved et uhell for å redde seg selv. Fra en annen vinkel kan vi betrakte den fryste posituren Pondus har i rute fire som selvironisk. Han vet at han har gjort seg selv til narr, og forlenger ydmykelsen ved å bli stående. Med denne tolkningen signaliserer han at han ikke tar seg selv så høytidelig.

Ut ifra den ovenfor nevnte diskusjonen kan vi dermed konkludere med at Pondus er svært “child-like” i situasjonen på kjøkkenet, og er dermed i tråd med Goffmans funn med henblikk på reklameplakatene. For å styrke denne observasjonen er det dessuten naturlig å trekke inn referanser til andre striper i Pondus-albumene. På side 90 i *Tretten pils og en kebab* løfter Pondus støvsugerrøret opp i luften og forvandler den til en imaginær gitar. I sitt eget hode er han en rockestjerne, men dagdrømmen blir brutt av både Påsan og Beates slibrige kommentarer. Videre finner vi en stripe på side 69 i *Hat Trick* hvor Pondus ender opp med nærmest å koke Påsans bukser på 90 grader i vaskemaskinen. Beate slår fast at det fra nå av er hun som tar styringen på vaskerommet, hvorpå Pondus smiler svært tilfreds. Dette får selvfølgelig Beate med seg. Dessuten oppfører Pondus seg barnslig i andre striper i samme album når han og Beate er ute og handler gardiner og klær sammen.

Som en utvidelse av Goffmans teori finnes det enn videre belegg for å si at Pondus tenderer til å oppføre seg barnslig når han utfører mer stereotyp maskuline arbeidsoppgaver. Et eksempel på det er når han skal klippe plenen og kjører over Beates mobiltelefon. Han hevder å ha “funnet” telefonen hennes, som angivelig var på avveie. Et annet eksempel på umoden tankegang er når han ber guttelaget han trener i fotball om å slutte med tøvete taklinger på banen, og heller takle med knottene først i knehøyde. Dette barnslige trekket finnes ikke bare hos Pondus selv, men også hos andre mannlige karakterer i tegneserien, enten det dreier seg om å utføre stereotypiske eller mer generelle handlinger.

Irrespektiv av om handlingene er stereotypiske eller ei, skapes den overordnede meningen i stripen (illustrasjon 1) av at Pondus dummer seg ut. Morten Harper (1998, s. 77) mener at et kjennetegn ved humorserier er at leseren kan le av figurenes dumheter. Han mener også at dette ikke gjør noe - de vi ler av er tross alt fiktive personer.

Avslutningsvis skal det kort nevnes at stripen i illustrasjon 1 er i svart-hvitt. Det er for øvrig symptomatisk for albumet *Hat Trick* (2003) som helhet, selv om det dog finnes segmenter i albumet med tegneseriestriper i farger. En eventuell tilgang på fargeressurser i denne stripen kan vanskelig tenkes å utgjøre noen stor forskjell på utviklingen av mening. Koplingen mellom vaskebøtten og pokalen kunne om mulig ha blitt gjort enda tydeligere med samme farge, men som vi har sett er allikevel denne referansen såpass åpenlys. Ved å begynne å diskutere mulige årsaker til at stripen er trykt i svart-hvitt beveger vi oss på utsiden av fokuset i denne oppgaven. Likevel kan det skytes inn at kostnadsnivået for fargetrykk har vært vesentlig dyrere enn trykk i svart-hvitt opp gjennom historien. I og med at førstnevnte trykkform har blitt billigere med årene, samtidig med den stigende suksessen til Pondus, kan det være noe av årsaken til at *Tretten pils og en kebab* (2014) utelukkende inneholder striper med farger.

6.2 Kvalitativ analyse II: Nemi og mannen

Fra albumet *Stjernestøv og løgner* (2005) har jeg valgt å analysere en stripe på side 109. Der møter vi Nemi i passiar med en mann. Deltakerne i stripen er gjennomgående i alle fire ruter.



Illustrasjon 2: Nemi og mannen

		Semiotiske modaliteter/ressurser			
		Verbalspråk	Bilde	Lyd	Bevegelse
Rute 1	Deltaker: mann		Ansiktsuttrykk		
	Aksjon: mann henvender seg til Nemi	“Jeg skjønner meg ikke på damer, jeg. Dere er så mystiske og kompliserte!”	Åpen munn indikerer snakking	Utropstegn angir grad av volum	
	Deltaker: Nemi		Ansiktsuttrykk. Sigarett i munn		
Rute 2	Aksjon: Nemi svarer mannen	“Tror du ikke det er fordi du er en mann? Dere er like uforståelige for oss. Tror jeg.”	Åpen munn indikerer snakking	Ordet “ du ” i fet skrift indikerer trykk	
	Aksjon: Mann svarer tilbake	“Nei, nei”	Åpen munn indikerer snakking.		Vektor: utstrakt arm mot Nemi
	Hendelse		Endring i ansiktsuttrykk og kroppspositur hos begge deltakere		Vektor: sigarettøyk
Rute 3	Aksjon: Mann snakker	“Dere har så mange rare ting, som g-punktet!? Nevn én ting vi menn har som er like uforståelig som det!”	Mer åpen munn	Utrops- og spørsmålstegn angir grad av intonasjon	
	Aksjon: Nemi snakker	“Lett-“	Åpen munn		
	Hendelse		Sigarett er utenfor bilderammen. Mannens arm er utenfor bildet. Endret ansiktsuttrykk		Vektor: Spor av sigarettøyk
Rute 4	Aksjon: Nemi snakker	“Dere har offside-regelen”	Smiler		
	Hendelse		Nemi har endret posituren. Mannen har lukket munnen. Sigarett er synlig		Vektor: sigarettøyk

Tabell 9: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse II

I første rute befinner Nemi seg sammen med en ukjent mann. Mannen sier: “Jeg skjønner meg ikke på damer, jeg. Dere er så mystiske og kompliserte!” (Myhre, 2005, s. 109) Mens mannen

ytrer dette støtter han hodet sitt med en lukket hånd under haken. Nemi har en sigarett i munnviken, titter på mannen, men sier ingenting.

Dersom vi analyserer den kommunikative ytringen til mannen, som er rettet mot Nemi, analyserer vi ut ifra den mellompersonlige metafunksjonen. Som det fremgår i delkapittel 3.1 (se s. 14) mener Halliday og Matthiessen (2014) at denne meningstypen er rettet mot det interaktive som skjer i kommunikasjonen. De mener også at når en person begynner å snakke, tar denne personen på seg en talerolle, og i så måte ilegger tilhøreren en komplementær talerolle. Mannen som sitter ved siden av Nemi stiller ikke et direkte spørsmål til henne, men krever likevel at hun skal reagere på sitt utsagn. På formsiden kan vi si at han gir Nemi informasjon og således uttrykker konstaterende fakta, mens på funksjonssiden krever han informasjon av henne gjennom et skjult spørsmål. Det han lurer på kan vi tolke slik: *Forklar meg! Hvorfor er damer mystiske og kompliserte?* Årsaken til at han ytrer deklarativer setninger kan vi videre tolke som at det fungerer mindre truende overfor samtalepartneren og desto mer inviterende. I delkapittel 3.3.3 (se s. 30) refererte jeg til Deborah Tannens tanker hos Helene Uri (2005), Tannen mener at dette er en typisk kvinnelig måte å snakke på. Hvis mannen hadde formulert seg i spørsmålsform, kunne det vært fare for at Nemi valgte å avfeie hans tilnærming med eksempelvis “jeg vet ikke”. Dette ville i så fall lukket kommunikasjonen dem i mellom uten noe særlig å spinne videre på, noe som hadde stridd mot tegneseriens potensiale for meningsutveksling.

Alternativt kan vi tolke mannens tilnærming som at han gjør seg selv interessant. Ved hans side sitter en attraktiv kvinne. For å komme i kontakt med kvinnen velger han å formulere seg i originale vendinger i stedet for en sjekkereplikk. En mer direkte måte å oppnå kontakt på kunne vært å spørre hvilket sigarettmerke Nemi røyker eller om hun kommer hit ofte.

Før vi går over til rute to, skal vi bevege oss fra verbalteksten analysert ut i fra den mellompersonlige metafunksjonen, og over til selve bildet. Ovenfor ble det beskrevet at mannen støtter hodet sitt på en lukket hånd under haken. Dersom vi studerer bildet nærmere, fører denne gesten til at han får et visst feminint preg over seg. En typisk mannlig måte å holde hendene på kunne for eksempel vært å ha dem i kors eller liknende. I tillegg til å gi ham et feminint preg, fungerer denne kroppsholdningen til at han er undrende, som forankrer det han sier. Når Eva Maagerø (2012, s. 103) diskuterer tegneseriekonvensjoner, påpeker hun at en hånd plassert under haken indikerer tenking. Dessuten møtes blikkene til Nemi og mannen, som understreker at det er dannet en relasjon mellom de to.

I rute to svarer Nemi: “Tror du ikke det er fordi **du** er en mann? Dere er like uforståelige for oss. Tror jeg”. Mannen repliserer: “Nei, nei...” (Myhre, 2005, s. 109). Nemi har vendt seg

mer mot mannen i denne ruten, i tillegg til at han har tatt armen vekk fra haken og begynt å gestikulere mer. Nemi har fremdeles sigaretten i munnen.

En sak som er verdt å legge merke til ved Nemis ytring, er hvordan hun avslutter med utsagnet “tror jeg”. Dette kan vi tolke som at hun er usikker på sannhetsgehalten i sin egen påstand. En detalj som forsterker dette er at det ikke er et komma før “tror jeg”, men derimot et punktum. Punktumet indikerer at hun gir seg selv enda noen tidels sekunder å tenke seg om på før hun velger å dempe ytringen. Mannens svar “nei, nei...” viser at han setter seg til motverge hva gjelder innholdet i det Nemi forteller. Prikkene indikerer at han tenker seg om for å vinne tid, slik at han kan komme med et godt argument. En alternativ forklaring er at han nå er på defensiven. Nå har han fått sitt eget spørsmål om kvinners kompliserte vesen rett tilbake i fleisen i form av at han nå bør forsvare sitt eget kjønn. Dette gjør ham usikker.

På bildeplanet har mannens feminine posering i rute én gått over til å bli en forsvarsmekanisme i rute to. Som sagt kan det tyde på at han er på defensiven, og det forsterkes billedmessig ved at han strekker ut en hånd mot Nemi som for å si: Vent nå litt, stopp der! Mannens endrede holdning forsterkes ved at munnen hans er mer åpen – vi kan se tennene hans. I tillegg til at øynene er mer åpne og at øyenbrynene peker nedover, understreker dette ytterligere hans indignerte holdning. Hos Nemi ser vi et selvtilfreds uttrykk i ansiktet, som har forandret seg fra den første ruten, da hun virker til å ha samme mimikk som folk flest får når fremmede folk kommer bort til dem og begynner å prate. Spørsmål som da begynner å kverne i hodet er: Hva/hvem er dette? Hvis det er samsvar mellom form og funksjon hva angår verbalutsagnet til Nemi, kan det derimot diskuteres om det samme er tilfelle for verbalspråk og bilde i denne ruten. Som sagt fungerer utsagnet hennes demente, noe som står i motsetning til hennes relativt selvtilfredse smil og blick. Eventuelt kan vi tolke ordene “tror jeg” ironisk.

I rute tre repliserer mannen: “Dere har så mange rare ting, som g-punktet!? Nevn én ting vi menn har som er like uforståelig som det!”. “Lett-“, svarer Nemi (Myhre, 2005, s. 109). På bildeplanet har Nemi fjernet sigaretten fra munnen og holder den nå utenfor bilderammen. Øyenbrynene hennes er ikke så dype som i rute to. Dessuten er mannens munn enda mer åpen i denne ruten. Han har tatt ned hånden sin og holder den ned langs siden.

For å starte med det mannen avslutter ytringen med, så setter mannen seg i en krevende talerolle, jamfør Halliday (2014). Å be noen nevne et eksempel er å kreve informasjon. Vi kan si at han her er på offensiven igjen etter å inneha en defensiv holdning i rute to.

Det er grunn til å bemerke flere interessante momenter dersom vi beveger vi oss over til mannens første setning. For det første er talerollen tvetydig i og med at han både konstaterer noe samt uttrykker seg ekspressivt - i form av et spørsmål. Som en naturlig avledning av

spørsmålstegnet bidrar dette til å sette ham i et forvirret lys. Hvorfor settes det et spørsmålstegn etter denne setningen? Er det fordi han ikke vet hva eller hvor dette g-punktet er? Svaret hans er egentlig ment å være en konstatering om at kvinner har så mange rare ting, men når han ikke selv vet hva g-punktet er eller om det i det hele tatt finnes, spør det om dette er et godt argument. Det som ytterligere svekker mannens argumentasjon er at han velger å peke på en fysiologisk side ved menneskekroppen. Å si at g-punktet er en uforståelig ting, er like merkelig som å si at det er uforståelig at menn har skjegg og kvinner ikke. For det andre bringer mannen en seksuell dimensjon på banen i dette utsagnet i og med at g-punktet sies å befinne seg i en kvinnes skjede. Nemi velger å avfeie det seksuelle ved ikke å dra denne diskusjonen videre. Nemis ytring i rute tre, "lett-" setter henne opp i en fin posisjon for å avlevere punchline i den siste ruten. Dette kommer spesielt til syne i form av streken etter ordet "lett". Som lesere tenker vi: Nå kommer hovedpoenget.

I den denotative beskrivelsen av ruten pekte jeg på at sigaretten holdes utenfor bilderammen. Vi vet fremdeles at sigaretten er der fordi det finnes spor etter den i form av sigarettøyk. Peirce (1994) mener at indeksikalske spor har et nærhetsforhold til tegnet gjennom at det kausalt er påvirket av det. Fordi sigaretten er tent, siver det røyk ut fra den. Ser man nøye på sigarettøyken legger man merke til at den har formet seg som et slags spørsmålstegn. Tolkningen av dette skal jeg la ligge foreløpig.

I den siste ruten uttrykker Nemi: "Dere har offside-regelen" (Myhre, 2005, s. 109). Hun har endret positur fra å vende seg på skrått mot mannen til å snu seg litt vekk fra ham. Hun smiler, og ansiktsuttrykket minner en del om det vi finner i rute to. Mannen, på sin side, har lukket munnen helt mens han ser på Nemi. Sigaretten har kommet til syne og viser tydeligere osen som kommer fra den.

Offside-kommentaren er et godt eksempel på en typisk punchline. Begrepet offside kjenner vi fra lagsporter som fotball, rugby og ishockey. For å bruke en annen sportsmetafor: Den volleyballen Nemi kastet opp i luften for å serve i rute tre i form av ordet "lett-", smasher hun nå rett hjem i siste rute. Ved å tillegge mannen denne offside-regelen som noe uforståelig og abstrakt som menn har, presupponerer hun at alle menn liker fotball, eventuelt andre idretter som praktiserer offside. En parallell til dette finnes gjerne i tegneserier generelt. Et trekk ved dette mediet er at den setter stereotypisk representasjon av sosiale roller og de forventningene som er assosiert med dem i høysetet (Baldry & Thibault, 2006, s. 17). Poenget til Nemi er at fenomenet offside er relativt vanskelig å forklare verbalt. For folk som ikke interesserer seg for fotball, kan offside dessuten virke som en meningsløs regel oppfunnet av menn for et sekel siden. Som vi ser treffer hun en nerve i mannen i og med at han blir stum, karikert med en

svært liten munn, nærmest som en prikk. Offside-kommentaren fungerer i tillegg på et annet nivå. Som vi husker i rute tre, kom mannen med en seksuell kommentar. Ved å si at menn har en uforståelig offside-regel, setter Nemi også mannen selv i offside. Han blir satt på plass både ved at offside-regelen er merkelig i seg selv, men også ved at han har krysset en linje som Nemi har trukket hva gjelder aksepterbart innhold i samtalen⁵.

På bildeplanet forankrer Nemis tilfredse smil for øvrig punchlinen samtidig som hun beholder blikkontakten med mannen. Hun har endret positur mer rett fremover og vekk fra mannen, som tyder på at hun avviser ham.

6.2.1 Tomme bakgrunner og viktige ord

Om vi studerer stripen mer helhetlig, er det sentralt å undersøke endringene som foregår mellom hvert bilde, og hva som skjer fra første til siste rute. Med referanse til tabell 6 (se s. 45) er denne stripen et eksempel på det jeg vil kalle en M-K-stripe hvis vi ser på initiasjons- og avslutningsaktørene. Mannen fungerer som en igangsetter av situasjonen i rute én og kan derfor oppfattes som aktør. Dette illustreres ved at munnen hans er åpen. Vi vet at det er han som snakker fordi det befinner seg verbaltekst i rutens øverste del som relateres til ham ved hjelp av en sikk-sakk-strek, en vektor. Jeg vil definere Nemi som aktør fordi hun kommer med et motspørsmål i rute to - hun bringer noe nytt inn i situasjonen som endrer forutsetningene for samtalen som mannen satte i første rute. I utgangsposisjonen, rute fire, er Nemi helt klart en aktør, i og med at hun serverer stripens punchline.

Videre fant jeg i delkapittel 5.3 (se s. 45-46) at menns avsluttende kommentarer i Nemi-stripene gjerne bidro til å gjøre narr av dem. I illustrasjon 2 ser vi et eksempel på at en kvinne også kan ta denne rollen. Det er for øvrig symptomatisk for flere av stripene som har en kvinnelig utgangsaktør. Således kan vi derfor antyde at både mannlige og kvinnelige aktører i Nemi ofte opptrer slik at de setter det mannlige kjønn i et underordnet lys i forhold til kvinner.

I delkapittel 3.1.1 (se s. 17-18) introduserte jeg begrepet saliens, som betegner de semiotiske ressursene som er fremhevet i en multimodal tekst. En rask titt på tegneseriestripen med Nemi og mannen viser at verbalteksten og ulike sider ved de to karakterene er saliente. Spesielt mannens armbevegelse i rute to er salient, på grunn av blikkfanget armen gir oss i

⁵ Apropos offside. En artig kuriositet skal her nevnes. Vi finner en parallell til fenomenet offside i en stripe i albumet *Hat Trick* hvor Pondus og Beate sitter i sofaen og snakker om offside-regelen. Beate lurer på hva poenget med dette er. I påfølgende rute ser leseren på Beate gjennom Pondus' øyne, såkalt konseptuelt subjektivt kamera. Hun er fremstilt som en utenomjordisk skapning med langt mellomrom mellom øynene og skjellete hud. I siste rute sier Beate: "Du lurer på hvilket solsystem jeg kommer fra, ikke sant?" hvorpå Pondus avslutter "Nei, nei!" (Øverli, 2003, s. 172).

forhold til posituren til begge karakterene i de andre rutene. Dersom vi bare hadde sett bildene uten verbaltekst, hadde vi skjønnt at han reagerte på noe her. Kontrasten mellom fargene på klærne kan sies å forsterke saliensen til deltakerne. Etter å ha næranalyserte de fire rutene, virker det i tillegg symptomatisk for forholdet dem imellom at deres utseende er svært forskjellig. Mens Nemi er bleik med finkjemmet hår, har mannen en mer vanlig hudfarge og morgensveis. Dessuten har han tredagers-skjegg.

Mannen kan sies å være relativt enkelt tegnet. Dette har en referanse i teorien til Scott McCloud (1993) om at jo enklere en tegneseriefigur er tegnet, jo flere personer har den mulighet til å representere. Som vi var inne på tidligere, snakker Nemi nettopp til alle menn når hun sier at “dere har offside-regelen”. Mannens ubarberte ansikt understreker i så måte på en subtil måte ytterligere distansen mellom Nemi og ham (og andre menn!). Som aktør i denne stripen står derfor mannen som en representant for andre menn; innenfor tegneserieuniverset, lesere av serien og menn generelt.

Bakgrunnen, som ikke er salient – i motsetning til analyse I, er verdt noen kommentarer. Den er nøytral og konstant gjennom hele stripen. At bakgrunnen vanligvis er statisk, og momenter i forgrunnen er dynamiske, er et vanlig virkemiddel i tegneserier (Baldry & Thibault, 2006, s. 38). Det er ikke uvanlig i Nemi-universet at bakgrunnene er tomme. Når leseren ikke blir introdusert for tydelige meningsbærende elementer i bakgrunnen, fører det til at forgrunnen blir mer fremskutt (Björkvall, 2009, s. 70). Anders Björkvall mener i tillegg at når bakgrunnen er tonet ned, eller helt fraværende, er konsekvensen at den naturalistiske virkeligheten blir presentert i mindre grad. van Leeuwen (2005) peker dessuten på at avisstriper ofte har matte farger og lite skyggelegging, som skiller tegneserier fra naturalistiske nyhetsfotografier (s. 167). Det fører til at vi som lesere blir minnet om at dette ikke er virkelighet. Vi kan våge oss til å tro at Nemi og mannen sitter på pub eller café, men det kommer ikke tydelig frem fordi bakgrunnen fremstår som et grønt lerret. Tomme bakgrunner er for øvrig symptomatisk for Nemi som tegneserie. Andre tegneserier som er preget av tomme bakgrunner er tegneserien Billy (Harper, 1997, s. 69). Tegneserien Lunch, nevnt i delkapittel 2.3 (se s. 10), deler også denne karakteristikken. Morten Harper (1997) antyder at disse tomme bakgrunnene fører til at det er karakterene som er det sentrale, ikke situasjonen. Hvis vi ser tilbake på problemstillingen, viser det også hvordan Nemi agerer. Det er hennes karaktertrekk, som er beskrevet flere steder i denne oppgaven, som er det sentrale i serien. Dette skiller Nemi fra serien om Pondus, hvor sistnevntes bakgrunner tenderer til å være langt mer detaljerte, og der det i større grad er vanlig med situasjonskomikk. Senere i oppgaven blir dette diskutert mer utfyllende.

En mindre åpenbar detalj er utviklingen av mannens øyelokk og øyenbryn. I den første ruten fremstår øynene hans som søvnige, i og med at lokkene henger over øyeeplet. I rute to skjer det en forandring ved at han har fått et mer forarget uttrykk med åpne øyne, men lave øyenbryn. I rute tre er øyenbrynene hevet noe, som kan symbolisere et mer overraskende ansiktsuttrykk. Den siste ruten viser enda en ny side ved mannens mimikk. Øyenbrynene er fraværende, mens øyelokkets nedre del er fremskutt. De har på en måte hovnet opp. Hele veien forankres mannens ansiktsuttrykk og positur med hans verbale utsagn. Derfor kan vi argumentere med at det er verbalteksten i denne stripen som er den fremste meningsbærende modaliteten, og at bildene forankrer den. Dette er ikke uvanlig i Nemi. Når Lise Myhre beskriver sine yngre dager som tegner, uttaler hun følgende: “(...) [J]eg var veldig sint på den tiden, og snakkeboblene dominerte hele serien. Jeg var alltid av den typen at jeg fylte to stilbøker på skolen”⁶. Selv om Nemi har mange eksempler på at det visuelle er den fremste meningsbærende modaliteten, ser vi her et eksempel på at verbalspråket dominerer.

I forlengelsen av dette kan vi også si at en slik tegnestil argumenterer mot Thierry Groensteens synspunkt på tegneseriens primære modalitet. Mens han betegner mediets bruk av bilder som den viktigste bestanddelen, jevnfør delkapittel 3.2.3 (se s. 25), ser vi her et eksempel på at verbaltekst kan fungere ypperlig i fremste rekke, akkompagnert av bilder. Som sagt er det ikke uvanlig at vi finner en slik fortellermåte i Nemi, så når det gjelder denne tegneserien er det mer nærliggende å lene seg på Scott McClouds definisjon om at verbaltekst og bilder er dansepartnere som hver seg skifter på å lede an. En parallell til dette finner vi hos Morten Harper (1996) når han beskriver forholdet mellom tekst og bilde. Han skriver at vektingen varierer i den ene eller andre retningen innenfor den enkelte serien, men at noen serier er mer utpreget billeddominerende, mens andre lar verbalteksten være i førersetet. Harper mener at *Peanuts* (Knøttene) av Charles M. Schulz er et godt eksempel på sistnevnte (Harper, 1996, s. 80). På bakgrunn av gjennomlesing av flere hundre Nemi-striper vil jeg hevde at tegneserien Nemi også befinner seg på denne enden av skalaen.

Et lite apropos når det gjelder ordbruken: Stripen gjengitt i illustrasjon 2 inneholder i alt 57 ord, fordelt på Nemis 22 og mannens 35 ord. Disse tallene ligger over gjennomsnittet for antall ord i en vanlig Nemi-stripe, og ikke bare det: Tallene viser en 40/60-fordeling i favør det mannlige kjønn, motsatt av funnene fra den kvantitative analysen. Dessuten understrekes en annen viktig sak: Det er ikke nødvendigvis den som snakker mest som alltid har rett.

⁶ Holen, Ø. (2008). *Intervju: Lise Myhre - Nemis mamma*. Hentet 26.03.2016, fra <https://oyvindholen.wordpress.com/2008/09/09/intervju-lise-myhre-nemis-mamma/>

6.2.2 Gothjente på puben som forbanner verden

Ovenfor berørte jeg Nemis røyking gjennom stripen. Et interessant punkt var nemlig hvordan sigarettøyken ser ut til å danne et spørsmålstegn som blir større og større jo lenger ut i stripen man kommer. Sigaretten og sigarettøyken har flere mulige tolkninger. Ett alternativ er å la sigarettøyken representere mannen. Ettersom utviklingen i stripen går mer og mer i favør av Nemi, kan sigarettøyken symbolisere mannens uvitenhet og dumhet som blir tydeligere for hver rute som går. Til slutt sitter han igjen som et stort spørsmålstegn, nettopp representert gjennom sigarettosen. Selve sigaretten kan også representere mannen, ved at Nemi i rute fire kan sies å holde ham i sin hule hånd. En alternativ tolkning er at sigaretten og osen symboliserer forholdet mellom Nemi og mannen. Dette forsterkes ved at det gjennom stripen blir tydeligere hvilken forskjell som eksisterer mellom dem, og at spørsmålstegnet dermed representerer *hvorfor*-spørsmålet. Hvorfor har vi denne meningsløse samtalen? I denne tolkningen virker dessuten det store spørsmålstegnet i siste rute som en markør mellom dem – et skille mellom kvinne vs. mann. Da fungerer sigarettøyken som et forsterkende ledd i at menn synes kvinner er mystiske og kompliserte, og vice versa.

I så henseende er en noe mer subtil observasjon glansen i Nemis hår, som er et karakteristisk trekk ved henne som tegneseriefigur. Den første ruten viser glansen på høyre side av Nemi – sett fra leserens ståsted. I de resterende rutene har den hvite glansen skiftet til venstre side. En mulig tolkning av dette fungerer også, som så mange andre detaljer skissert i denne analysen, forsterkende. Vi har kommet frem til at det er Nemi som kommer seirende ut av diskusjonen med mannen. Dersom vi skulle plassert en lyskilde over dem begge, ville dette lyset stått mellom dem i den første ruten. Ettersom Nemi får det verbale overtaket på mannen utover i serien, skifter også lyskilden side over til henne. Antakeligvis skal vi ikke legge så altfor mye i denne tolkingen all den tid det finnes striper som viser at det motsatte skjer. Når det kommer til å utnytte potensialet som ligger i den semiotiske fargeressursen, utnyttes dette med tanke på fargeflekken i håret.

Avslutningsvis lar jeg Øyvind Holen komme til orde, som treffer spikeren på hodet angående denne stripen: “En dyster, likbleik og svartkledd gothjente som mistrives i ni-til-fire-samfunnet og trives best på pub med en øl i den ene hånda og en røyk i den andre, samtidig som hun forbanner verden utenfor”⁷.

⁷ Holen, Ø. (2008). *Intervju: Lise Myhre - Nemis mamma*. Hentet 26.03.2016, fra <https://oyvindholen.wordpress.com/2008/09/09/intervju-lise-myhre-nemis-mamma/>

6.3 Kvalitativ analyse III: Galskap på puben til Pondus

I den tredje analysen skal vi kikke nærmere på en Pondus-stripe fra albumet *Tretten pils og en kebab* (2014). Den befinner seg øverst på side 71 i dette albumet og består av to ruter.

Handlingen i stripen foregår på puben til Pondus.



Illustrasjon 3: Galskap på puben til Pondus

		Semiotiske modaliteter/ressurser			
		Verbalspråk	Bilde	Lyd	Bevegelse
Rute 1	Deltaker: kvinne 1		Sort utringet topp, lilla underdel. Rødt hår		
	Aksjon: kvinne 1 snakker til kvinne 2	“Skamme seg, Mariuanna! Han har en date i kveld!”	Blikk danner vektor mot kvinne 2	Utropstegn angir grad av volum	Åpen munn indikerer snakking
	Deltaker: kvinne 2 (Mariuanna)		Lysebrun v-genser. Lilla skjørt. Sort hår		
	Aksjon: kvinne 2 svarer kvinne 1	“So what?”	Blikk danner vektor mot kvinne 1		Åpen munn indikerer snakking
Rute 2	Deltaker: kvinne 1				
	Aksjon: kvinne 1 svarer Mariuanna	“Tror hun kan ha oppdaget den lille beinflørtten din!”	Blikk rettet mot de andre karakterene		Åpen munn indikerer snakking
	Deltaker: Mariuanna				
	Aksjon: Mariuanna flørter med Eddie		Blikk rettet mot kvinne 1		Beinene danner vektorer
	Deltaker: Eddie		Lyseblå skjorte med sort krage og kanter. Øynene lukket		
	Deltaker: Eddies date		Gul overdel, rød og sort underdel. Grønt hår		
	Aksjon: Eddies date reagerer	“Thøøøøøøøø-øøøøøzzh”	Begge hender foran ansiktet danner vektorer. Ansiktsuttrykk. Blikk rettet mot Mariuanna	Gnissing med tennene	Gnisse! Gnisse! (med tennene)
	Deltaker: Pongus		Hvit- og rødstripet overdel med sort krage		
Aksjon: Pongus med mobiltelefon		Blikk rettet mot mobiltelefon		Høyre pekefinger danner vektor mot telefonen	

Tabell 10: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse III

To kvinnelige karakterer sitter på en bar og prater med hverandre i stripens første rute (illustrasjon 3). Den ene, heretter kalt *kvinne 1*, henvender seg til den andre, og sier: “Skamme seg, Mariuanna! Han har en date i kveld!”. Kvinne to repliserer: “So what!” (Øverli, 2014, s. 71). Karakterene ser på hverandre mens de kommuniserer. De holder hver sin hånd på sine respektive glass.

Leseren forstår at det er to kvinnelige karakterer i rute én på grunn av de kvinnelige formene på overkroppene deres. Begge to har gjort seg til på håret i form av å bære hårspenne eller sløyfe. I tillegg har en av dem et perlekjede rundt halsen. Typisk “feminine” drinkglass står også i stil med kvinnenens kjønn. Det er tydelig at karakterene kjenner hverandre gjennom at kvinne 1 tiltaler den andre som “Mariuanna”.

På bildeplanet er kvinnene tegnet svært karikert. Et fellestrekk mellom dem er store og avlange hoder på toppen av en syltynn hals. Det finnes imidlertid flere forskjeller. En observasjon er at avstanden mellom øynene deres varierer fra å være svært liten til å være

ham. På bakgrunn av dette kan vi konkludere med at stripen har en K-M-form hva gjelder inngangs- og utgangsaktør. Fra tabell 6 (se s. 45) husker vi at omlag en fjerdedel av stripene med både mannlige og kvinnelige deltakere i begge Pondus-albumene har en slik form.

Stripen er et godt eksempel på at vi kan knytte affordansen i bildet til den vestlige leseretningen. Bildene gir mening når vi leser dets ulike deler fra venstre mot høyre. Den upassende oppførselen som det blir referert til i den første ruten, ser vi utført i praksis i neste rute. Overraskelsen ligger i at det ikke er noen vanlig beinfløring det dreier seg om – således utvider bildene verbalteksten i overgangen mellom rutene. Videre er beinfløringen årsaken til reaksjonen fra Eddies date, som reagerer med ukvemsord og hevede hender. Utsagnet hennes, som poengterer at Mariuanna er løs, kan vi tolke dithen at hun er sint på *henne* heller enn Eddie. Dette inntrykket forsterkes om vi husker det som blir sagt i den første ruten; Eddie er på stevнемøte med en kvinne, og sistnevnte ber Mariuanna om å ligge unna ham. På toppen av dette avslutter stripen med enda et element som har betydning for leseretningen. Når Pondus er plassert helt til høyre i bildekanten, fungerer han som en direkte forlengelse av det som foregår på den andre siden av bardisken. Som pubeier tar han frem mobiltelefonen og ringer det som enten kan være sykebil eller politiet. Følgelig tar han ansvar i situasjonen. Dette skal vi komme tilbake til senere i analysen.

Snur vi disse hendelsene på hodet og starter leseretningen fra høyre mot venstre kunne man oppfattet Pondus som en nettlekende mobilbruker, helt uvitende for det som skjer bak hans rygg. Alternativt kunne Pondus plasseres helt til venstre i rute to, hvilket ville gitt det samme inntrykket. Dette er et godt eksempel på bildets affordans – hvordan plassering i bildets ulike soner gir mening på forskjellige måter. Som vi ser, bygger hendelsene i rute to suksessivt på hverandre. Det som vises og sies jo lenger ut til høyre vi kommer i bildet, bidrar til et visst narrativt forløp.

Når vi snakker om plassering innenfor bilderammen, analyserer vi stripen ut ifra den tekstuelle metafunksjonen, jevnfør Kress og van Leeuwen (2006). En annen observasjon relatert til dette er hvordan den første ruten fungerer som et utsnitt av den andre ruten. Ansiktsuttrykk og positur til de to kvinnene har forandret seg svært lite i denne overgangen. Gitt at kvinne 1 allerede vet det leserne får vite i rute to, nemlig at Eddie er på en date og at Mariuanna beinflørter med ham, må avstanden i tid mellom de to rutene derfor være svært kort. På sosiosemiotisk vis kunne vi sagt at stripens bilder adapterer verbalspråkets tema-remakonstruksjon. Dette foregår ved at rute to består av det vi allerede kjenner fra den første ruten, som spiller på allerede kjent informasjon til venstre og ny informasjon til høyre. En verbalspråklig oversettelse av overgangen mellom stripens bilder kunne for eksempel arte seg

slik: “Mariuanna og en venninne sitter på en bar. De to venninnene.” Pronomenet *De* er sentralt her ved at det refererer til det temaet, Mariuanna og venninnen, som blir introdusert i tema-posisjonen. Apropos pronomen leker stripen med leserens forståelse når pronomenet *han* blir nevnt i første rute. Hvem er denne *han*? tenker vi. Bildemessig har leseren intet forelegg for å vite dette før vi leser den andre ruten. Dette grepet skaper nysgjerrighet. Aktørmessig viser dette grepet at Mariuannas venninne utøver stor makt overfor leseren gjennom at hun er viktig for meningsdanningen i stripen som helhet. Denne “kommentator”-posisjonen viste for øvrig i analyse I også å være meningsbærende til en viss grad. Henter vi inspirasjon fra filmspråket kunne vi parallelt ha sagt at rute to zoomer ut bildeutsnittet og på den måten inkluderer et mer nyansert eller oversiktlig bilde av situasjonen. Vi skal heller ikke glemme at rute to er omtrent dobbelt så bred som den første ruten. Morten Harper (1996) mener at billedstørrelsen kan uttrykke viktighet i handlingsforløpet. Han påpeker at et større bilde gir et sterkere inntrykk sammenliknet med et lite (s. 57). På bakgrunn av det kan vi hevde at den første ruten fungerer som et slags utropstegn som blir utdypet i neste rute: Legg merke til dette!

Siden tegneseriestripen kun består av to ruter, der den første ruten er et utsnitt av den andre, blir det totale arealet på renna liten. Som beskrevet i delkapittel 3.2.1 (se s. 23) er renna det rommet som befinner seg mellom rutene. På bakgrunn av at renna er liten, kan leseren gjøre en slutning om at historietiden mellom rutene er kort. Innholdsmessig gjøres denne koplingen i stripen ved hjelp av ressurser som utzooming beskrevet ovenfor. I tillegg er renna relativt tynn, som kopler rutene enda nærmere sammen. Hadde det derimot vært en tykkere ramme mellom rutene kunne dette realisert mening på en annen måte. Scott McCloud (1993) mener at lengre avstand mellom rutene fører til at den persepterte følelsen av tid i hver rute blir strukket ut (s. 101). En liknende effekt hadde antakeligvis flere ruter i samme stripe hatt. Dette ville ført til flere renner i stripen, som igjen ville trukket historietiden ut. Mange ruter vil imidlertid ikke alltid føre til at det går lengre tid mellom dem enn det ville gjort med færre antall ruter. Flere ganger i denne oppgaven har jeg referert til konseptuelle ruter, hvis funksjon nettopp er å sammenlikne eller fremheve elementer i forhold til noe annet. I disse tilfellene kan tiden ofte sies å stå stille eller å bli stilt tilbake på nytt for hver enkelt rute.

Ovenfor nevnte jeg at kvinne 1 er den igangsettende aktøren av situasjonen i rute én. Men det er ikke hun som setter i gang den første aksjonsprosessen i utgangspunktet. Hun fungerer bare som en kommentator til begivenhetenes gang. Det finnes belegg for å si at Mariuanna starter aksjonsprosessen. Grunnen til det er at hun forstyrrer en øyensynlig fredelig date. En annen måte å se det på er hvis vi spoler tilbake i tid. Vi kjenner Eddie som en pikenes jens, og antakeligvis er det hans flørteferdigheter som har brakt ham frem til den posisjonen han nå er i.

Slik sett fungerer han som situasjonens opphavsmann. Ironisk nok gjør han imidlertid svært lite aktivt når vi møter ham i rute to. Han lar seg kose med av Mariuannas bein, samtidig som han er på date med en annen. I stedet for å gripe inn i situasjonen, lukker han igjen øynene og lar daten reagere.

I forlengelsen av dette kan Eddie sies å være stripens midtpunkt, bokstavelig talt. Han befinner seg i midten av rute to, og denne sentrale plasseringen gjør ham salient. Dessuten står den lyseblå skjorten hans i kontrast til de andre fargene. Alle de andre aktørene i stripen har endog noe med Eddie å gjøre. Hadde det ikke vært for ham ville det ikke vært noen humoristiske poenger. Pondus hadde ikke trengt å ringe, daten hadde ikke hatt noe stevnemøte og dermed ikke vært sur på noen. Mariuanna hadde ikke hatt noen å beinflørte med, og derfor ville kommentarene til kvinne 1 vært overflødige.

Tidligere berørte jeg bildets affordans i den horisontale retningen, hvilket innebærer at elementene i bildet bygger på hverandre fra venstre mot høyre. En annen side ved bildets affordans er også utnyttet i denne stripen, nærmere bestemt i rute to. Etter mitt skjønn foregår det en selvstendig aksjonsprosess i rutens forgrunn som er atskilt fra det som skjer i bakgrunnen. Det kan vi begrunne med å referere til kroppsposisjonen til Pondus. Han har ryggen vendt mot personene bak ham. Således kan ikke aktørene i bakgrunnen se hva han holder på med. Det fører til at vi som lesere vet mer enn disse aktørene, som står i kontrast med det som ble poengtert tidligere: I stripens første rute er leseren forvirret, og trenger derfor bildemessig støtte til det som blir sagt. At Pondus vet mer enn resten, forsterker også hans posisjon rundt stripens punchline – han har mye makt. Med Pondus plassert i forgrunnen kan en argumentere for at han også er salient, dog kanskje ikke i like stor grad som Eddie. Et annet moment kommer på den annen side frem: Pondus er en handlingens mann – han trenger nødvendigvis ikke å si så mye. Det finnes et engelsk uttrykk for dette: Action speaks louder than words.

6.3.2 Typiske kvinner?

Ved gjennomlesing av stripen er det slående hvorledes de kvinnelige aktørene oppfører seg. Her er det på den ene siden kvinner som ikke legger noe i mellom for å flørte, og på den andre siden kvinner som løfter hendene opp som en bokser – klar for en slåsskamp. I den grad vanlig norm er at mannen skal jakte på kvinnen, setter Pondus-stripen i illustrasjon 3 denne oppfatningen på hodet. Sett fra disse aggressive kvinnenenes ståsted fremstår Eddie som et sexsymbol og selve premien på puben. Som vi så i den første Nemi-analysen, ligger også her

noe seksuelt og lurer under overflaten. Denne iakttagelsen får vi en bekreftelse på i og med utsagnet “tøs”. Ordet henviser til Mariuannas tilnærmelser. Det sier også noe om Eddies posisjon blant kvinnene at daten blir sur på Mariuanna og ikke på ham. En vanlig reaksjon hadde antakeligvis vært å kreve at Eddie, som mann, viser seg sterk nok og avviser Mariuanna.

Apropos ordet “tøs”. Dette ordet står ikke i en snakkeboble, men derimot som verbaltekst inne i selve bildet. Hvilken virkning har det at det ikke er benyttet snakkeboble akkurat her? En mulig tolkning er av hensyn til plass. Som vi kan se i øvre høyre billedkant i rute to er det liten plass til en snakkeboble. En annen funksjon denne ytringen har er å skape bevegelse. Fra delkapittel 3.2.2 (se s. 24) husker vi at Thierry Groensteen (2007) opererer med en tekstsone og en bildesone i tegneserier. Tekstsonen er flat og kan ikke skape dybde. Når formen på ordet “tøs” er delt opp på hver sin side av kvinne 3, kan vi si at den følger bevegelsen til kvinnen. Ved nærmere øyesyn ser det dessuten ut til at ordet er skrevet for hånd og ikke med maskin, slik det meste av verbalspråket i tegneserier for øvrig. Når bokstavene er skrevet slik, har de potensiale til å uttrykke mening gjennom lyd. Dette kan vi se fordi bokstavene blir mindre og mindre mot slutten av ytringen. Intonasjonen eller styrken på det sagte kan sies å avta henimot slutten av ordet. Virkningen av dette kan for eksempel være at uttrykksmåten fungerer mest mulig likt slik vi ville sagt det i den virkelige verden.

Den “ukvinnelige” oppførselen står videre i stil med de kvinnelige karakterenes utseende. De førnevnte syltynne halsene blir kontrastert med den ditto voldsomme kroppsdelen til Eddies date. Diskrepansen mellom sistnevntes kraftige hals og tynne håndledd, samt små bryster i en ellers stor kropp, er iøynefallende. For ikke å nevne vedkommendes grønne hår. Avstanden mellom øynene er allerede kommentert, likeså de forskjellige nesene. Den digre nesen til Pondus, som er gjenstand for en lengre fortelling bakerst i albumet *Tretten pils og en kebab*, fremstår som normal i forhold. Og sist, men ikke minst, er Mariuannas kropp bøyd såpass kraftig at det er vanskelig å tro at det er mulig.

Alt dette fører til en surrealistisk dimensjon i stripen som danner grunnlag for humoren. Som lesere kan vi ikke tro at dette kunne skjedd. Kvinner oppfører seg tilsynelatende ikke slik, og ikke desto mindre ser de slik ut. “Det viktigste kjennetegnet ved en humorserie er overdrivelser, både i tegningene (karikatur) og skildringene” (Harper, 1998, s. 76). Denne stripen er således et godt eksempel på at Pondus er en typisk humorserie. Dessuten kan vi applisere teorien til Scott McCloud (1993) angående tegnede ansikter på denne stripen. Slik karakterene er tegnet fremstår de som så fjerne fra virkeligheten at mange vil ha problemer med å kjenne seg igjen i dem. Overdrivelsene er såpass store at meningen realiseres i latterliggjort og karikert form. Dette har en støtte i Anita M. Celius Lunds masteroppgave, hvor

hun mener at kvinnene i Pondus ofte har et svært karikert utseende. Hun mener også at kvinnene ofte er tegnet groteske (Lund, 2009). At bakgrunnen bak karakterene er grå, styrker også inntrykket av denne ikke-naturalistiske forståelsen. Anders Björkvall (2009) mener at en fraværende bakgrunn ofte fører til at bildet blir oppfattet mindre naturlig.

Kvinner med enkelte maskuline trekk er ingen sjeldenhet i Pondus-universet. En liten optelling fra *Hat Trick* (2003) viser at episoder der kvinnelige karakterer utøver eller truer med å utøve forskjellige former for vold foregår i 41 av 297 (13,8%) stripser. I disse tilfellene dreier det seg om alt fra å påføre skade ved et uhell til å banke opp mannlige karakterer. Stort sett er det Jokke og Günther det går ut over. Til sammenlikning finnes det i samme album bare ett tilfelle der en mannlig karakter utøver vold mot kvinnen – ironisk nok med kvinnens tillatelse, da Günther skal gjøre Elses ansikt fri for rynker med en kjevle. Liknende resultater fra *Tretten pils og en kebab* (2014) viser at kvinner utøver vold eller virker truende i 18 av 151 (11,9%) stripser, enten mot andre kvinnelige karakterer, slik vi har sett i denne analysen, eller mot mannlige karakterer. Den konkrete volden eksemplifiseres blant annet gjennom fysiske tilnærminger, ulike former for uhell, men også preventive, potensielt skadelige midler for å beskytte seg selv mot beilere. Günther er fremdeles høyt oppe på skadestatistikken, mens Jokke har blitt skiftet ut til fordel for Ivar. Dette samsvarer godt med resultatene fra den kvantitative undersøkelsen som viser at Ivar har tatt over Jokkes rolle som ulykkelig skjørtejeger i perioden mellom albumene. Som i *Hat Trick*, finnes det også i det nyeste albumet ett tilfelle av vold fra en mannlig karakter mot en ditto kvinnelig. Da er det Pondus som finner tilbake til barnet i seg, og kaster en vannballong på en forbipasserende kvinne mens han øvelseskjører med Påsan. Sammenlikner vi ellers tallene for vold utøvd av kvinnelige karakterer er det ikke snakk om de store forskjellene rent prosentmessig mellom de to Pondus-albumene. En skal likevel ikke overse det faktum at disse resultatene er basert på kun to av tretten Pondus-album utgitt i skrivende stund. Sammenliknet med volden i Nemi er det imidlertid ikke tvil om at de kvinnelige karakterene i tegneserien Pondus er langt mer fysiske enn sine likesinnede i førstnevnte serie⁸. Et likhetstrekk mellom tegneseriene er uansett referansene til sex, rus og vold. Øverli har dratt med seg disse temaene fra tiden i Pyton, mens Myhre antakeligvis er inspirert av tegneseriene til sine forbilder Alan Moore, jevnfør delkapittel 2.2.2 (se s. 8), og Charlie Christensen. Christoffer Nielsen (u.å.) markerer imidlertid at disse temaene berøres på en mykere måte i både Nemi og Pondus når han skriver: “Volden er jovial, sexen er ikke akkurat grafisk og når det misbrukes rusmidler går det i øl”⁹.

⁸ Se Morten Harper (1998) for en ytterligere diskusjon rundt bruken av vold i tegneserier

⁹ Hentet 24.05.16, fra: <http://christophernielsen.no/hjertet.html>

En annen innfallsvinkel for å forstå pub-stripen bedre er å trekke inn Erving Goffmans (1979) kategorier (se s. 27). I analyse I fremkom det at Pondus kan vise en barnslig side ved seg selv når han utfører tradisjonelt kvinnelige arbeidsoppgaver i hjemmet. Den tredje kategorien til Goffman, *function ranking*, dreier seg om kvinnelige og mannlige deltakere i samspill. Når de begge gjorde noe sammen, ifølge Goffman, var det gjerne mannen som var aktør, mens kvinnen hadde en hjelpende rolle. Studerer man pub-stripen nærmere, er det tydelig at de sentrale aktørene i bildet er Mariuanna og Eddies date. I forholdet mellom Eddie og daten, som vi har sett, har kvinnen tatt på seg den aktive rollen med å si ifra om at Mariuannas fremstøt er upassende. Det vil være korrekt å fastslå at Eddie og daten gjør noe sammen i og med at de er på bar og drikker. Likedan kan vi si at Mariuanna er den aktive part i forhold til Eddie tatt i betraktning deres reaksjoner. På bakgrunn av dette er det flere signaler som tilsier at kvinnene i stripen er de aktive, mens Eddie er passiv. Dette synspunktet kan imidlertid nyanseres (se ovenfor) dersom vi involverer det vi vet om Eddie fra før.

Roller til Pondus sett ut ifra Goffmans tredje kategori er verdt noen kommentarer. På én måte kan vi argumentere med at han innehar en passiv, hjelpende rolle. Han griper ikke inn i den eskalerende situasjonen bak ham, men velger øyensynlig å ringe etter forsterkninger grunnet mulig trøbbel. Samtidig kan vi si at Pondus er en aktør ved at han utfører en handling. Hans mål er å skaffe hjelp. Pekefingeren fungerer som en vektor mot mobiltelefonen for å oppnå dette målet. Som pubeier vil han kanskje være redd for at inventar går føyken dersom det utarter seg til full slåsskamp eller at puben får rykte på seg for å være en boksering. Derfor er det grunnlag for å si at han *både* har en passiv og en aktiv rolle i meningsutvekslingen.

En grundigere titt på Goffmans kategorier viser et annet interessant poeng. Det er ikke bare den tredje kategorien som er relevant for denne stripen, men faktisk alle utenom den fjerde. I *relative size* viste Goffmans resultater at menn som oftest ble representert som større enn kvinnene. Fra naturens side er ikke det uvanlig all den tid gjennomsnittshøyden og –vekten til menn scorer mer enn tilsvarende tall for kvinner. Likevel er Eddies date den aller største karakteren i siste rute. Legger man videre merke til hvordan de to venninnene ved bardisken berører drinkglassene sine i løpet av stripen, kan *The feminine touch* være en god forklaringsmåte. Her utviser de en mer feminin side av seg selv, i motsetning til de maskuline trekkene skissert ovenfor. Denne feminine berøringen har også en kontrast i måten Eddie holder sitt glass på, som markerer et tydeligere grep om glasset. I tråd med måten glassene blir holdt på synes også glassenes form og innhold å skape et inntrykk av feminitet vs. maskulinitet akkurat her. Kvinnene nyter drinker med sitronskiver og sugerør, mens mannen sitter med en overskummende øl foran seg.

Den femte kategorien, *Ritualization of subordination*, er snudd på hodet. Motsatt av Goffmans funn er det kvinnen som passer på mannen – på to ulike måter. For det første passer Eddies date på ham ved å markere reviret sitt. Hun mener åpenbart at Mariuannas oppførsel har gått over streken og vil reagere med å angripe henne. Som vi har sett, sitter Eddie passiv og lar kvinnen agere for seg. For det andre er det Mariuanna som kjæler med Eddie. I den grad vi kan snakke om beskyttelse, er det hun som utøver dette over ham, om enn på en merkelig måte. Som et resultat av Mariuannas kjæling, er Eddie plassert i en lavere posisjon enn kvinnene, som også distanserer seg fra de generelle funnene Goffman fikk.

Sist, men ikke minst, ser vi et eksempel på *Licensed withdrawal*. Goffman fant at kvinner hadde en tendens til å trekke seg unna situasjoner ved hjelp av blikk og annet kroppsspråk. Som vi har sett, er stripen et eksempel på at det stikk motsatte skjer. Her provoseres det frem handling som fører til en aggressiv reaksjon fra en annen kvinne. I så måte er det interessant å observere Mariuannas blikk, som er rettet vekk fra Eddie, mens kroppen hennes fra halsen og ned er rettet mot ham. Blikkretningen kan tolkes dithen at den viser en overlegen og hoven holdning, samt å tilføye en ekstra “bitchy” side ved henne. Om det er én deltaker som prøver å unngå et basketak, og trekke seg unna situasjonen, må det være venninnen til Mariuanna. I første rute prøver hun å snakke Mariuanna fra å fortsette. Som vi vet er forsøket hennes fåfengt. Et annet poeng er at tegneseriemediet skiller seg fra reklameplakaten, som nettopp Goffman undersøkte, ved at verbalutsagn fra deltakerne er mer vanlig. Det innebærer at deltakere kan trekke seg unna eller angripe situasjoner med verbalspråk og ikke bare blikk og kroppsspråk. I illustrasjonen av Mariuannas venninne benyttes denne ressursen.

For å oppsummere kan vi dermed si at meningen som blir skapt i stripen ut fra Goffmans kategorier springer i begge retninger. På den ene siden finner vi forsterkende trekk som underbygger kategoriene. Disse trekkene er i mindretall. På den andre siden finner vi flere sider som kan sies å ironisere hans funn. Et viktig poeng som en ikke skal glemme er likevel at Goffmans studier viste *generelle* funn i reklameplakater. Han fant også eksempler der hans materiale ikke kunne innlemmes i kategoriene. Som vi har vært inne på tidligere viser dette igjen at tegneseriemediet har uendelige muligheter for å skape mening, noe Frode Øverli vet å benytte seg av. Friheten er større her enn i reklame. Det vil si at de begrensningene som finnes for mannlig og kvinnelig representasjon i reklame generelt kan tøyes i tegneserier. Selvfølgelig går grensen et sted for hva man kan harselere med, noe vi smertelig fikk erfare under Charlie Hebdo-massakren i Paris i 2015. Reaksjonene rundt Mohammed-karikaturene i 2005 er også et relevant eksempel i så måte.

6.4 Kvalitativ analyse IV: Cyan og Nemi

Den fjerde og siste analysen skiller seg ut fra de andre kvalitative analysene ved at den tar for seg en stripe med kun kvinnelige aktører. Likefullt har jeg valgt å analysere denne stripen, blant annet fordi det gir en mulighet til å bli bedre kjent med Cyan, Nemis bestevenninne, som er nevnt flere steder i denne oppgaven. I stripen, hentet fra albumet *Tretti tusen valulver* (2015), sitter de to venninnene på kafé. Menn er gjenstand for diskusjon, ergo foreligger det en annen mulighet enn i de andre analysene til å studere hvordan det andre kjønn fremstilles. Når det mannlige kjønn ikke har en egen stemme, får vi utelukkende informasjon om dem gjennom stemmene til kvinnelige karakterer.



Illustrasjon 4: Cyan og Nemi

		Semiotiske modaliteter/ressurser			
		Verbalspråk	Bilde	Lyd	Bevegelse
Rute 1	Deltaker: kvinne		Rød topp, brune bukser. Åpen munn		Gestikulerer med armene
	Deltaker: Cyan	“Jeg så eksen min i går, jeg ble så lykkelig.”	Blått hår. Mørkegrå genser og lysegrå bukse		
	Aksjon: Cyan henvender seg til Nemi				
	Deltaker: Nemi	“Jasså?”	Sort hår og sorte klær. Blikt danner vektor mot Cyan		
Rute 2	Aksjon: Cyan utdyper	“Jeg er så utrolig glad for at vi ikke er sammen mer. I et kort øyeblikk fikk jeg et glimt av hvordan livet mitt kunne ha vært, jeg er så takknemlig for at det ikke ble sånn”	Ansiktsuttrykk: smiler lett. Blikt rettet mot Nemi. Zoomet inn		Åpen munn indikerer snakking. Gestikulerer med høyre hånd
	Aksjon: Nemi svarer	“Jah.”	Blikt Zoomet inn		
Rute 3	Aksjon: Nemi snakker	“I går tenkte jeg på hvor heldig jeg er som ikke jobber i Cloud City og skraper roboter for Lando Calrissian”. “Det hadde vært helt balle.”	Blikt Ytterligere zoomet inn		Åpen munn indikerer snakking
	Hendelse: Cyan lytter		Blikt Ytterligere zoomet inn		
Rute 4	Aksjon: Cyan skåler med Nemi	“Livet er bra”	Ansiktsuttrykk: Smiler Zoomet ut		Åpen munn indikerer snakking. Venstre arm holder flaske som danner vektor mot Nemis flaske
	Aksjon: Nemi skåler tilbake	“Helt best”	Ansiktsuttrykk: Smiler Zoomet ut		Åpen munn indikerer snakking Høyre arm holder flaske som danner vektor mot Cyans flaske
	Hendelse: skåling med flasker		Flaskene møtes i kryss	Vektorer ut fra flaskehalsene indikerer klirring	

Tabell 11: Distribusjon av semiotiske modaliteter/ressurser i analyse IV

I rute én er Cyan og Nemi på kafébesøk. Vi ser Cyan bakfra og Nemi forfra. Førstnevnte sier: “Jeg så eksen min i går, jeg ble så lykkelig”. Nemi spør: “Jasså?” (Myhre, 2015, s. 9). Foran seg har de to venninnene hver sin grønne flaske. I tillegg ser vi en karakter som befinner seg bak ryggen til Cyan, med svært åpen munn og gestikulerende armer.

Appliserer vi talerrolleteorien til Halliday (2014), se delkapittel 3.1 side 15, kan vi si at Cyan gir informasjon til sin venninne gjennom å ta på seg en informerende talerolle. Nemi kan enten velge å godta eller motsi denne informasjonen. Ved å svare “Jasså?” inviterer Nemi Cyan til å utdype utsagnet sitt. Vesensforskjellig kunne vi tenkt oss at Nemi motsa informasjonen ved å hevde at Cyan aldri kan ha sett eksen i går, fordi hun var sammen med henne i leiligheten hele dagen. Et slik utsagn hadde imidlertid vært absurd. Når Nemi dermed velger å godta Cyans invitasjon, beveger de seg inn i en intim og fortrolig samtale. Dette kan vi begrunne med at ekskjæresten som tema som oftest ikke fører med seg positive konnotasjoner.

Bildemessig får vi et oversiktsutsnitt i den første ruten. Funksjonen til karakteren som sitter bak ryggen til Cyan kan vi vanskelig tolke som noe annet enn å skulle gi leseren informasjon om at settingen for stripen er en populær café. Umiddelbart tenker kanskje leseren at det er en mannlig karakter som befinner seg i venstre bildekant. Grunnen til det kan være den piggete hårsveisen. Tar vi derimot denne karakteren nærmere i øyesyn er det ikke til å unngå å legge merke til konturene på overkroppen, som indikerer bryster, noe som antyder at dette er en kvinne. Uansett har ikke kjønn på denne karakteren stor relevans for den overordnede meningsskapingen som ruller frem senere i stripen (se nedenfor).

Rute to viser et utsnitt av Cyan og Nemi. Cyan sier: “Jeg er så utrolig glad for at vi ikke er sammen mer. I et kort øyeblikk fikk jeg et glimt av hvordan livet mitt kunne ha vært. Jeg er så takknemlig for at det ikke ble sånn”. Nemi svarer: “Jah” (Myhre, 2015, s. 9). Bildene viser at Cyan gestikulerer med sin høyre hånd mens hun prater. Nemi, på sin side, bruker sin høyre hånd som støtte for å hvile hodet sitt. Kvinnenes blikk er dessuten rettet mot hverandre.

Cyan sitter stille og snakker. I denne ruten og i stripen som helhet definerer jeg Cyan likefullt som en aktør. Grunnen til det er at hun initierer handlingen, som er helt avgjørende i narrative handlingsforløp. Vi kan dermed si at aksjonsprosessen utgår fra henne og er rettet mot Nemi, som derfor fungerer som mål. I likhet med analyse II er det lite fysisk handling å spore her – meningen blir skapt gjennom ord. Det er ikke måte på hvor fornøyd Cyan er idet hun benytter ord som “utrolig glad” og “takknemlig” for at hun ikke endte opp med sin tidligere flamme. Vi kan foreløpig antyde at hun føler seg bedre på bekostning av andre som tilsynelatende har det verre. Dette skal jeg komme tilbake til.

Før vi beveger oss over til rute tre er bildet i rute to verdt noen korte kommentarer. Det viser et mer intimt utsnitt av de to venninnene, noe som innebærer at vi er kommet nærmere innpå dem. Bildene forankrer verbalteksten ved at den fortrolige og intime rammen som ble skapt i rute én, zoomes inn i denne ruten. Dette bidrar til å sette ytterligere fokus på den nære relasjonen mellom Cyan og Nemi. Blikkene danner vektorer på en måte vi ikke så i rute én,

hvor nettopp Cyans ansikt var skjult. I rute to med Cyan og Nemi er det imidlertid liten tvil om at venninnenes blikk er rettet mot hverandre. Baldry og Thibault (2006, s. 201) mener at slike blikk kan være med på å støtte det solidarisk båndet mellom deltakerne. Blikkene, i tillegg til innzoomingen, skaper dermed følelsen av deres sentrale posisjon i tegneserien og at verden rundt dem forsvinner.

Det er Nemi som utelukkende står for replikkene i rute tre. Hun sier: “I går tenkte jeg på hvor heldig jeg er som ikke jobber i Cloud City og skraper roboter for Lando Calrissian”. Hun fortsetter i en annen snakkeboble: “Det hadde vært helt balle” (Myhre, 2015, s. 9). På bildet ser vi de to rett fra siden, det vil si at halve ansiktet til hver av dem er synlig.

For å forstå referansen som blir gjort av Nemi, er det nødvendig med relevant bakgrunnskunnskap. Halliday (1998) kaller slik bakgrunnskunnskap for kulturkontekst, et begrep han henter fra Bronislaw Malinowski. Kulturkonteksten danner en ramme rundt stripen, og er en ressurs vi kan gå til for å utvide forståelsen vår. Cloud City og Lando Calrissian kan være ukjent for de fleste. Referansen er åpenbart ikke positivt ladd – det skjønner man på måten Nemi snakker på. Ikke bare føler hun seg heldig som *ikke* jobber for Calrissian, men det hadde også vært helt “balle”¹⁰.

Dersom vi tolker Nemis ytring, kan det tyde på at hun dagen i forveien så på en Star Wars-film. Underveis i filmen kan hun ha tenkt at hun absolutt ikke ville jobbet for Calrissian. På et dypere plan henter hun erfaringen sin fra fiksjonsverdenen, som understreker hennes interesse for fantasy- og science fictioninspirerte fortellinger, jevnfør delkapittel 2.3.1 (se s. 10). En henvisning til dette finner vi hos Berit Petersheim: “Nemi er levende opptatt av film og litteratur i tillegg til musikk” (Petersheim, 2008, s. 7). Filmreferansen til Nemi kan man tolke i ironisk retning i og med at Calrissian ikke finnes i virkeligheten. Det går ikke an å jobbe for ham annet enn i selve Star Wars-universet. Et annet ironisk poeng er at Nemi er arbeidsledig. Å eliminere arbeidsmuligheter skapt av fiktive karakterer kan i beste fall sies å være besynderlig. Uansett er det nettopp i dette utsagnet at mye av stripens humor ligger. Cyan har skissert en fortelling om å være heldig, samt hvordan livet kunne vært dersom hun hadde vedvart i en relasjon med ekskjæresten. Nemi identifiserer Cyans poeng og kommer med en parallellfortelling etter samme skjema.

¹⁰ Lando Calrissian er en baronadministrator for Skyenes by. Han har også vært en viktig skikkelse i Opprørsalliansen, som kjemper på demokratiets side i Star Wars. Roboten det refereres til kan meget vel være C-3PO, som blir skutt og hardt skadet av en stormtrooper inne i et rom i Skyenes by. Karakteren Chewbacca får i oppgave å rekonstruere roboten. Dette skjer i filmen *Imperiet slår tilbake* (1980). Hentet 30.04.2016, fra: <https://en.wikipedia.org/wiki/C-3PO>

Bildeutsnittet er zoomet inn en anelse i forhold til rute to. Det gjør at vi kommer enda tettere innpå karakterene. De to venninnene er nå posisjonert rett overfor hverandre slik at vi ser like mye av ansiktene deres. Nemi har fjernet støttearmen sin og ser ut til å ha armene i kors eller hvilende på lårene. Posituren hennes er mer rak og frempå i denne ruten, som underbygger det verbalspråklige. Hun har gått over fra å ha en lyttende rolle til å være den aktive taleren her. De to grønne flaskene er plassert i tilnærmet lik høyde, som gjør at selve bildet fungerer symmetrisk. Fjerner man snakkeboblene med verbalteksten og trekker en vertikal linje gjennom midten av bildet, kan vi forestille oss at Cyan og Nemi speiles i hverandre. Vi ser omtrent like mye av overkroppene deres, og forholdet dem i mellom er mer eller mindre symmetrisk. Blikkene forsterker dette forholdet. Den tomme bakgrunnen, som gjennom vinduet logisk burde vise en travel bygate, forsterker dessuten Nemis livsfjerne eksempel. Selv om vi ikke kan se detaljer utenfor dette vinduet i noen av rutene, utviser bilde og verbaltekst her et felles prosjekt.

I rute fire, stripens siste, sier Cyan: "Livet er bra". Nemi tilføyer: "Helt best" (Myhre, 2015, s. 9). Jentene skåler med flaskene sine og smiler bredt. Vi ser nesten hele kroppene deres i profil.

Smilene, skålingen og ytringene gjør at stripen avslutter på en positiv note. Konnotasjonene en kan gjøre seg rundt det å skåle er for eksempel fellesskapsfølelsen det gir. De små strekene markert ut fra flaskehalsene indikerer klirring. Her viser bildespråket at det kan gjengi lyd, og posisjonerer seg dermed ved siden av verbalspråket når det kommer til å markere dette, om enn på en noe mer subtil måte. Strekene, vektorene, har en referanse i den indeksikalske delen av den trikotomiske semiotikkinnndelingen til Peirce (1994). I delkapittel 3.1.1 (se s. 16) så vi at slike spor har et kausalt forhold til tegnet. Tegnet i denne sammenheng blir selve klirringen som oppstår når to flasker treffer hverandre. Alternativt kunne lyden ha blitt markert ved hjelp av verbalteksten "klirr". Siden ruten inneholder få ord, spør det om ikke slik verbaltekst ville fjernet noe av det ønskede fokuset på de verbale punchlinene. Cyan konstaterer at livet er bra, før Nemi toppe det ved å si at det er helt best. Sistnevnte avslutter dermed stripen på positivt vis.

Bildet er zoomet ut. Noe av årsaken til det kan være å gi plass til den viktige symbolske handlingen med flaskene, nemlig skålingen. Dersom jentene skulle skålt med hverandre i rute tre, i ansiktshøyde, ville muligens dette gitt et klaustrofobisk inntrykk i bildet. Skålingen får en sentral rolle når bildet er zoomet ut. Skålingen kan sies å symbolisere forholdet mellom de to ved at hver av flaskene representerer dem, og at de møtes i vennskap. Samtidig fungerer skålingen som en slags *high five*, som mennesker gir hverandre når den ene eller begge har

oppnådd noe positivt. Fra en annen vinkel ser vi igjen et eksempel på at tegneseriestriper kan tolkes ved hjelp av Peirces semiotikk. Skålingen med flaskene fungerer som et symbolsk tegn eller en symbolsk handling.

6.4.1 Zooming og symbolikk

Studerer vi stripen i sin helhet slik den utvikler seg fra rute til rute, ser vi at den første ruten gir oversikt, mens innzoomingen i rute to og tre snevrer inn perspektivet. Siste rute går igjen tilbake til et oversiktsutsnitt. Som en konsekvens av innzoomingen, møter vi en karakter i den første ruten som deretter forsvinner. Karakteren skaper mening for leseren gjennom å gi et inntrykk av en urban setting. Men for selve meningen slik den skapes i det narrative forløpet, er ikke denne karakteren sentral. Fra den kvantitative undersøkelsen i delkapittel 5.4 (se s. 49) fant jeg at stilltiende mannlige karakterer i Nemi har tre funksjoner: 1) å understreke den kvinnelige karakterens ønske eller budskap, 2) å latterliggjøre menn, og 3) liten eller ingen funksjon. Som jeg pekte på har det i disse siste tilfellene ingen betydning om karakteren er kvinne eller mann. Kvinnen som sitter bak ryggen til Cyan i rute én kan sies å falle innunder kategori 3. Grunnen til at denne karakteren har svært liten betydning for meningsskapingen er for det første at vedkommende forsvinner etter rute én. For det andre er ikke denne karakteren gjenstand for diskusjon hverken blant Cyan eller Nemi. I forlengelsen av dette siste er det nettopp forholdet mellom seriens hovedkarakter og hennes venninne som er det sentrale. Både verbalspråklig og i bildene får vi vite at samtalen er privat og intim dem imellom, verbalspråklig gjennom Cyans bekjennelser om ekskjæresten, og billedmessig gjennom innzoomingen. Om vi tar bildeutsnittene nærmere i øyesyn, befinner leserne seg over skulderen på Cyan i første og andre rute. Det fører til at vi identifiserer oss med henne. Dette er logisk med tanke på at hun initierer situasjonen. Etter hvert som Nemi kommer mer til orde, som vi har sett, får karakterene en mer symmetrisk avbildning. I stripens siste rute er de personlige erfaringene ferdig snakket, og jentene konsoliderer det vennskapelige forholdet med en symbolsk berøring - billedmessig blir dette understøttet med et nytt oversiktsbilde.

Tidligere beskrev jeg flaskenes betydning symbolsk sett. Tar vi en nærmere titt på hvordan de er tegnet, ser vi at det bygger seg opp et momentum i rute for rute. I den første ruten er flaskene små, mens de øker i størrelse og fokus etterhvert. De får dessuten suksessivt en mer sentral plassering. Om vi snakket om planting i analyse I (se s. 55-56), blir dette tydeligere her. Vi kan si at flaskene blir mer og mer saliente. Dette underbygges ved det faktum at de er grønne, en kontrasterende farge i det ellers så grå, blå og sorte bildelandskapet. Ifølge Kress

og van Leeuwen kan grønn symbolisere enhet, som i bakgrunnsfargen til eldre representasjoner av den kristne treenigheten (Kress & van Leeuwen, 2006, s. 227). Slik sett kan de grønne flaskene symbolisere enheten mellom Cyan og Nemi. Kress og van Leeuwen mener også at grønn kan symbolisere håp og rettferdighet. Hovedpoenget er uansett at fargene ikke har en betydning i seg selv, men må ses i den sammenhengen de opptrer. Dette er i tråd med en sosiosemiotisk forståelse av ulike ressurser, der farger er en slik ressurs. Videre skal man ikke undervurdere hvilken betydning flaskene har for meningsutvekslingen. Skålingen til slutt danner en fin ramme ved at jentene deler felles erfaringer rundt bordet. Gesten symboliserer at de er gode venninner som aksepterer at de er forskjellige. I overgangen mellom rute tre og fire kunne vi tenkt oss at Cyan undret seg over Nemis merkelige filmreferanse. Cyan vet imidlertid at dette er Nemis originale måte å snakke på, som hun aksepterer og verdsetter.

Flaskenes symboler på etikettene er også verdt en kort kommentar. Det finnes bilder av epler på hver av flaskene. Bildet etterligner en fysisk gjenstand i virkeligheten, og fungerer dermed ikonisk. Vi kan tolke dette som at jentene drikker eplecider eller eplemost. Knytter vi de referansene gjengitt ovenfor sammen med denne informasjonen, finner vi etter mitt skjønn eksempler på at alle de semiotiske kategoriene til Charles Sanders Peirce (1994) skaper mening i den siste ruten, noe som gjør meningsskapingen kompleks. Når ikon, indeks og symbol fungerer i samspill og dermed uttrykker mening på bildeplanet, er det dermed ikke nødvendig at det blir ytret så mye med verbalspråket.

Det er liten tvil om at verbalteksten fungerer som en viktig modalitet i stripen, og at den likefullt hadde gitt mening dersom vi hadde fjernet bildene. Teorien til Thierry Groensteen (2007) om at bildene er den primære modaliteten i tegneserier kan vi dermed ikke applisere i gjennomgangen av denne stripen, slik vi heller ikke kunne gjøre i analyse II. Likevel utnyttes affordansen i bildet ved at det benyttes indeks, ikon og symbol på meningsbærende vis, slik vi har sett. På den måten viser stripen at verbaltekst og bilder fungerer som dansepartnere som hver seg veksler på å lede an, for å si det som McCloud (1993). Dersom verbalspråket er overordnet bildene i de tre første rutene, løftes bildet opp i den siste ruten og virker vel så meningsskapende som ytringene. Dette viser at frustrasjoner på medmenneskelig plan både kan løses gjennom samtale og gester som bringer aktørene sammen, jevnfør problemstillingen for denne oppgaven.

Både Cyan og Nemi fungerer som aktører på flere plan. Cyan initierer samtalen og viser blant annet med blick at Nemi er hennes målobjekt. I og med at Cyan er plassert til venstre, følger aksjonsprosessen konvensjonene om at informasjonsstrømmen går fra venstre mot høyre. Som Theo van Leeuwen (2005) sier: “[T]ime moves from left to right” (s. 201). I rute

tre spilles ballen over til Nemi. Hun bringer et nytt synspunkt inn på banen når hun refererer til Star Wars. Til slutt foregår det en gjensidig aksjon – begge to hever sine flasker og skåler med hverandre. I siste rute er det derfor ikke lett å se hvem som er aktør og hvem som er målobjekt. Vi kan følgelig kalle dem interaktører. En slik tosidig aksjonsprosess illustrerer Anders Björkvall på følgende måte: “Ett mer direkt uttryck för en dubbelriktad aktionsprocess är en pil med spets i varje riktning” (Björkvall, 2009, s. 65).

Spørsmålet vi kan stille oss er hva denne interaksjonen i siste rute gjør med Cyan og Nemi. Etter mitt skjønn må vi spole litt tilbake og analysere hva innholdet i ytringene deres betyr. Cyan tar på sin side et metaperspektiv på seg selv når hun forestiller seg en retning som livet hennes kunne tatt. Hun er glad for at hun ikke er i den situasjonen hun kunne vært i. I hennes øyne gjorde hun derfor et godt valg da hun gjorde det slutt med kjæresten hun refererer til. Nemi snakker også i negative ordelag om menn. Hun kunne absolutt ikke tenke seg å arbeide for Lando Calrissian. Etter at jentene har luftet sine personlige betraktninger om menn, føres de sammen i den siste ruten. Fra å omtale noe som “helt balle”, skjer det en endring til slutt der følelsen er “helt best”. Her ser vi at bokstavrim og gjentakelser knytter utsagnene sammen. Pronomenet *bra* gradbøyes ikke til *bedre*, men til *best*. Vi kan dermed gjøre den slutningen at de hver på sin kant er glad for at de ikke omgås visse menn og på den måten føler seg bedre. Det gjør noe med lesernes oppfatning av stripen. Når kvinnelige aktører skåler og smiler på bekostning av menn, kan det tolkes dithen at det kvinnelige kjønn løftes opp, mens det mannlige kjønn trekkes ned. De mannlige karakterene har ingen stemme og har derfor ikke mulighet til å “forsvare” seg.

6.4.2 Mange forskjellige kjønnsuttrykk

Som nevnt i kapittel 3 (side 28-29) opererer Susanne V. Knudsen (2010) med kjønnskategoriene *det annet kjønn*, *det skjeve kjønn* og *det sammenvevde kjønn*. Disse kategoriene vil jeg støtte meg til nedenfor.

Cyan uttrykker deklorative setninger i den første ruten. Slike temasetninger har ofte til hensikt å starte en samtale mellom to eller flere personer eller føre en allerede igangsatt samtale inn på et nytt spor. Siden kommunikasjonen ikke følger spørsmål-svar-mønsteret, bør lytteren følge den uskrevne normen om å følge opp det temaet som er introdusert. Fra delkapittel 3.3.3 husker vi at indirekte og foreslående prat, ifølge Helene Uri (2005) sine tolkninger av Deborah Tannen, er typisk kvinnelig (se s. 30). I den grad vi kan si at det typisk kvinnelige uttrykker *det annet kjønn*, posisjonerer Cyan seg nettopp slik i rute én. At hennes

bein er plassert tilsynelatende nærme hverandre, forsterker dette inntrykket. Dersom vi holder oss til samme rute, gjør Nemi kjønnet sitt til den annen ved å ha en kort replikk. Replikken tvinges frem, og underbygger det faktum at det er Cyan som er subjektet i denne ruten. Videre inntar Nemi en feminin kroppsposeur i rute to. Det viser hun ved å ha hodet på skakke i høyre håndflate mens resten av armen støtter seg på bordet. En referanse til dette finnes både i Goffmans (1979) og Belknap og Leonards (1991) reklameanalyser, som fant at kvinner ofte hadde hodet eller hele kroppen på skakke. Dette kan tolkes i retning av en føyelig kroppsholdning.

Analyserer vi stripen ut fra det skjeve kjønn, posisjonerer Nemi seg slik allerede i den første ruten i og med at hun sitter med skrevende bein. Som jeg pekte på ovenfor, står dette i kontrast med hennes verbale ytringer. Dette kan riktignok nyanseres, fordi "jasså" kan sies å være et ufeminint ord. Setter vi "jasså" opp mot eksempelvis "Ja vel, sier du det", gir trolig sistnevnte en sterkere konnotasjon til et kvinnelig språk. I den grad det maskuline uttrykker det skjeve kjønn når aktøren er en kvinne, er det interessant å undersøke transformasjonen til Nemi mellom den andre og tredje ruten. Det kan virke som at hennes korte ytringer i rute en og to bare er selvfølgelige høflighetsfraser på veien mot å si det hun selv har på hjertet. I delkapittel 3.3.3 (se s. 30) refererte jeg til Deborah Tannen (1992) som har eksemplifisert flere måter samtalepartnere kan snakke om problemer på. Én måte er å avfeie den andres problemer som uvesentlige og snakke om sine egne problemer parallelt. Dette er den typisk mannlige måten å kommunisere på. En annen og mer kvinnelig måte å snakke på er å uttrykke forståelse for samtalepartneren og komme med tilsvarende fortellinger. På én måte passer Nemis verbale utsagn med dette sistnevnte eksempelet, på den annen side kan det virke som om Nemi ikke lytter på Cyan i det hele tatt. Dette kan vi begrunne med at Star Wars-referansen hennes er radikalt forskjellig fra den ytringen Cyan starter med og utdyper i de første rutene. Vi kan derfor neppe snakke om at Nemi kommer med en tilsvarende fortelling. Dette selv om de skjematiskke føringene for samtalen – å føle seg lykkelig ved å unngå å være i en bestemt situasjon med en mann – passer i henhold til Nemis eksempel. På bakgrunn av dette kan vi si at Nemi posisjonerer seg som det skjeve kjønn. I så henseende spiller også flaskene en rolle her. Selv om vi ikke ser at jentene drikker rett fra flasken, kan vi tolke det slik ettersom verken den ene eller den andre av dem har et glass foran seg på bordet. Det viser en typisk maskulin måte å agere på, som igjen fører til at de begge demonstrerer det skjeve kjønn. Avslutningsvis er det røffe uttrykket "helt balle" også med på å gjøre Nemi til det skjeve kjønn. Som Susanne V. Knudsen skriver: "(...) Nemi bryder med det selvfølgelig feminine (...)" (2010, s. 233).

Når det gjelder det sammenvevde kjønn, mener Knudsen at Nemis klasses tilhørighet utgjør en motsetning. På ett plan har hun et sofistikert og reflektert språk som plasserer henne i et midtsjikt rent klassemessig. På et annet plan er hun fremdeles arbeidsledig og har en goth-aktig adferd. Dette plasserer henne i en sosial rolle som outsider (Knudsen, 2010, s. 235). I denne stripen forsterkes inntrykket av at Nemi er en sosial outsider når hun velger å referere til science fiction-genren.

Dessuten blir Cyans utseende og væremåte ytterligere et eksempel på den kontrasten som finnes mellom Nemi og henne. Det betyr ikke at det eneste som bryter med Cyans femininitet er å drikke rett fra flasken. Kikker vi nærmere på håret hennes er også dette et signal om at hun ønsker å være annerledes; hun distanserer seg fra den typiske kvinnerollen som finnes i det annet kjønn. Hvordan Cyan ter seg i klesveien sender også ut visse signaler. En tykk og posete hettegenser skjuler en del av de kvinnelige formene. Disse eksemplene viser at Cyan på verbalspråklig plan er typisk kvinnelig, mens hun både kan te seg og kle seg på en mer maskulin måte. Om dette er symptomatisk for Cyan som karakter i tegneserien, kan kun en fylldigere undersøkelse gi svar på. Det er vanskelig å tenke seg en utpreget feminin Cyan hvorenn vi møter henne i lykkelig tospann med den mørkere Nemi. Hadde de holdt ut ved å tilbringe så mye tid sammen? Som vi har sett flere steder i denne oppgaven har Nemi en røff og maskulin stil. At Cyan må møte Nemi et visst sted på halvveien for å opprettholde et fruktbart vennskap, er det dog liten tvil om. I den grad det er mulig å bygge en bro mellom ordtakene “like barn leker best” og “opposites attract” kan Cyan og Nemis vennskap kanskje være et eksempel på det.

7 Diskusjon

Etter å ha gjort en kvantitativ analyse av flere hundre tegneseriestriper samt næranalysert fire av dem, vil jeg nå trekke ut sentrale funn og diskutere disse i lys av hovedproblemstillingen og det tilhørende forskningsspørsmålet. Funnene fra kapittel 5 og 6 vil bli sammenfattet og diskutert opp mot teori. Siden denne oppgaven skrives som en master i norskdidaktikk, vil jeg også diskutere hvorledes tegneserier generelt, Nemi og Pondus generelt og de fire analyserte stripene spesielt, kan trekkes inn i undervisningen.

7.1 Diskusjon rundt den kvantitative analysen

Analysen i kapittel 5 har gjennomgående et kjønnsrettet perspektiv. Alle kategoriene prøver å belyse ulike innfallsvinkler for å forstå hvordan aktørenes kjønn blir representert i Nemi og Pondus.

Den kvantitative analysen startet med å ta for seg hvor stor andel av tegneseriealbumenes striper som inneholder både mannlige og kvinnelige deltakere. Her fant jeg at de to Pondus-albumene gjennomgående har en høyere andel striper med karakterer av begge kjønn, og at vi kunne relatere dette til flere faste bifigurer. Når hovedkarakteren deler søkelyset med faste bifigurer, fører det til at førstnevntes fokus blir mindre dominerende i tegneserien. Jokke er et eksempel på en slik bifigur. Selv om det er innlysende å tenke at Pondus er hovedpersonen i tegneserien med samme navn, slik blant andre Morten Harper (1998) argumenterer for, har Frode Øverli selv et nyansert bilde på nettopp dette. I et intervju med Øyvind Holen løfter Øverli opp Jokkes betydning for tegneserien når han sier: “Jokke er som George Costanza i ’Seinfeld’, den egentlige hovedpersonen på mange måter”¹¹. Denne sammenlikningen er interessant. Både TV-serien Seinfeld og tegneserien Pondus tar navnet sitt etter en av karakterene sine. Dersom Jokke er hovedpersonen, bør vi reflektere over hva det er som gjør ham til nettopp det. Et kjennetegn på en hovedperson er at han eller hun utvikler seg i løpet av fortellingen. Vi trenger ikke å gå lenger enn til albumene *Hat Trick* (2003) og *Tretten pils og en kebab* (2014) for å skjønne at Jokke har utviklet seg mye. I *Hat Trick* er han stort sett en ulykksalig skjørtejeger, mens han i det siste albumet både har samboer og barn. Som et resultat av skjørtejegingen og sivilstatusen, er det viktig å bemerke at Jokke i begge albumene opptrer hyppig sammen med damer. Om vi setter Frode Øverlis syn på bifigurer opp mot Lise Myhres

¹¹ Holen, Ø. (2015). *Frode Øverli feirer 20 år med “Pondus”*. Publisert 01.10.2015. Hentet 16.05.2016, fra: <http://www.dn.no/d2/2015/10/01/2124/Profil/-jeg-har-laget-noe-jeg-innbiller-meg-kan-vre-en-fin-avslutning>

syn på samme sak, tegner det seg nokså ulike bilder. I delkapittel 5.1 (se fotnote 2, s. 42) refererte jeg til et intervju den samme Øyvind Holen har gjort med Nemi skaper. I dette intervjuet ble det påpekt at Myhres tegneserie primært handler om Nemi, og at bifigurene på en måte ble tvunget frem som en konsekvens av mas. Ut fra dette kan vi utlede at tegneserien Nemi har en individuell og kvinnelig profil, mens tegneserien Pondus har en kollektiv stil med et mer jevnbyrdig forhold til det å representere kjønnene.

Når det gjaldt andelen striper med både mannlig og kvinnelig aktør der begge kjønnene var representert, fant jeg eksempler på album fra begge tegneserier som scorer omlag 75% hver. I rundt 20 % av de resterende stripene med begge kjønn er det kun aktører som har identisk kjønn med seriens hovedperson. I disse stripene har det motsatte kjønn en ren mål- eller deltakerrolle. Unntaket i denne kategorien er det nyeste Pondus-albumet, *Tretten pils og en kebab*, som har en høyere andel unisex-aktører. Slik jeg pekte på i delkapittel 5.2 (se s. 43-44) kan dette tyde på at de kvinnelige karakterene i Pondus etter hvert har fått en tilbøyelighet til å agere mer. Hvorfor det er slik kan en spekulere på, men en mulig årsak er det styrkede fokuset på likestilte familieforbindelser - i det siste albumet forsterket gjennom Jokkes forhold til Camilla. Imidlertid skal jeg være var for å trekke forhastede konklusjoner all den tid jeg i denne oppgaven kun har sammenliknet to Pondus-album.

Opgavens hovedproblemstilling er å undersøke hvordan aktørene opptrer i meningsutvekslingen. En interessant vinkling var derfor å studere hvor ofte og hvordan aktørene initierer og avslutter stripene. Et funn her var at de kvinnelige aktørene i Pondus bidrar mer med åpningsreplikker og punchlines enn sine respektive mannlige aktører i Nemi. Og ikke bare det; her finnes også en kvalitativ forskjell. Ved nærmere øyesyn kan det virke som at mannlige aktører i Nemi blir gjort narr av på deres bekostning, enten gjennom noe de gjør eller sier, eller noe de kvinnelige aktørene gjør eller sier. I Pondus gjør de mannlige aktørene gjerne narr av seg selv, og/eller at kvinnen forsterker dette via ord eller handling. Slik sett kan vi kanskje fremstille kvinnen som det sterkeste kjønn i begge serier. Dette kan bety at tegneseriene harselerer med det tradisjonelle synet på kjønn, der mannen var den dominerende part og kvinnen tok seg av hus og barn. Vi finner en illustrasjon på akkurat dette i karakteren Harold. Han kan beskrives på følgende måte: "Harold, den underkuede mannen til Beates venninne Selma. Harold er prototypen på en tøffelheld, som må bli hjemme og se reprisen av Hotel Cæsar i stedet for å bli med Pondus på puben"¹². I den grad likestilling sidestiller kjønnene, drar muligens Nemi dette i stikk motsatt retning jevnfør det tradisjonelle mønsteret.

¹² Hentet 16.05.2016, fra: <https://no.wikipedia.org/wiki/Pondus>

Denne tegneserien sentrerer rundt det engelske begrepet “girl power”, og står dermed i kontrast til de klassiske mannlige superhelt-tegneseriene vi møtte i delkapittel 2.2.1 (se s. 6)

I mitt materiale snakker de mannlige karakterene i Nemi i gjennomsnitt noe mer enn de ditto kvinnelige i Pondus. Imidlertid fant jeg flere striper hvor mannen ikke ytrer noe i det hele tatt. En antakelse er derfor at menn snakker mye når de først kommer til orde. Dette forsterker inntrykket av at Nemi som tegneserie formidler mye av meningen via verbalspråket – en observasjon som vil bli fylligere diskutert nedenfor.

7.2 Diskusjon rundt den kvalitative analysen

Sammenliknet med delkapittel 7.1, er de kvalitative analysene spisset mer inn mot det sosialsemiotiske og tegneserieteoretiske aspektet. En viktig årsak til det er blant annet bruken av Baldry & Thibaults (2006) modell for analyse som ble anvendt i alle fire analyser. Underveis i analysearbeidet har jeg hentet støtte fra såvel tegneserieteori, sosialsemiotikk, som kjønnteori.

7.2.1 Semiotiske og sosialsemiotiske betraktninger

Som vi har sett springer sosialsemiotikk ut fra tradisjonell semiotikk. Siden begge teoriene har blitt brukt i de samme kvalitative analysene, ser jeg ingen grunn til å skille dem fra hverandre i det følgende. Når det gjelder sosialsemiotikken, fant jeg at begge tegneserier utnytter karakterenes blikk på flere interessante måter. I analyse I fremkommer det at blikk kan vise til en karakters dagdrømming i tillegg til å styre leseretningen til leserne. Eva Maagerø (2012) mener at blikkretning kan lede leserens fokus over på visse deltakere i bildet og dermed gjøre disse saliente. Når Beate og venninnens blikk er rettet mot Pondus, er det han som blir salient. Venninnene fungerer dermed som leserens lange øyne, og fremhever hvor vi skal feste blikket. I analyse II og IV, altså begge Nemi-analysene, er blikkene viktige for å understreke verbalutsagnene. Dessuten er smilene til Cyan og Nemi i analyse IV et eksempel på at mimikken også spiller på lag med verbalspråket. Begge stripene viser dessuten to karakterer i samtale med hverandre. Blikkene deres er med på å skape en binding dem imellom. At blikkene understreker verbalutsagnene, trenger nødvendigvis ikke være en regel i Nemi. I en tegneserieanalyse fant Knudsen (2010, s. 233) at Nemi “siger ét med ordene og gjør noget andet med blikket og mimikken”. Det kan vi kople sammen med beskrivelsene av Nemi tidligere i oppgaven. Blant annet kan hun bruke utspekulerte strategier for å oppnå det hun vil ha ved å pakke inn sitt budskap. Slik sett fremstår hun som en manipulerende karakter. I disse situasjonene skapes gjerne humoren ved at karakterer, som oftest menn, misforstår det hun

egentlig vil oppnå. Dette kan vi videre knytte til den typisk kvinnelige måten å snakke på, jevnfør Tannen (1992). Tannen mener nettopp at kvinner gjerne er mer foreslående og indirekte i sin prat.

Videre fungerer blick forsterkende i relasjonen mellom de to venninnene i illustrasjon 3 (se s. 68). Blikket til Pondus viser i samme stripe en stoisk ro. Dette står i motsetning til bråket som er i ferd med å utspille seg bak ham, noe som kan tyde på at han vært oppe i samme situasjon før. Som et resultat av at de mannlige karakterene sier svært lite i begge Pondus-stripene, er blickene og mimikken deres desto viktigere for å uttrykke mening. I alle tilfeller ser vi at blick skaper mening på forskjellige måter. Overordnet viser dette at bilder kan leses på lik linje med verbalspråk, slik blant andre Kress og van Leeuwen (2006) argumenterer for.

Det er flere semiotiske ressurser enn blick som kan skape saliens. Én slik ressurs er farger (van Leeuwen, 2005, s. 198). I alle de fargeprintede stripene, altså illustrasjonene 2 - 4, fant jeg at farger fremhever ulike sider ved meningsskapingen. Her dreier det seg i all hovedsak om å kontrastere noe i forhold til noe annet. I den svart-hvite Pondus-stripen *kunne* farger muligens ha fremhevet pokalen ytterligere, men ville sannsynligvis ikke hatt mye å si for selve meningsskapingen. Bruk av fargeprint viser at tegneserieskaperne kan utnytte enda en semiotisk ressurs for å skape mening. Og apropos farger: De kvalitative analysene er primært ikke utført for å kunne peke på utviklingstrekk og generaliseringer innenfor tegneserieuniversene, men på ett punkt har i hvert tegneserien Pondus utviklet seg – den tegnes ikke lenger i svart-hvitt.

Videre fant jeg vektorer i alle fire striper. Her lente jeg meg blant annet på Björkvall (2009), som i tillegg til McCloud (1993) har illustrert hvordan vektorer skaper bevegelser i en ellers statisk tegneserierute. Jeg vil argumentere for at vektorene i Nemi og Pondus er brukt på forskjellige måter, i hvert fall blant de fire stripene jeg har studert. Vektorene i Pondus-stripene markerer relativt brå eller groteske bevegelser, mens vektorene i Nemi-stripene markerer roligere bevegelser. I de sistnevnte stripene forberedes på en måte leseren mer på bevegelsene som skal komme. Nemi fremprovoserer en reaksjon fra mannen i den røde genseren, som fører til at han hever hånden (illustrasjon 2, se s. 60). Samtidig er de grønne flaskenes plassering utover i *Tretti tusen varulver*-stripen med på å forberede skålingen i siste rute (illustrasjon 4, se s. 78). Pondus-stripene, på sin side, viser at Pondus på overraskende vis får vaskevann over seg i den tredje ruten (illustrasjon 1, se s. 50) og at Eddie har de kjælende beinene til en kvinne rundt overkroppen (illustrasjon 3, se s. 68) – som bryter totalt med det vi vanligvis oppfatter som beinflørting. I Pondus-stripene forventer leserne antakeligvis ikke disse bevegelsene før de kommer. Her ligger selvsagt det meste av grobunnen for humoren. Tolker vi dette videre kan

det muligens være vektorene som er en av årsakene til at vi oppfatter Pondus som en mer actionfylt serie enn Nemi. På den andre siden benyttes vektorer i den ene Nemi-analysen på en finurlig måte når streker ut fra flaskene gjengir lyd.

Når man studerer bilder og verbaltekst trenger det nødvendigvis ikke å være et gradert forhold i den ene eller andre retningen. Barthes (1980) møter dette ved å undersøke hvordan modalitetene samspiller. I analyse I fant jeg at bildene og verbalteksten utvider hverandre. Det samme gjelder den andre Pondus-stripen i analyse III. Om man skulle ha fjernet verbalteksten i begge stripene, kunne bildene ha vært morsomme i seg selv. Samtidig bidrar verbalteksten til å utvide leserens forståelse og bidra til ytterligere komikk. Når det gjelder de to stripene med Nemi, fungerer det litt annerledes. Det man sitter igjen med dersom man fjerner verbalteksten i disse tilfellene, er å se to karakterer ved siden av hverandre som gjør fint lite. Utgangspunktet for meningsskapingen i disse stripene er verbalteksten, som etter mitt skjønn dels forankres, dels utvides. Jevnfør Peirce (1994), så vi i analyse IV at både ikon, symbol og indeks er nærværende i den siste ruten, noe jeg knyttet til at affordansen i bildet er utnyttet. Derfor blir det for enkelt å konkludere med at bildene som oftest forankrer verbalteksten i Nemi.

Referansene i verbalteksten tester bakgrunnskunnskapen til leseren i større grad i Nemi kontra Pondus – med utgangspunkt i mitt materiale. Dette så vi eksempler på ved å stille krav til leserens situasjons- og kulturkontekst i analyse IV, og til den intellektuelle forståelsen til leseren i analyse II. Slik sett henvender Nemi seg kanskje mer til en intellektuell og sofistikert leser enn hva Pondus gjør. Ordvalget og tegnbruken er verdt noen korte kommentarer i så henseende. Flere av ordene i alle stripene er etter min mening emosjonelle. Å kjenne at gråten tar en, ikke å skjønne seg på damer, å bli lykkelig, samt å skamme seg, er alle forskjellige uttrykk for å uttrykke følelser. Følelser kan imidlertid være vanskelig å vise med bilder. Dette hadde blant andre Virginia Woolf sterke meninger om da hun slaktet litterære filmadaptasjoner på midten av 1920-tallet (Engelstad, 2007, s. 27). Begge tegneserieforfatterne utnytter dermed affordansen som ligger i verbalspråket når det kommer til å uttrykke følelser. Uten at jeg har studert utropstegnene nevneverdig i denne oppgaven er det også interessant å se hvordan de fleste setningene i de to stripene fra Nemi-albumene avslutter med punktum. Motsatt avslutter de fleste setningene i Pondus-stripen med utropstegn. Kanskje punktumene i Nemi forsterker inntrykket av den rolige, avslappende og intellektuelle stilen, mens utropstegnene i Pondus gjør språket mer livlig og “støyende”?

7.2.2 Tegneserieteori

Flere steder i denne oppgaven har jeg understreket tegneseriens stereotypiske innhold. Verbalspråket i tegneseriene er intet unntak. Her fant jeg både støtte og avkrefelser i stereotypisk kvinne- og mannsspråk. I tråd med at det harseleres med enkelte mannlige karakterer i Nemi, jevnfør delkapittelene 5.3, 6.2, 6.4 og 7.1, fungerer språket deres av og til typisk feminint. Eksempler på det var i delkapittel 6.2 (analyse II), hvor mannen ved siden av Nemi ønsker å komme i kontakt med henne på en indirekte måte. Ved å gjøre det slik anstiller mannen seg på en interessant måte overfor Nemi samtidig som han unngår å bli avvist dersom hun velger å avfeie spørsmålet hans med et negativt svar.

En sak jeg forsøkte å finne ut av i disse analysene var hvorvidt bildene eller verbalteksten var den primære modaliteten. Dette er relatert til forskningsspørsmålet mitt. Morten Harper (1996) lister opp seks mulige former samspillet mellom verbaltekst og bilde kan ta; bildet dominerer, teksten dominerer, bilde og tekst utdyper hverandre, parallelle skildringer, bilde og tekst sier det samme og teksten er innarbeidet i bildet¹³. I begge Pondus-stripen konkluderte jeg med at det er bildene som forteller historien, og at verbalteksten fungerer som understøttende modalitet. Dette inntrykket bekreftes i lesingen av flere striper, men kan dog nyanseres i og med at det finnes eksempler på det motsatte. Jeg vil uansett hevde at tegneserien Pondus støtter seg mest på Harpers første kategori. Det understøtter jeg med at tegneserien ofte utnytter bildets dybde, jevnfør Groensteen (2007, s. 69), i form av detaljerte bakgrunner. Med detaljerte bakgrunner finnes muligheten for å trekke situasjoner mer inn i meningsskapingen, sammenliknet med tomme bakgrunner som stiller større krav til at selve karakterene skaper mening. Dette bringer meg over til tegneserien Nemi, som kan sies å falle innunder Harpers andre kategori. I Nemi er det i større grad tomme bakgrunner enn i Pondus. Etter mitt skjønn har verbalteksten en mer fremtredende rolle vis-à-vis bildene i denne tegneserien. Det kan jeg understøtte ved å referere til tabell 7 gjengitt i delkapittel 5.4 (se s. 48). Dersom man dividerer antall ord på antall tegneseriestriper, viser det seg at det også snakkes mer i Nemi enn i Pondus. En kan spekulere i om et høyt antall ord i tegneserieboblene går på bekostning av å fortelle med bilder. På den ene siden vil mye verbaltekst redusere plassen til bildet. Groensteen (2007, s. 68) mener nettopp at de to modalitetene gjengis i ulike tekstsoner. På den andre siden kan det tenkes at detaljerte bilder i samspill med mye verbaltekst vil kollidere i deres felles prosjekt med å utdype hverandre. I analyse II refererte jeg til et utsagn fra Lise Myhre (se fotnote 6, s.

¹³ I parentes bemerket: Harper bruker her uttrykket *tekst* i samsvar med denne oppgavens *verbaltekst*-begrep.

66) hvor hun selv understreker at snakkeboblene dominerte de tidlige stripene hennes på grunn av sinne. Som vi har sett har mye av denne tegnestilen vedvart. På bakgrunn av dette vil jeg si at tegneserien Nemi hovedsakelig lar verbalteksten stå for meningsskapingen, med bildene som understøttende modalitet.

Det medfører at tegneseriene Nemi og Pondus kommuniserer på forskjellige måter. Flere steder hvor lesingen av Nemi blir berørt, som for eksempel hos Knudsen (2010) og i masteroppgaven til Ole Peder Moy (2014)¹⁴, kommer det frem at det primært er jentene som foretrekker denne serien. At vi finner en kvinnelig hovedkarakter med snakketøyet i orden bidrar nok mye med hensyn til identifikasjonsmulighetene hos kvinnelige lesere.

Motsatt utnytter tegneserien Pondus en side ved bildets måte å fortelle på som Nemi gjør i mindre grad. Tidligere har jeg argumentert for situasjonskomikken i Frode Øverlis serie. En variant av denne formen for komikk er slapstick. Knut Ståle Hauge beskriver slapstick-komikk som “snubling, slag, fall, vannbøtter, bløtkaker i fjeset osv. (...)” (Hauge, 2001, s. 18). Som vi har sett er det nettopp i illustrasjon 1 et eksempel på slik slapstick-komikk med en vannbøtte. Hauge skriver videre: “(...) mennesker blir betraktet som et objekt, en ting som kan slippes, smøres inn med leire, trilles ned bakker, falle i vannet o.l. – og får oss til å le” (2001, s. 18). Dette bringer tankene over på situasjonen i illustrasjon 3, hvor Eddie nærmest fremstår som et objekt. Og ikke nok med det: Han “smøres” inn av Mariuannas bein. På bakgrunn av dette kan vi si at Øverli benytter innslag av slapstick-komikk for å få frem de humoristiske poengene. Dette skjer i mindre grad i Nemi, nettopp fordi denne serien får frem humor på en mer verbal måte.

Dette har også betydning for hvordan karakterene opptrer i meningsutvekslingen. Jokke, Günther, Eddie, de andre mannlige karakterene og Pondus selv skaper som oftest mening ved å *gjøre* noe. Flere steder i denne oppgaven har jeg berørt den narrative og handlingsrettede fremstillingen i tegneserien Pondus. Å fortelle slik er muligens en måte som appellerer mer til guttelesere. En undersøkelse utført av Astrid Roe (2013) viser at når hovedkarakteren i en fortelling er en mann, trigges gutters interesse mer enn hva tilfellet er dersom hovedkarakteren er en kvinne. Roes undersøkelse skal jeg for øvrig komme tilbake til nedenfor. Det som ble poengtert ovenfor angående tegneserien Nemis vekt på ord, kan knyttes til den filosofiske dimensjonen ved serien. Her skapes det som oftest mening ved at aktørene *sier* noe. Det medfører at tegneserien får et mer stillestående preg. En annen norsk og stillestående tegneserie er for øvrig tidligere refererte Lunch. Som jeg beskrev i delkapittel 2.3 (se s. 10) er

¹⁴ Hentet 24.05.2016, fra:
<http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/8442/119500310.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lunch preget av et ineffektivt kontorlandskap. I den grad *men act*, som Bell & Milic (2002) betegner det mannlige kjønn i reklameplakater, kan vi kanskje utvide det til å hevde at både mannlige og kvinnelige karakterer *act* i Pondus. Motsatt mener Bell & Milic at *females are*. I Nemi kan vi våge oss til å utvide dette til å gjelde begge kjønn. Et lite tilbakeblikk på de fire analyserte stripene i denne oppgaven gjør at en slik antakelse neppe kan være langt unna sannheten.

Med utgangspunkt i funnene ovenfor trenger nødvendigvis ikke tegneserier i første rekke å være en visuell narrativ form, jevnfør Groensteen (2007, s. 12). Som jeg har forsøkt å vise kan tegneserien også drives fremover av verbalteksten primært og bildene sekundært. Innenfor én og samme serie vil det i hovedsak danne seg et mønster i den ene eller andre retningen. Når man skal analysere et knippe tegneseriestriper passer det derfor å beskrive bilder og verbaltekst som dansepartnere som hver seg skifter på å lede an, jevnfør McCloud (1993, s. 156). Et godt eksempel på det finner vi blant annet i illustrasjon 3 (se s. 68). I dette tilfellet bidrar både bilde og verbaltekst til meningsskapingen på hver sin måte. Som en konsekvens fungerer den ene mindre bra uten den andre. Imidlertid passer Groensteens definisjon antakeligvis best på lengre tegneseriefortellinger. Grunnen til det er at bildene i disse fortellingene som oftest gir mening selv uten verbalteksten. En referanse til dette ga jeg i punkt 3.2.3 (se s. 25). Der beskrev jeg mine første møter med tegneseriemidiet i tiden før jeg kunne lese. Selv om jeg sikkert ikke fikk med meg alle detaljer, ga fortellingene likevel mening ved hjelp av bildene. Vi skal heller ikke glemme de japanske tegneseriens høyfrekvente fortellerstil med fokus på å drive fortellingen videre fra øyeblikk til øyeblikk. Der disse fortellingene har en narrativ og handlingsrettet stil vil det antakeligvis være nokså lett å følge hendelsene bare ved hjelp av bildene.

Funderer en videre på Groensteens tanker om tegneseriens visuelle form er det også naturlig å berøre hvordan de store syndikatene opererer i produksjonen av tegneserier. Her er det ofte slik at tegnere får fortellinger skrevet av manusforfattere i fanget. Når verbaltekst på den måten skal adapteres til bilder, er det naturlig å tenke seg at tegnerne ønsker å illustrere mye av fortellingen for å skape en så nær filmatisk fremstilling som mulig. Resultatet kan muligens bli at verbalspråkets og bildenes affordans ikke utnyttes nok. Når én person, som for eksempel Bill Watterson og Frode Øverli, både tegner og skriver fortellingene sine selv, har de større kontroll på hvordan verbalteksten og bildene kan utnyttes for å skape mening hver for seg – og i samspill med hverandre.

7.2.3 Kjønnsmessige betraktninger

Jeg fant støtte i teorien til Erving Goffman (1979) om hvordan menn og kvinner er avbildet sammen. Jeg tok spesielt for meg *function ranking* og fant at Pondus blir fremstilt barnslig når han gjør typisk “feminine” aktiviteter. Dette bidrar til å latterliggjøre ham, som igjen skaper mye av humoren i stripen. I disse tilfellene ligger ofte humoren i at det skjer et brudd med forventet adferd.

En annen observasjon var at flere av kvinnene i Pondus har en tendens til å ha grovere maskuline trekk enn ditto i Nemi. Eksempler på det er for eksempel å virke truende overfor andre, slik jeg pekte på i analyse III. Slik oppførsel fører til at kvinnene i Pondus kan oppfattes som sterke og standhaftige. Samtidig er enkelte tegninger såpass karikerte at karakterene gir et surrealistisk inntrykk, jevnfør Lund (2009). Alt dette viser at Goffmans kjønnsrelaterte reklamestudier til en viss grad kan appliseres på tegneserier, men at tegneseriene i kraft av seg selv har friere tøyler enn tradisjonelle reklameannonser hva angår sosial kodeks. En kort diskusjon om forholdet tegneserier/reklame er derfor på sin plass.

Morten Harper (1996) gir flere eksempler på at tegneseriefigurer kan brukes i markedsføringen av kommersielle produkter og kjeder. Figuren Blondie er brukt for å selge margarin, og Asterix har frontet reklamekampanjer for matvarekjeden Bunnpris (Harper, 1996, s. 9). Det er likevel viktig å presisere at figurene er benyttet som et ledd i å selge varer. For å selge varer må reklameskaperne kontinuerlig tenke på publikums mottakelse – dersom reklamen ikke faller i smak hos publikum, har man mislykkes. Innenfor reklame finnes det i tillegg strengere regelverk og kontrollorganer å forholde seg til enn hva tilfellet er for tegneserier. Gitt tegneseriens historie, jevnfør kapittel 2, og spesielt med tanke på de vulgære sidene ved mediet, er det grunn til å tro at moderne, vestlige reklameskaperne må ta større forholdsregler enn tegneserieskaperne. Dette kan henge sammen med at reklameplakater ofte prøver å skape et idyllisk forhold til virkeligheten, mens tegneserieskaperne gjerne lager striper innenfor en oppdiktet verden. Reklame som propaganda kan imidlertid være et unntak fra reklameskaperens vanlige rammer. En diskusjon utover dette faller dog utenfor denne oppgavens rammer, og vil ikke bli utledet videre.

Kjønnsbegrepene til Susanne V. Knudsen (2010) viste seg relevante å bruke. Jeg appliserte de tre begrepene i analyse IV og konkluderte, i likhet med Knudsen, at Nemi uttrykker seg sammensatt. Selv om Cyan utad virker som en langt mer feminin karakter, fant jeg at også hun uttrykker seg gjennom de tre kjønnsbegrepene. I sin beskrivelse av Cyan mener Petersheim (2008) på én side at hun er Nemis rake motsetning. På den annen side nyanserer Petersheim dette ved å hevde at Cyan “har hatt en utvikling som nærmer seg Nemi gjennom årene” (s. 11).

Når både Cyan og Nemi spiller på androgyne strenger, og vi ikke helt vet hvor vi skal plassere dem, viser det hvilke komplekse karakterer de er. Dette gjør dem i tillegg interessante. For å innhente eksempler annetsteds enn akkurat de stripene jeg analyserte, påpeker Knudsen (2010) at Nemi kan være ganske så kvinnesjåvinistisk. Når en bartender gratulerer Cyan og Nemi med kvinnedagen den 8. mars, svarer Nemi: “Vi rekker noen drinker før de neste 364 manndagene” (Myhre, 2015, s. 32). I en annen stripe hvor bildene er mest fremtredende, forstørres øynene til Nemi suksessivt slik at de blir som et smeltende dådyrblikk. Cyans replikk, “TA den siste biten”, refererer til Nemis ønske om å få sjokolade (Myhre, 2015, s. 118). Her viser Nemi seg fra en barnslig side, men ikke bare det: Hun bruker et typisk kvinnespråk, jevnfør Tannen (1992), ved at hun henter og agerer på indirekte vis.

Poenget med disse eksemplene er å vise at Nemi gjør kjønn til noe ustabil og dynamisk, slik Knudsen også konkluderer. Et funn i denne oppgaven er at dette også gjelder Cyan, om enn på en mer subtil måte. Dette fører til at de begge posisjonerer seg som svært sammensatte figurer. Årsaken til at karakterene agerer slik er antakeligvis de utallige mulighetene det gir for å skape mening i stripe etter stripe.

7.3 Diskusjon rundt bruken av tegneseriestriper som pedagogiske tekster

Selv om læreplanen M85 eksplisitt nevnte at det skulle arbeides med tegneserier for de yngste elevene¹⁵, var Læreplan 97 (L97) den første av sitt slag som løftet opp tegneserier som et eget emne i skolesammenheng. Der sto det blant annet i målene for ungdomstrinnet: “I opplæringa skal elevane arbeide med teikneseriar, vurdere tekst og bilete, også med vekt på det estetiske, lage teikneseriar sjølv og prøve ut noko av kunnskapen sin om sjangeren” (s. 126)¹⁶. I den nyeste læreplanen, revidert i 2013, er det mindre spesifikt hva slags emner elevene skal arbeide med. For eksempel er det et mål at “elevene skal kunne lese og analysere et bredt utvalg tekster i ulike sjangere og medier på bokmål og nynorsk og formidle mulige tolkninger”¹⁷. Dessuten er det et mål i den nyeste læreplanen at elevene skal kunne skrive kreative tekster etter mønster av eksempeltekster. Selv om tegneserier som begrep har falt bort fra læreplanen, betyr ikke det at

¹⁵ Kirke- og undervisningsdepartementet (1986). *Mønsterplan for grunnskolen. Revidert og midlertidig utgave 1985*. Aschehoug. Hentet 06.06.2016, fra:

<http://www.nb.no/nbsok/nb/4038369bc15154e7c6656069fddcf79d?lang=no#1>

¹⁶ Kirke-, Utdannings- og Forskningsdepartementet (1996). *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. Hentet 06.05.2016, fra: www.nb.no/nbsok/nb/f4ce6bf9eadeb389172d939275c038bb?lang=no#127

¹⁷ Kunnskapsdepartementet (2013). *Læreplan i norsk: NOR1-05: Kompetansemål – kompetansemål etter 10. trinn*. Hentet 06.05.2016, fra: www.udir.no/kl06/NOR1-05/Kompetansemal?arst=98844765&kmsn=-1974299133

man ikke skal arbeide med tegneserier i skolen. Tidligere i denne oppgaven refererte jeg til det utvidede tekstbegrepet, som nettopp tegneserier faller innunder.

7.3.1 Tegneseriearbeid i skolen

Et sentralt spørsmål i forbindelse med friheten som ligger til grunn for den nyeste læreplanen kontra L97, er hva som eventuelt kan være målet med tegneseriearbeid i skolen. Dette temaet tas opp av blant andre Åse Linn Berntsen (2006), som i sin masteroppgave spør: “Hva er det som vektlegges i arbeidet med tegneserier? Kultur- og historiekunnskap? Holdninger til vold, kjønn, familie, religion med mer? Holdninger til tegneserier? Språket i tegneseriene? Det rent fortellertekniske? Elevenes kreative evner?” (s. 7). Som vi ser er mulighetene mange. Derfor kan læreren gjøre et valg basert på hva han/hun anser som mest nyttig for elevene.

I det følgende skal jeg ta tak i noen av Berntsens spørsmål og knytte dem opp mot egne erfaringer rundt bruk av tegneseriemediet i skolen. I forlengelsen av dette vil jeg dra inn enkelte av stripene jeg analyserte i kapittel 6 og diskutere hvordan man kan bruke dem i undervisningen. Her vil det også bli referert til andre Nemi- og Pondusstriper. Resultater fra nasjonale og internasjonale leseundersøkelser vil hjelpe til med å kaste lys over denne diskusjonen.

Når elever blir tvunget til å fortelle en historie på tre-fire ruter, er det erfaringsmessig noen som sliter med å forholde seg til de stramme rammene. Som det fremgår i den nye læreplanen referert ovenfor er et av målene at elevene skal skrive kreative tekster etter mønstertekster, eller såkalte modelltekster. Min erfaring tilsier at slike modelltekster virker inspirerende og klargjørende for elevene generelt og i arbeidet med tegneserier spesielt.

Doktorgradsavhandlingen til Anne Håland (2013) viser at modelltekster fungerer og setter spor etter seg i elevtekster¹⁸. Jeg har brukt eksempelvis Tommy og Tigern-striper så vel som Pondus-striper som modelltekster for blant andre ungdomsskoleelever. I gjennomgangen av disse har det vært sentralt å fremme den viktige humoristiske vendingen i siste rute som kjennetegner mediet. Som Berit Petersheim skriver: “Siste rute må være overraskende og morsom hvis den skal ha noen virkning på oss som leser, og kunne kalles en god tegneseriestripe” (Petersheim, 2008, s. 4). Det er denne vendingen som elevene til syvende og sist bør prøve å utforske i arbeidet med å skape egne, humoristiske tegneserietekster.

¹⁸ Håland, A. (2014). *Bruk av modelltekstar i sakprega skriving på mellomtrinnet: Ei undersøking av korleis modelltekstar set spor i elevtekstar og korleis elevar posisjonerer seg i ulike sakprega skrivesituasjonar* (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Stavanger). Hentet 24.05.2016, fra: https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/183974/Anne_Haaland.pdf

Erfaringsmessig stopper en del elever opp og gjemmer seg bak manglende tegneferdigheter når de skal produsere egne serier. Et mulig alternativ for disse elevene er derfor å bruke et tegneserieprogram som kan lastes ned fra nettet eller andre programmer som allerede er tilgjengelig på datamaskinen. Eksempler på slike programmer er Bitstrips, Powtoon og Macbook-programmet Comic Life. Fordelen med slike programmer er at de opererer med såvel egne figurer og karakterer som muligheten til å laste ned valgfrie figurer fra internett. Dermed er ikke nødvendigvis elevenes grad av tegnekunnskap det sentrale, men derimot deres kreative evner til å skape en fortelling selv. Når elevene kan bruke bilder av både kjendiser og tegneseriefigurer kopiert fra internett og utforme verbalutsagn i snakke- og/eller tenkebobler, blir også et annet viktig aspekt ivaretatt. Læreren møter elevene på deres hjemmebane ved at elevenes interesser og kunnskaper blir dratt inn i skolen. Dette skal jeg blant annet diskutere mer nedenfor. Jeg har selv brukt Comic Life i fremmedspråksopplæring både på mellom- og ungdomstrinnet. Fordelen her er at elevene oppmuntres til å bruke et muntlig og dagligdags fremmedspråk som er relevant å kunne senere i livet. Å bruke tegneserier på den måten betyr dessuten at man arbeider tverrfaglig. Norsk og fremmedspråk kombineres ved at elevene produserer egne tekster og lærer seg fremmedord.

En mer klassisk måte å arbeide kreativt med tegneserier på er når læreren blander ut den originale verbalteksten og ber elevene dikte inn selv. Her stilles det krav til elevenes kompetanse i samspillet mellom verbaltekst og bilde, et samspill jeg har pekt på flere steder i denne oppgaven.

7.3.2 De analyserte stripene som pedagogiske tekster

I analyse II kom jeg frem til at Nemi bruker begrepet *offside* for å gjøre narr av menn generelt og mannen hun snakker med spesielt. På side 64 i denne oppgaven (se fotnote 5) refererte jeg til en Pondus-stripe hvor Pondus benytter seg av samme begrep for å gjøre narr av Beate. For å hjelpe leseren vedlegger jeg for enkelthets skyld denne stripen nedenfor (illustrasjon 5). I klasserommet kunne disse to tekstene fungert som utgangspunkt for sammenliknende lesing. Hvis læreren for eksempel først lar elevene lese begge stripene, kunne man deretter stoppe opp og diskutere hvilken rolle *offside* spiller for meningsskapingen. Videre hadde det vært naturlig å spille videre på kjønn fordi det i begge striper skapes et stereotyp inntrykk; i Pondus på sin side ved at Beate virker utenomjordisk fordi hun ikke skjønner hva meningen med *offside* er, og i Nemi ved at *offsideregelen* er uforståelig for kvinner.



Illustrasjon 5: Beate og offsideregelen

En slik sammenliknende lesing er en form for multippel lesing. Det går ut på at man undersøker opplysninger i flere kilder om én og samme sak. Å introdusere elevene for ulike tekster om samme sak kan åpne dører for en reflekterende arbeidsmetode. Informasjonen i disse tekstene kan både være samsvarende og stå i et motsetningsforhold til hverandre (Bråten & Strømsø, 2007, s. 171). I forlengelsen av dette skriver Kåre Kverndokken: “Det kan gi større konsentrasjon om ett område og ett semantisk felt og gi grunnlag for å studere likheter og forskjeller i presentasjon av lærestoff (...)” (Kverndokken, 2014, s. 110). Utgangspunktet for Bråten, Strømsø og Kverndokken er multippel lesing av sakprosaetekster, men jeg vil argumentere for at vi kan bruke dette begrepet på fiktive tegneserier også. Den multiple lesingen dreier seg i dette tilfellet om å lese og forstå tekstene hver for seg og deretter sammenlikne informasjonen. Et felles referansepunkt i mitt eksempel er måten offside blir fremstilt på i hver av tegneseriene. Det dreier seg ikke om å se noe fra en manns ståsted kontra en kvinnes ståsted – slike universale lovmessigheter finnes ikke. Mer interessant kunne det være å sammenlikne hvordan Nemi og Pondus som tegneserie fremstiller fenomenet offside. Og ikke nok med det: Hva forteller dette om tegneseriene?

Lesing av multiple, multimodale tekster kan vi videre knytte til å sammenfatte informasjon fra ulike tekster, et nøkkeltema som har blitt testet i både nasjonale og internasjonale lesetester de siste årene. På PISA-testen fra 2009 var det flere oppgaver som krevde at norske elever skulle sammenfatte informasjon fra ulike tekster på nettsider. Det viste seg at guttene kom dårlig ut i forhold til jentene på oppgaver som stilte krav til denne kompetansen¹⁹.

Fra de nasjonale leseprøvene på åttende trinn har leseforskeren Astrid Roe analysert seg frem til at kjønnsforskjellen varierer avhengig av kjønn på den skjønnlitterære tekstens hovedperson. Guttene fikk bedre resultater på de spørsmålene som tok utgangspunkt i tekster

¹⁹ Frønes, T. mfl.(2013). *Nordic Results from the PISA Digital Reading Assessment*. Publisert 01.02.2013. Hentet 06.05.2016 fra: https://www.idunn.no/dk/2013/01-02/nordic_results_from_the_pisa_digital_reading_assessment

med mannlig hovedperson enn om denne personen var en kvinne. Dersom hovedpersonen var kvinne var kjønnsforskjellene omtrent dobbelt så store. Dette kan tyde på at tema og identifikasjonsmuligheter er mer avgjørende for prestasjonen til gutter enn for jenter (Roe, 2013, s. 23). Noe av grunnen til det kan etter mitt skjønn være en holdning om at lesing er for jenter. I gjennomgangen av leseresultatene finner Roe med få unntak at guttene også er svakere lesere enn jentene. For å hjelpe svake lesere lener hun seg til en ekspertgruppe som oppfordrer skolene til å tilpasse skolens lesemateriell til elevenes interesser (Roe, 2013, s. 28). Når Roe også trekker frem at gutter foretrekker tegneserier når de først leser, ser jeg ikke bort ifra at arbeid med Nemi og Pondus kan være motiverende for enkelte i tillegg til å skape en variasjon i undervisningen. Dessuten kan dette kreere en sammenheng mellom det barn leser *utenfor* skolen og det de møter *i* skolen. Å forsøke å skape en bro mellom fritid og skolearbeid kan kanskje være en god idé for lesemotivasjonen - spesielt til de svakeste leserne.

Dersom elevene har arbeidet med bildeanalyse kan det være fruktbart å analysere hvordan samspillet er mellom bilde og verbaltekst. Gjennom de fire kvalitative analysene så vi eksempler på i hvilken grad det var bildene som primært fortalte historien eller om det var verbalteksten som gjorde dette. Overordnet handler dette om arbeid med multimodale tekster i skolen. Her ser jeg at tegneserier kan være nyttige tekster fordi det multimodale er en såpass naturlig del av mediet. Får elevene begrepsbruken på plass både i arbeidet med å produsere og analysere tegneserier, kan dette brukes som et springbrett for å analysere musikkvideoer, reklamevideoer, filmadaptasjoner av noveller og romaner et cetera senere i skoleløpet.

Rent fortellerteknisk kan stripene som er analysert i denne oppgaven gi inspirasjon til elever på flere måter. Dersom læreren sammen med elevene peker på noen av virkemidlene anvendt i illustrasjon 1 – pokalen som symbol og det konseptuelle kameraet – kan dette være fruktbart å utforske når elevene skal produsere egne tekster, såvel tegneserier som kortfilmer og skriftlige stiler. I illustrasjon 2 så vi at en liten detalj som røykosen fra sigaretten til Nemi danner mening ved å være formet som et spørsmålstegn. Læreren kan for eksempel vise til hvilken funksjon denne symbolikken kan ha, med overføringsverdi til symbolbruk i romaner og noveller. I illustrasjon 3 så vi et eksempel på hvordan utzooming fra én rute til en annen skaper større oversikt over en situasjon. Ved å skissere en del av helheten, skapes det en forventning og nysgjerrighet hos leseren. Dessuten gir stripen gjengitt i samme illustrasjon mer mening i det narrative forløpet når vi leser stripen fra venstre mot høyre. Den siste stripen (i illustrasjon 4) viste ytterligere eksempler på zoomingens funksjon så vel som flaskenes symbolikk.

Denne korte fortellertekniske gjennomgangen demonstrerer at både Nemi- og Pondus-stripene inneholder grep som er til dels avanserte, men også fattbare for elever på ungdomsskolen og videregående skole. Jeg mener at disse to tegneseriene fint kan introduseres for elever fra ungdomsskolen og oppover – på disse trinnene har tross alt elevene begynt å utvikle en moden holdning til flere av de temaene som tas opp. I den forbindelse lar jeg Tor Edvin Dahls visdomsord slippe til: “Derfor er en våken, kvalitetsbevisst kritikk nødvendig. Vi bør få bort det mindreverdsstemplet som ofte rammer tegneseriene *en masse*. Gode serier bør ha en like selvfølgelig plass i undervisningen som god litteratur (...)” (Hauge, 2001, s. 22). Lærerens rolle som modellerer skal ikke undervurderes i så måte. For eksempel kan humoristiske striper være et springbrett for elever til å lese dypere og mer ambisiøse tegneserieverk. Da tenker jeg først og fremst på bøker som *Maus* (1987) av Art Spiegelman og *Munch* (2013) av Steffen Kverneland. Det er heller ingen ulempe at førstnevnte bok finnes i nynorsk språkdrakt – en gylden inngang for læreren til å drive pragmatisk nynorskopplæring i skolen.

8 Avslutning

I denne masteroppgaven har jeg forsøkt å finne ut av hvordan mannlige og kvinnelige karakterer opptrer som aktører i et utvalg Nemi- og Pondusstriper. Jeg fant ut at de kvinnelige karakterene i Nemi, som oftest representert via Cyan og Nemi, bruker menn for å fremheve seg selv. Som et resultat av dette, blir de mannlige karakterene i samme tegneserie ofte gjort til latter. En personlig overraskelse var å finne ut at de mannlige karakterene tenderer til å ha en liknende funksjon på tvers av tegneseriene. Måten dette fremstilles på er imidlertid kvalitativt forskjellig. For mens de mannlige karakterene i Nemi ofte streber etter å fremheve seg selv på høytidelig vis, innehar de tilsvarende karakterene i Pondus en større dose selvironi og barnslighet ved seg.

I tillegg var det interessant å forsøke å undersøke hvordan modalitetene samspiller i meningsskapingen til tegneseriene. Hovedfokuset her var på bilde og verbaltekst. Det var overraskende å finne ut at tegneserien Nemi i større grad enn tegneserien Pondus formidler mening gjennom verbalspråket. Relatert til dette var en utnyttelse av bildets dybde, jevnfør Groensteen (2007), som i større grad er tilstede i Pondus enn i Nemi.

Gjennom hele arbeidsprosessen med denne oppgaven har jeg fått en bredere kjennskap til tegneseriemediet generelt og disse to tegneseriene spesielt. Det gjør at jeg som lærer ser hvilket potensial tegneserier har i undervisningen. Da tenker jeg spesielt på tegneserier som en multimodal tekst, et engasjerende medium og hvordan svake lesere kan motiveres. Med denne kunnskapen kan jeg kanskje ha en mer engasjerende norskundervisning i fremtiden.

8.1 Studiens begrensninger og videre forskning

I mine analyser har jeg kun studert fire tegneseriealbum med fokus på hvordan de ulike kjønnene skaper mening. Det er utgitt langt flere Nemi- og Pondusalbum, slik at resultatene fra undersøkelsene ikke uten videre kan generaliseres. Dessuten har det skjedd en utvikling i disse tegneseriene de seneste årene, som faller utenfor de samlealbumene jeg har undersøkt. Da tenker jeg spesielt på introduksjonen av karakteren Grimm, Nemis kjæreste. Mye kan tyde på at den mannlige representasjonen i tegneserien Nemi har økt etter at han ble skrevet inn i serien. Som et apropos til Grimm kunne det vært spennende å se på hvordan Nemi oppfører seg sammen med ham, og hvorvidt hun har utviklet seg som karakter etter at dette forholdet startet.

Med hensyn til tegneserien Pondus har jeg bitt meg merke i all referansen til det engelske språket i snakkeboblene. Særlig Pondus selv, og til en viss grad Jikke, er talerør for en språklig lek med direkte oversettelser av engelske uttrykk. *Hold hestene* (hold your horses), *hva er opp?*

(what's up?) og *jeg er rede* (I'm ready) er bare tre eksempler på slike uttrykk. Vi trenger faktisk ikke gå lengre enn til en av stripene jeg analyserte i denne oppgaven (se illustrasjon 3, s. 68) for å finne engelsk verbaltekst. Min studie har tatt for seg hvordan aktørene ytrer seg i enkelte striper, men jeg har ikke funnet plass til en nærmere undersøkelse av det engelske språkets innvirkning på meningsskapingen i Pondus.

Apropos andre språk og oversettelser, kunne det også vært interessant å studere hvilke årsaker som ligger bak Nemis dominans over Pondus internasjonalt. Noe av grunnen kan ligge i språket, hvor nettopp de humoristiske referansene til engelske ord og uttrykk i Pondus legger lokk på gangbare oversettelser, spesielt til nettopp engelsk. Nemis universelle og filosofiske betraktninger har muligens også en bredere appell enn en norsk Liverpoolsupporter som driver gjøn med nasjonale favorittsporter som langrenn og volleyball.

Litteratur

- Arneson, S. (1986). *En verden av tegneserier 1*. Sandefjord: Villrose Norsk Forlag.
- Askeland, N. (2010). Metaforar, politisk retorikk og pedagogiske tekstar. I S. Knudsen & B. Aamotsbakken (Red.), *Teoretiske tilnærminger til pedagogiske tekster* (s. 88-106). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Baldry, A., & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimedia toolkit and coursebook with associated on-line course*. London: Equinox Publishing.
- Barthes, R. (1980). Billedets retorik. I B. Fausing & P. Larsen (Red.), *Visuel kommunikation* (s. 42-57). København: Medusa.
- Befring, E. (2015). *Forskningsmetoder i utdanningsvitenskap*. Oslo: Cappelen Damm.
- Belknap, P., & Leonard, W. M. (1991). A conceptual replication and extension of Erving Goffman's study of gender advertisements. *Sex Roles*(25), 103-118.
- Bell, P., & Milic, M. (2002). Goffman's Gender Advertisements revisited: combining content analysis with semiotic analysis. *Visual Communication*, 1(2), 203-222.
- Berntsen, Å. L. (2006). *Tegneserier som undervisningsemne i norsk. En deskriptiv analyse av to undervisningsopplegg om tegneserier* (Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra http://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/32384/Berntsen_oppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Björkvall, A. (2009). *Den visuella texten. Multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hallgren & Fallgren.
- Bråten, I., & Strømsø, H. I. (2007). Forståelse av multiple tekster. I I. Bråten (Red.), *Leseforståelse. Lesing i kunnskapssamfunnet - teori og praksis* (s. 168-193). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- C-3PO. (2016) Hentet 30.04.16, fra <https://en.wikipedia.org/wiki/C-3PO>
- Christoffersen, L., & Johannessen, A. (2012). *Forskningsmetode for lærerutdanningene*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Crawford, M. (1995). *Talking Difference. On Gender and Language*. London, Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Dahl, B. H., Engelstad, A., Engelstad, I., Hellne-Halvorsen, E. B., Jemterud, I., Torp, A., & Zandjani, C. (2013). Omgitt av tekster *Grip teksten* (s. 11-27). Oslo: Aschehoug.

- Engelstad, A. (2007). *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Fjørtoft, H. (2014). *Norskdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Foldvik, M. C. (2015). "Ja, det høres jo riktig ut". *Elevers vurdering av tekster på nett* (Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://www.duo.uio.no/handle/10852/45788>.
- Frønes, T. S., Narvhus, E. K., & Aasebø, M. C. (2013). Nordic Results from the PISA Digital Reading Assessment. *Nordic Journal of Digital Literacy*(01/02), 13-31.
- Goffman, E. (1979). *Gender Advertisements*. London: Macmillan.
- Goffman, E. (1997). Frame Analysis of Gender. I C. Lemert & A. Branaman (Red.), *The Goffman Reader* (s. 201-227). Oxford: Blackwell Publishers.
- Gorard, S. (2012). Mixed Methods Research Council in Education: Some Challenges and Possibilities. *The Research Council of Norway (Ed.), Mixed Methods in Educational Research. Report from the March Seminar 2012*, 5-13.
- Gravett, P. (2004). *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*. London: Laurence King Publishing.
- Gravett, P. (2005). *Graphic Novels. Stories to change your life*. New York: Collins Design. An imprint of HarperCollinsPublishers.
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1998). Situasjonsteksten. I K. L. Berge, P. Coppock & E. Maagerø (Red.), *Å skape mening med språk* (s. 67-79). Oslo: LNU og Cappelen Akademisk Forlag.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. M. I. M. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4. utg.). New York: Routledge.
- Hansen, T. (1986). *Smilende streker. Et streiftog blant humorens mestere*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag.
- Harper, M. (1996). *Kapteinens skrekk. Tegneserien i og utenfor rutene 1*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted.
- Harper, M. (1997). *Tegneseriens triangel. Tegneserien i og utenfor rutene 2*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted.

- Harper, M. (1998). *Rutenes hemmelighet. Tegneserien i og utenfor rutene 3*. Bø i Telemark: Telemark tegneserieverksted.
- Harper, M. (2003). *Hverdagen er ikke som du tror. Nye norske tegneserier*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Hauge, K. S. (2001). *En tiger i Tommys tanker*. Oslo: Bladkompaniet.
- Heger, T. (2011). *Alan Moore fra rute til lerret: tekst og kontekst i tegneseriefilmatiseringene Watchmen og V for vendetta* (Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://www.duo.uio.no/handle/10852/26280>.
- Hegerfors, S., & Åberg, L. (1996). *Tegneserien 100 år. En samling av tidenes største*. Oslo: Bonnier Publications/Semic AS.
- Hitching, T. R., & Veum, A. (2011). Introduksjon. I T. R. Hitching, A. B. Nilsen & A. Veum (Red.), *Diskursanalyse i praksis. Metode og analyse* (s. 11-37). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Holen, Ø. (2008). *Intervju: Lise Myhre - Nemis mamma*. Hentet 26.03.2016, fra <https://oyvindholen.wordpress.com/2008/09/09/intervju-lise-myhre-nemis-mamma/>
- Holen, Ø. (2015). *Frode Øverli feirer 20 år med "Pondus"*. Hentet 16.05.2016, fra <http://www.dn.no/d2/2015/10/01/2124/Profil/-jeg-har-laget-noe-jeg-innbiller-meg-kan-vre-en-fin-avslutning>
- Holen, Ø., & Olsen, T. S. (2015). *Tegneserienes historie*. Oslo: Cappelen Damm.
- Håland, A. (2014). *Bruk av modelltekstar i sakprega skriving på mellomtrinnet: Ei undersøking av korleis modelltekstar set spor i elevtekstar og korleis elevar posisjonerer seg i ulike sakprega skrivesituasjonar* (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Stavanger). Hentet fra brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/183974/anne_haaland.pdf.
- Jewitt, C., & Oyama, R. (2002). Visual Meaning: a Social Semiotic Approach. I T. van Leeuwen & C. Jewitt (Red.), *Handbook of Visual Analysis* (s. 134-156). London, New Delhi, Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Johannessen, A., Tufte, P. A., & Kristoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* (4. utg.). Oslo: Abstrakt forlag.
- Knudsen, S. V. (2010). Kønsteorier. I S. V. Knudsen & B. Aamotsbakken (Red.), *Teoretiske tilnærminger til pedagogiske tekster* (s. 217-240). Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (2. utg.). London: Routledge.
- KUD (1986). *Mønsterplan for grunnskolen. Revidert og midlertidig utgave 1985*. Hentet 06.06.2016, fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/4038369bc15154e7c6656069fddcf79d?lang=no> - 1
- KUF (1996). *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. Hentet 28.05.2015, fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/adf3c4f27b9b41b8e2f231a54988bd42?index=0> - 125
- Kunnskapsdepartementet. (2013). *Læreplan i norsk: NOR1-05: Kompetansemål - kompetansemål etter 10. årstrinn*. Hentet 28.05.2015, fra <http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Formaal/>
- Kverndokken, K. (2014). 101 skrivegrep. I K. Kverndokken (Red.), *101 skrivegrep - om skriving, skrivestrategier og elevers tekstsaking* (s. 76-288). Bergen: Fagbokforlaget.
- Kverneland, S. (2013). *Munch*. Oslo: No Comprendo Press.
- Lund, A. M. C. (2009). "Och det här är min armhåla". *Analyse av Nina Hemingssons "Jag er din flickvän nu"* (Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26147/AnitaxM.xC.xLundxMasteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Lægred, S., & Skorgen, T. (2006). *Hermeneutikk - en innføring*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Maagerø, E. (2005). *Språket som mening. Innføring i funksjonell lingvistikk for studenter og lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Maagerø, E. (2012). Harry's Gameboy: A study in gaze. I M. Cambria, C. Arizzi & F. Coccetta (Red.), *Web Genres and Web Tools* (s. 101-122). Pavia: Ibis.
- Maagerø, E., & Tønnessen, E. S. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Kristiansand: Portal Akademisk.
- MacDonald, S., & Headlam, N. (2011). *Research Methods Handbook. Introductory guide to research methods for social research*. Manchester: The Centre for Local Economic Strategies (CLES).
- Maxwell, J. A. (2013). *Qualitative Research Design. An interactive approach* (4. utg.). California: Sage.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.

- Moy, O. P. (2014). *Undervisning med og om tegneserier på ungdomstrinnet* (Mastergradsoppgave, Universitetet i Bergen). Hentet fra bora.uib.no/bitstream/handle/1956/8442/119500310.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Myhre, L. (2005). *Stjernestøv og løgner*. Oslo: Egmont serieforlaget.
- Myhre, L. (2015). *Tretti tusen varulver*. Oslo: Egmont Publishing.
- Nielsen, C. (u.å.). *Bitter & skalla, feit, førr & fly forbanna. Om tegneserier, om kunst, om historiefortelling, om the Comics Code og om amerikansk og norsk undergrunn*. Hentet 24.05.2016, fra christophernielsen.no/hjertet.html
- Peirce, C. S. (1994). *Semiotik og pragmatisme*. Haslev: Gyldendal.
- Peräkylä, A. (2004). Reliability and validity in research based upon transcripts *Qualitative research: Theory, Method and Practice* (2. utg., s. 282-303). London: Sage.
- Petersheim, B. (2008). *Nemi av Lise*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Piaget, J. (1923). *Språk och tanke hos barnet*. Lund: CWK Gleerup, 1973.
- Pondus. (2016) Hentet 16.05.2016, fra no.wikipedia.org/wiki/Pondus
- Roe, A. (2013). Norske gutters resultater på nasjonale og internasjonale leseprøver. I K. Kverndokken (Red.), *Gutter og lesing* (s. 13-31). Bergen: Fagbokforlaget.
- Sassienie, P. (1994). *The Comic Book. The one essential guide for comic book fans everywhere*. New Jersey: Chartwell Books.
- Satrapi, M. (2003). *Persepolis*. New York: Pantheon Books.
- Silverman, D. (2006). *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analyzing Talk, Text and Interaction* (3. utg.). London: Sage.
- Spiegelman, A. (1987). *Maus: A Survivor's Tale*. London: Penguin Books.
- Tannen, D. (1992). *Det er ikke det jeg sier!* Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (3. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Uri, H. (2005). Språk, kjønn og identitet. I N. P2 (Red.), *P2-akademiet. Bind XXXVI* (s. 131-141). Oslo: Transit.
- Vaage, O. F. (2014). *Norsk mediebarometer 2014*. Hentet 30.04.2016, fra http://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/_attachment/223839?_ts=14d09e6cbf0
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. New York: Routledge.

von Tetzchner, S. (2005). *Utviklingspsykologi. Barne- og ungdomsalderen*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Vygotsky, L. (1934). *Tenkning og tale*. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001.

Wertham, F. (1954). *Seduction of the Innocent*. New York: Rinehart & Company.

Øverli, F. (2003). *Hat Trick*. Oslo: Bladkompaniet.

Øverli, F. (2014). *Tretten pils og en kebab*. Oslo: Egmont Publishing.