

”Toujors rester en marge”

Persepolis som verdenslitteratur

Katerina Vik



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2009

Sammendrag

I denne oppgaven leser jeg tegneserieromanen *Persepolis* av Marjane Satrapi som en ny form for verdenslitteratur. Jeg argumenterer for en oppvurdering av tegneserieromanens lave status, og hevder at vår tid krever en utvidelse av begrepet verdenslitteratur der også hybride uttrykk som tegneserie(romanen) innlemmes. Jeg undersøker *Persepolis* i en kulturell og historisk kontekst, og leser Satrapis prosjekt som todelt: på en side handler det om å frigjøre Iran fra Vestens syn på iranere som ensidig ignorante, voldelige og religiøse fanatikere, mens *Persepolis*, på den andre siden, tjener som et frigjøringsprosjekt for forfatteren fra både Irans og Europas undertrykkende syn på hennes flerkulturelle tilhørighet. Jeg hevder at det hybride ikke er låst fast, slik heller ikke verdenslitteraturen kan låses fast, i en dikotomi og vektlegger at *Persepolis* fordrer et åpent og nyansert blikk på verden.

Takk

Jeg vil gjerne takke min veileder, Christian Thorleif Refsum, førsteamanuensis i litteratur, for konstruktive kommentarer, engasjement for mitt prosjekt og tilgjengelighet; Sharam Alghasi, doktorgradsstipendiat på CULCOM, for inspirerende innblikk i iransk kultur og samfunn; Jon Inge Faldalen for korrektur; Gry Cecilie Rustad for kritiske spørsmål og inspirerende diskusjoner; Ina Christin Nyaas Skau for hjelp med det franske språkets krumspring; Marie Alming, Ida Hevrøy, Janicke Kaasa og Emil Bussoli Lund, for samhold og inspirasjon, berikende samtaler og digresjoner; samt Håvard Futsæter, min kjæreste, for uvurderlig støtte, tiltro og tilstedeværelse.

Innhold

SAMMENDRAG	3
TAKK.....	4
INNLEDNING	9
1 VERDENSLITTERATUR SOM REALITET OG VISJON.....	13
1.1 VERDENSLITTERATURENS TID HAR KOMMET	13
1.2 <i>PERSEPOLIS</i> I VERDENSLITTERATUREN	17
1.3 DEN ANDRE – <i>PERSEPOLIS</i> I LYS AV POSTKOLONIALE TEORIER	19
1.4 VERDEN SOM UTGANGSPUNKT	31
2 <i>PERSEPOLIS</i> PÅ MARKEDET.....	33
2.1 MARJANE SATRAPI – FORFATTEREN	34
2.2 NEUVIÈME ART	39
2.3 ET INTERNASJONALT PERSPEKTIV	43
2.4 ET KOSMOPOLITISK UTTRYKK	47
3 SELVFRAMSTILLING – Å SKAPE SEG SELV PÅ NYTT	49
3.1 <i>PERSEPOLIS</i> SOM SELVFRAMSTILLING	50
3.2 DIEU ET MARX RESSEMBLEMENT	53
3.3 WE'RE THE KIDS IN AMERICA.....	58
3.4 J'AVAIS TOUJOURS VOULU RESTER EN MARGE.....	68
4 MOT EN NY VERDENSLITTERATUR.....	71
4.1 SANNHETEN SKAL FREM – OM SATRAPIS MOTIVASJON	72
4.2 DON'T JUDGE THE BOOK BY THE COVER – ET NYTT SYN PÅ IRAN?	73
4.3 DET TEGNEDE BILDET.....	85
4.4 TO RECOGNIZE THE OTHER IS NOW MORE THAN IMPORTANT WORK IN THE HUMANITIES.....	89

LITTERATUR	90
PRIMÆRTEKSTER.....	90
SKJØNLITTERÆRE SEKUNDÆRTEKSTER	90
SEKUNDÆRTEKSTER	90
ARTIKLER, INTERVJUER OG ANMELDELSER	93
OPPSLAGSVERK	96
BILDER.....	96
VEDLEGG 1	97
VEDLEGG 2	98

Hvis du er født i et land eller en tid der ingen kommer for å drepe din kone eller dine barn, og heller ikke noen kommer for å be deg drepe andres koner og barn, så takk din Gud og gå i fred. Men hold alltid fast ved denne tanken: Du har kanskje vært heldigere enn meg, men du er ikke et bedre menneske.

De velviligge av Jonathan Littel

Innledning



ill.1

I denne oppgaven leser jeg tegneserieromanen *Persepolis* (2000-2003) av Marjane Satrapi som en ny form for verdenslitteratur. Man skulle kanskje tro at tegneserieromanen har vært innlemmet i verdenslitteraturen tidligere, men jeg har kun funnet en referanse til tegneserien i verdenslitterær sammenheng.¹ Jeg vil argumentere for at tegneserieromanen er spesielt interessant å se på som verdenslitteratur i vår tid, og min overordnede påstand i oppgaven er at *Persepolis* er med på å utvide begrepet verdenslitteratur til også å innlemme hybride uttrykk som tegneserie(romanen), en form som kombinerer skrift og bilder.

Del én av *Persepolis* handler om Marjanes barndom i Iran etter revolusjonen, del to følger hennes liv under Iran-Irak krigen, i del tre får vi vite om hennes skoleår i

¹ Mads Rosendahl Thomsens refererer i boken *Mapping World Literature* (2008) til et forskningsprosjekt gjort av Daniel R. Schwarz, presentert i boken *Imagining the Holocaust* (1999), en serie nærlesninger av nyskapende arbeider innenfor Holocaustlitteraturen (111). Rosedahl Thomsen nevner i en setning Schwarz studie av Art Spiegelmans *Maus*, hvor Schwarz undersøker hvordan Spiegelman i *Maus* bruker fantasi og det groteske i tegneseriesjangeren, samtidig som han klarer å være kunstnerisk og sann mot historien.

Østerrike, mens del fire forteller historien om hennes tilbakekomst til Iran, der hun tar høyere utdanning, gifter seg, skiller seg og flytter til Frankrike. Innstramningene fra regimet i Iran tvinger henne tidlig inn i et slør hun ikke forstår betydningen av, til å gi slipp på idoler fra den vestlige kulturen, og leve som en sømmelig muslimsk kvinne. Samtidig medfører de samme innstramningene at hun sendes til Vesten, der hun må gi slipp på sitt slør, sin religiøsitet og sømmelighet og omfavne den vestlige kulturen. Hjemlengsel og utilpasshet fører henne imidlertid tilbake til hjemlandet, tilbake til sløret og sømmeligheten. Men alt er litt annerledes enn før hun dro, inkludert henne selv, og livet i Iran blir ikke helt den lettelsen hun hadde forestilt seg. Hun føler seg dratt mellom to kulturer, uten å finne innpass i verken den ene eller andre, og gjør flere forsøk på å ta selvmord før hun igjen søker innpass i det iranske samfunnet ved å bli student og gifte seg med en iransk mann. Hun opplever imidlertid følelsen av å være fanget, ikke bare i ekteskapet, men også under staten, og beslutter seg for å forlate sin mann og flytte til Frankrike for der å fortsette sine studier og skape seg et nytt liv.

Min lesning av *Persepolis* bygger på en overbevisning om at ingen tekst oppstår i et kulturelt og historisk vakuum og jeg forholder meg derfor til *Persepolis* i relasjon til tekstens kontekst. Jeg vil i oppgaven undersøke den *kulturelle* og *ideologiske* hybriditeten i Satrapis *Persepolis* - fra et flerkulturelt utgangspunkt er *Persepolis* skrevet for å bli lest i flere kulturer og for de som lever mellom kulturer – migrantene. Jeg leser Satrapis prosjekt som todelt: på en side handler det om å frigjøre Iran fra Vestens syn på iranere som ensidig ignorante, voldelige og religiøse fanatikere, mens *Persepolis*, på den andre siden, tjener som et frigjøringsprosjekt for forfatteren fra både Irans og Europas undertrykkende syn på hennes flerkulturelle tilhørighet. Hybriditeten i *Persepolis* kommer til uttrykk både i form og tema, og jeg vil vektlegge at *Persepolis* fordrer et åpent blikk på tegneserieromanen, som i seg selv - ved å være en kombinasjon av bilde og tekst – hos leseren forutsetter et åpent blikk som leter etter nyanser.

Sitatet i oppgavetittelen, ”J’avais toujours voulu rester en marge”, hentet fra siste bind av *Persepolis* bærer i seg utfordringen som ligger i å leve sitt liv i marginen. Gjennom tegneserien, mellom kulturer og i tankesettet velger Satrapi alltid å følge sin

egen (smale) vei. Fra margen utfordrer hun konvensjoner, bygger broer og etterstreber å få frem et nytt syn på Iran. Hun ble født i Rasth, Iran 22. november 1969. I dag bor hun i Paris, landet hun også skriver fra. Hun har gitt ut tegne(serie)bøkene *Sagesses et malices de la Perse* (2001), sammen med Lila Ibrahim-Ouali, Bahman Namwar-Motlag og Albin Michel, *Les monstres n'aiment pas la lune* (2001), *Ulysse au pays des fous* (2001), sammen med Jean-Pierre Duffour og Nathan Jeunesse, *Adjar* (2002) sammen med Nathan Jeunesse, *Broderies* (2003), *Poulet aux prunes* (2004) og *Le Soupir* (2004) sammen med Bréal Jeunesse. Hun er i tillegg illustratør og produsent, reiser verden rundt for å delta på seminarer og foredrag om *Persepolis* og har egne fansider på det sosiale nettmediet Facebook. Da *Persepolis* kom ut i 2001 ble den en bestselger og fikk prisen Angoulême *Coup de Coeur*. Lovprisningene fulgte også de andre bøkene i serien, etterfulgt av flere priser, oversettelser og adaptasjon til film ved samme navn (2007). *Persepolis* blir hyppig sammenlignet med Art Speigelmans *Maus* (1986-1991), tegneserieromanen som skildrer Holocausttragedien i form av dyr, tildelt en rekke priser og nominasjoner.

Persepolis føyer seg inn i rekken av selvbiografiske romaner fra Iran som skildrer tiden etter den iranske revolusjonen i 1979, med, blant andre, Tara Bahrampours *To See and See Again: A Life in Iran and America* (2000), Azar Nafisis *Reading Lolita in Teheran: A Memoir in Books* (2003) og Azadeh Movenis *Lipstick Jihad: A Memoir of Growing Up Iranian in America and American in Iran* (2005). På tross av at *Persepolis* altså ikke er enestående i kraft av å være en selvbiografisk skildring av oppvekstproblematikk mellom Iran og land i Vesten, skiller den seg ut både gjennom sin form og sitt prosjekt om å ikke bare opplyse Vesten om Iran, men bringe Iran tilbake inn i verden ved å fremme forståelse på tvers av kulturer og fokusere på likheter framfor forskjeller i de to kulturene.

Mitt hovedprosjekt i oppgaven er altså å argumentere for *Persepolis* som en ny form for verdenslitteratur. Det første kapitlet danner en teoretisk grunn for diskusjon av påstanden gjennom oppgaven. Her presenterer jeg først teorier fra verdenslitteraturen utformet hovedsakelig av Johan Wolfgang Goethe, Erich Auerbach og Mads Rosendahl Thomsen som på ulike vis belyser min sentrale påstand. Deretter

ser jeg på *Persepolis* i lys av postkoloniale teorier². Her benytter jeg meg i stor grad av Edward Said og Homi K. Bhabha, med særlig vekt på teorien om *den andre* og *hybriditet*. Herunder presenterer jeg også noen sentrale tanker om tegneserien slik jeg bruker de i oppgaven, og ser til slutt hvordan verdenslitteratur, teorier om det postkoloniale og tegneserieteori forholder seg til hverandre, og sammen utgjør grunnlaget for en diskusjon om *Persepolis* som en ny form for verdenslitteratur.

Opgavens andre kapittel tar for seg tegneserieromanens resepsjon. Her ser jeg hovedsakelig på anmeldelser fra USA, England og Frankrike, og viser hvordan min påstand underbygges av kritikere og anmeldere i disse landene.

I kapittel tre og fire analyserer jeg hybriditeten i *Persepolis*, henholdsvis i forhold til Satrapi selvframstilling som tverrkulturell i et hybrid uttrykk, og tegneserieromanens plass i verdenslitteraturen. I kapittel tre undersøker jeg hvordan Satrapi væren og verk preges av overskridelser og flerkulturell tilhørighet, og viser hvordan hennes kulturelle hybriditet skaper rom for opprør og nytenkning som tvinger fram nye perspektiver. Jeg argumenterer for at Satrapi framstiller seg selv gjennom en flerkulturell selvinskripsjon i tegneserieromanen – en tematisk og framstillingsmessig kompleks og hybrid form som muliggjør prosessen for selvidentifikasjon og forhandlinger med kulturell og nasjonal tilhørighet – og vektlegger her tegneserien som et eget språk, et hybrid språk for Satrapi å uttrykke sin flerkulturelle tilhørighet gjennom.

I kapittel fire trekker jeg sammen trådene og viser hvordan Satrapi skriver i forlengelse av Goethes, Auerbachs, Rosendahl Thomsens og Saims tanker. John Pizer, professor i tysk og komparativ litteratur ved LSU, hevder at ”cultural globalization is informing the structure, content and even language of individual works themselves” (2000:225). Den globale utvekslingen påvirker språk, innhold og form i litteratur, og blandingene av kulturelle uttrykk blir stadig mer iboende i litteratur. Jeg argumenterer avslutningsvis for at dette kommer til uttrykk i ”ny” litteratur som tegneserien.

² Iran var aldri offisielt en koloni, men ble i store deler av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet indirekte kontrollert av både Storbritannia, Russland og USA. Innflytelsen dette hadde på Iran vil i denne oppgaven bli diskutert i lys av postkoloniale teorier.

1 Verdenslitteratur som realitet og visjon

So my work wants to give a human face to this other side of the world that has been reduced to an abstract notion. I don't know to what extent I've succeeded, but at least that's what I try to do.

Satrapi 2008:47

We're living in a world of fear. We're in a war against something we don't know. I mean, we call it terrorism. Where are the terrorists? They make us believe that democracy is a colour with which you paint the wall, and suddenly you have a democracy.

Satrapi 2006

I dette kapitlet vil jeg først vise hvordan *Persepolis* kan klassifiseres som en ”verdensfortelling”, en type litteratur som ikke er bundet av nasjonen, men som tar opp i seg og gir tilbake kulturer, fremmer mangfold og åpenhet på tvers av landegrenser, skrevet av en tverrkulturell og transjonal forfatter i et flermedialt uttrykk. I forlengelse av dette vil jeg vise hvordan tegneserieformen, som en avansert form for kommunikasjon der komplekse ideer og posisjoner formidles, er med på å utfordre og skape en ny form for litteratur – en verdenslitteratur for en ny tid.

1.1 Verdenslitteraturens tid har kommet

Goethe, grunnleggeren av begrepet verdenslitteratur, framsatte i 1827 en idealistisk visjon for litterær utveksling på tvers av landegrenser. I en samtale med Johan Peter Eckermann formulerte han at nasjonallitteraturene hadde mistet sin betydning: ”Nationallitteratur betyder i våra dagar inte mycket, det er världslitteraturens skede som nu har inträtt, och envar måste i våra dagar medverka till att påskynda detta skede” (Eckermann 1961:229). Verdenslitteratur slik Goethe omtaler den her kan tolkes som et samlende bidrag fra ulike nasjonallitteraturer. De enkelte nasjoner må kunne bidra til en felles europeisk litteratur innenfor et omfattende kulturfellesskap. Stefan Hoesel-Uhlig, stipendiat i engelsk ved universitetet i Cambridge, mener at Goethe så for seg en tverrkulturell litterær og intellektuell utveksling, og påpeker at

Goethe ønsket å kunne sitte i Tyskland og lese engelsk, kinesisk, persisk og serbisk diktning, og samtidig vite at hans egne verk ble lest og kommentert utenfor Tysklands grenser (2004). For Goethe refererer verdenslitteraturen slik til internasjonale strukturer for kulturell og intellektuell byttehandel, som kilde for nye ideer og tanker der nasjonens historie og kultur også tar opp i seg kulturen til samtiden og nasjonene utenfor ens egen: "For Goethe [...] 'world literature' never identifies a set of texts in the first place. Instead, his proposals diagnose a dramatic increase and diversification of intellectual interests across cultures" (Hoesel-Uhlig 2004:31). Hoesel-Uhlig hevder slik at Goethes oppfatning av verdenslitteraturen må forstås som del av en internasjonal samtale som tok form av en økende intellektuell utveksling, der ideer og tanker kunne flyte fritt, uten å være hemmet av nasjonale grenser – det vi i dag forstår som globalisering³. Peter Madsen, litteraturforsker i København, sammenstiller Goethes begreper om *Weltliteratur* og *Weltbildung* og vektlegger utdanningsmuligheten som ligger i verdenslitteraturen: "Weltbildung (world-education) would mean an education in global matters beyond individual mental and sentimental borders. 'Free trade of concepts and sentiments [...] will increase the wealth and the general well-being of mankind'. [...] The world market for literature does [...] increasingly distribute articulations of a variety of horizons of experience, thereby contributing of mutual understanding" (2004:73-75).

Denne idéutvekslingen peker også Helge Jordheim, postdoktor ved Universitet i Oslo, på. Han mener vi kan se verdenslitteratur som nært forbundet med den kosmopolitiske visjonen for verden - en visjon som dreier seg om toleranse og

³ Karl Marx og Friedrich Engels er blant de tidligste premissleverandørene for globalisert litteratur. I 1848 skrev de i *The Communist Manifesto* om den unngåelige innflytelsen globaliseringen hadde og i voksende grad kom til å ha på litteraturen. De mente her at verdenslitteratur måtte ses som en konsekvens av den globaliserte økonomien: "The bourgeoisie has brought its explanation of the world market given a cosmopolitan character to production and consumption in every country. To the great chagrin of reactionaries, it has drawn from under the feet of industry the national ground on which it stood. All old-established national industries have been destroyed or are daily being destroyed. . . . In place of the old local and national seclusion and self-sufficiency, we have intercourse in every direction, universal inter-dependence of nations. And as in material, so also in intellectual production. The intellectual creations of individual nations become common property. National one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures there arises a world literature" (Marx og Engels 1967:136-137). De betraktet verdenslitteraturen som et ideologisk instrument som binder folk sammen og gjør de klar over deres avhengighet av hverandre. De så framveksten av litteraturen som en vare, underlagt den globale økonomiens forestilling om produksjon og distribusjon (1967).

innlevelse og bærer i seg et ideal om at alle verdens borgere vil kunne sette seg inn i og forstå andre(s) kulturer⁴. I litterær sammenheng vil dette resultere i en felles evne til å fortolke andre kulturers litterære verk. Man vil slik vinne ny innsikt om andre gjennom å lese litteraturer fra alle verdens land. Denne forståelsen av begrepet finner Jordheim spesielt formulert hos Erich Auerbach, i artikkelen ”Verdenslitteraturens filologi” fra 1952. Her skriver Auerbach: ”Uansett er vårt filologiske hjem verden; nasjonen kan det ikke lenger være. Utvilsomt er nasjonens språk og dannelse fortsatt det mest kostbare og uunnværlige som filologen arver. Men det blir virksomt først i overvinnelsen, i atskillelsen” (Auerbach 2006:9). Jordheim hevder at det å lese litteratur som verdenslitteratur for Auerbach blir ensbetydende med å trosse og overvinne nasjonale fordommer, å velge verden, ikke egen nasjonal tilhørighet, som horisont for lesningen (2006:7). Auerbachs ønske om å grunnlegge en mer solid og kosmopolitisk humanisme, mindre korrump og mer motstandsdyktig mot nasjonalisme og imperiale svermerier kan ses i hans bakgrunn som tysk jøde i eksil. Han fikk selv oppleve hvordan ”verden” ble åsted for nasjonalisme og rasisme i sin mest brutale form, og hvordan den borgerlige europeiske humanismen han selv representerte kollapset i bokbål og gasskamre (2006:7). Man kan derfor tenke seg at Auerbach ønsket å utfordre nasjonale fordommer ved å bygge bro mellom nasjoner for å oppnå en tverrkulturell forståelse⁵. Samtidig viser Auerbach en frykt for verdenslitteraturen og forfekter at verdenslitteraturens filologi ikke skal frigjøre litteraturstudiet fra den nasjonale konteksten, men først og fremst fremme respekt for og utbredelse av de

⁴ En nærliggende måte å se det kosmopolitiske i verden på blir gjort rede for av den tyske sosiologen Ulrich Beck, forsker på en ny kosmopolitisme som i sin bok *The Cosmopolitan Vision* (2006) framlegger en visjon for verden der han ser for seg framveksten av kosmopolitiske nasjoner som fremmer global tilhørighet for både lokale innbyggere og tilflyttere – en sameksistens der verdensborgere med resepekt forholder seg til hverandres religioner og kulturer. Becks drøm for den kosmopolitiske staten er en redning for menneskeheten for å overvinne felles utfordringer, som finanskrisen, økokatastrofen og terrorismen, må vi legge vekk nasjonen og tenke større. I Becks visjon vil møter med det flerkulturelle og med nye diaspora endre våre nasjonale holdninger og vi vil ønske velkommen nye diaspora, kulturblandinger og hybriditeter. Slik vil alle være innenfor, og alles hjem vil være overalt. (Beck 2006:1-14).

⁵ Emily Apter peker imidlertid på at Auerbach ikke klarte å gjennomføre sin visjon om å overvinne nasjonale fordommer og velge verden som horisont: ”Auerbach and his students [...] seems to have been relatively uninterested in the potential for an enlarged vision of world literature presented by the condition of their exile. [...] Auerbach [...] was concerned to maintain exclusive boundaries around European civilization, keeping it ‘from being engulfed in another, more comprehensive unity’” (2004:87-93).

ulike språkernes og kulturenes egenart. På tross av visjonen som ligger i ”vårt filologiske hjem verden” mener han å se begynnelsen på en utviskning av kulturenes og litteraturens mangfold, og påstår at i det denne prosessen er ferdigstilt, vil verdenslitteraturen ”på en og samme tid både være realisert og lagt død” (2006:2). Resultatet vil bli en global kultur og litteratur, og litteraturen vil ha blitt verdenslitteratur, men bare i en standardisert og globalisert form. Auerbach peker her på en tendens til enhetliggjøring av den moderne kulturen – en frykt for globalisering som i siste instans vil avskaffe muligheten for en genuin verdenslitteraturens filologi, og utviser en frykt for standardisering og enhetliggjøring av kulturelle uttrykk som gjør at verden blir mindre og taper variasjon⁶: ”I en enhetlig organisert verden vil [det bare] finnes én litterær kultur, ja, innen kort tid bare noen få litterære språk, snart kanskje bare ett” (Auerbach 2006:11). Humanismens og filologens oppgave er derfor, i følge Auerbach, å dokumentere og forsøke å bevare mangfoldet og nyansene og på den måten kjempe mot standardiseringen.

Edward Said, palestinsk-amerikansk litteraturviter og en av de viktigste forskerne på det postkoloniale feltet, så verdenslitteraturen som en vei ut av forenklete og fordømmende framstillinger og forestillinger om verden. I forordet til *Orientalismen* fra 2004 trakk han frem Goethes og Auerbachs tanker om verdenslitteratur og understreker her viktigheten av humanistiske og filologiske studier i arbeidet med å bryte ned stereotype forestillinger om de(n) *andre*. Verdenslitteraturens filologi er for Said ensbetydende med en åpenhet i forhold til andre kulturer, og han beskriver den med honnørord som sjenerøsitet og gjestfrihet:

Filologi, slik den ble brukt på Weltliteratur, innebar en dypt humanistisk ånd utstyrt med generøsitet og, om jeg får si det, gjestfrihet, snarere enn fremmedgjøring og fiendtlighet mot en annen tid og kultur. På den måten gjør fortolkerens hode plass til en fremmed Annen. Og denne kreative måten å gi plass for verk som ellers er fremmedartede og fjerne, er det viktigste aspektet ved fortolkerens filologiske oppgave. (Said 2004:IX)

⁶ Auerbach skriver: ”det indre grunnlaget for en nasjonal eksistens er i ferd med å gå i oppløsning” (2006:2) med hentydning til Johan Gottfried Herder – en av ideologene bak dannelsen av de europeiske statene på 1800 tallet, som mente at til grunn for hvert folks nasjon lå hvert folks særegne språk og litteratur.

Kunnskap om verdens litteraturer og kulturer er slik, i følge Said, et nødvendig element i dagens dannelse, og han trekker fram kunnskap som oppnås individuelt foran ideer som blir presset på av autoriteter.

1.2 *Persepolis* i verdenslitteraturen

Persepolis er et verk som vanskelig lar seg plassere innenfor en nasjonal litteratur, og Auerbachs forestillinger om den rene nasjonale litteraturen som møter andre lands rene nasjonale litteraturer blir mangelfull i forhold til verk skrevet av transnasjonale forfattere som Satrapi. Mads Rosendahl Thomsen, adjunkt ved universitet i Aarhus, argumenterer i *Mapping World Literature* (2008) for at verdenslitteratur i dag er: ”an emergent field of its own that takes seriously both cultural globalization and literature than can be characterized as transnational” (2008:5). Han sikter her først og fremst til framveksten av den tverrkulturelle litteraturen han omtaler som *migrant literature* – transnasjonal litteratur (2008:61), og peker på at det har skjedd en forskyvning fra essensialisme til hybriditet i verdenslitteraturen fra tiden Auerbach skrev til i dag. Pizer skriver, på lignende vis, at nasjonal litteraturforskning ikke lenger kan gi en dekkende beskrivelse av virkeligheten: ”[L]iterature is becoming immanently global, that is, that individual works are increasingly informed and constituted by social, political and even linguistic trends that are not limited to a single nation or region” (2000:13). Rosendahl Thomsen vektlegger samtidslitteraturen og de sosiale konstruksjonene som virker inn på vår lesning, og spør seg både hvem lesere av verdenslitteratur er og hvordan disse leserne vil påvirke verdenslitteraturens fremtid. Han påkaller en annen behandling av og interesse for samtidslitteraturen, og ser det som avgjørende at den litteratur som blir skrevet og lest i dag også blir forsket på. Han mener at man i dag kan forvente seg flere felles referanser i litteraturen - som også ligger hos leseren - og at dagens forfattere tar, i betraktelig større grad enn før, del i en felles historie der de er underlagt en felles medievirkelighet, og har kjennskap til de samme kulturikonene (2008:28-29). Migrantforfatteren har ”hele verden” som sitt hjem, og alle kulturer som sine kulturer. Rosendahl Thomsen ser framveksten av transnasjonale forfattere som et vitnesbyrd om at det har skjedd en endring i måten

kultur blir definert og tenkt rundt, og ser at de transnasjonale forfatterne i dag i stor grad overtar rollen som representanter for ulike kulturelle strømninger, og utfordrer våre forestillinger om *identitet og fremmedhet* (2008:64). Slik kan man si at det også er en ny type litteratur som er i framvekst, definert av den tverrkulturelle forfatteren. I følge Arne Melberg, professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, kan man og se at dagens territoriale forskyvninger og folkeforflytninger endrer oppfatningen av selvet. Oppbruddet eller livsavbruddet har i moderne tid fått en tvungen og dramatisk karakter der selvet blir oppfattet som et tapt, sunket kontinent som har blitt til eksil. Sharam Alghasi, Kathrine Fangen og Ivar Frønes bekrefter i antologien *Mellom kulturer* (2006) Melbergs teori om den moderne tidens eksil i av- og oppbruddet, og skriver innledningsvis: ”Som innvandrere er man revet løs fra sin barndoms selvfølgelige verden. Ingenting kan lenger tas for gitt. Det som var selvfølgelig har blitt underlig og fremmedartet” (2006:19). Migranten oppfattes som et menneske på flukt – både den som har flyttet av egen lyst eller blitt tvunget av politiske, religiøse eller økonomiske omstendigheter. I litteraturen er eksilet og tapet faktorer som motiverer den moderne selvframstillingen. Selvframstillingen blir i litteraturen en måte å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?* på, og handler slik om å skape seg et jeg og et selv når en opprinnelig identitet har gått tapt (Melberg 2007:7-20).

For Satrapi blir tegneserieromanen en mulighet til å skape seg selv på nytt. Slik vi skal se i kapittel tre blir selvframstillingen en forhandling med egen kulturell og nasjonal tilhørighet, der Satrapi i tegneserieromanen finner sitt uttrykk, sin identitet og tilhørighet. Samtidig preges Satrapis verk av fortellingen om landet og menneskene fra tiden før, under og etter revolusjonen og krigen med Irak, slik Satrapi og hennes familie, venner og bekjente opplevde den. Slik vi skal se i kapittel fire ønsker hun med *Persepolis* å yte rettferdighet overfor Iran og landets innbyggere og utfordre Vestens syn på Iran som *den andre*⁷. Slik utfordrer hun også *den andres* plass i verdenslitteraturen.

⁷ Sharam Alghasi, doktorgradsstipendiat ved CULCOM og innvandret iraner til Norge, skrev i 2007 i en kronikk i *Aftenposten* om denne dobbeltheten – å tilhøre to land og to kulturer – som preger migrantens hverdag: ”Den menneskelige streben etter å finne frem til et ”jeg” og en ”plass” i den nye verden får en ny dimensjon når man lever i dobbelthet, med ett ben her og ett ben der”. Han beskriver

1.3 Den andre – *Persepolis* i lys av postkoloniale teorier

For å kunne forstå Satrapis identitetsproblematikk og prosjekt med å frigjøre Iran fra det vestlige blikket må vi nærme oss problemstillingene via postkoloniale teorier. I postkoloniale studier avvises ”mesterfortellingen” til Vestens imperialisme, forestillingen Vesten har av seg selv som overlegen, ved å erstatte denne mesterfortellingen med en alternativ fortelling sett og fortalt fra de undertryktes side. Studiene gjør også forsøk på å forstå og forklare de ulike måtene Vesten har sett og konstruert det koloniale subjektet, inkludert forestillingen om *den andre* og *det ukjente*. Homi K. Bhabha, en av de fremste forskerne innenfor postkoloniale studier, beskriver ”postkolonial”⁸ som en form for sosial kritikk som reflekterer de ujevne, til dels undertrykkende representasjonsprosessene som formet, og fremdeles delvis former, Vestens bilde av Den tredje verden” (Bhabha 1994).

Nima Naghibi, universitetslektor i engelsk og Andrew O’Malley, førsteamanuensis i engelsk, begge forskere ved Ryerson University i Toronto, argumenterer i artikkelen ”Estranging the familiar: ”East” and ”West” in Satrapi’s *Persepolis*” at termen postkolonial kan brukes som del av en bredere postkolonial kritikk som inkluderer land som Iran: ”It is to this end, the decolonization of Western representations of Iran, a country subject to indirect economic, political, and social colonization, that we include it in the category of the postcolonial” (2005:235). Også David Scott argumenterer for at: “As political-theoretical” project [...] postcoloniality has been concerned with the decolonisation of representation; the decolonization of the West’s theory of the non-West” (1999:12).

Edward Said nærmet seg Øst-Vest-problematikken gjennom begrepet *orientalisme*. I *Orientalismen* (2004) betegner han orientalisme som en måte å forholde seg til Orienten på som er basert på Orientens spesielle plass i den vesteuropeiske erfaringen. Orienten står for ham som en europeisk oppfinnelse som

seg selv som en syntese av hvem han tror han er og hva andre tror han er og tar han for. Samtidig retter han et kritisk blikk på Norges syn på Iran: ”Dominerende forestillinger om Iran i Norge handler for eksempel om atomstrid, religiøs fanatisme, krig og vold [...] Iran står for det ukjente, fjerne og potensielt truende”.

blant annet har bidratt til vår forståelse av Europa som sivilisasjonens sentrum, der orientalismen beskriver ulike former for vestlig dominans og maktutøvelse. Saids analyser er inspirert av Foucaults begrep om ”kulturimperialisme” - en imperialisme som ikke lenger utøver sin makt militært, men gjennom varianter av hegemoni som bl.a. inkluderer etableringen og eksporten av en europeisk/vestlig diskurs gjennom moderne medier som film, TV og Internett (Lothe m.fl. 2007:175).

Saids idé om at Orienten er en forestilling skapt av Vesten (Oksidenten) har hatt stor betydning, ikke bare for postkoloniale teorier, men for et generelt verdenssyn. Han hevder at verken ”Vesten eller Orienten har noen ontologisk stabilitet; begge er skapt av mennesker, dels ved å identifisere Den andre” (II). I dette utsagnet viser han at Orienten ikke er en naturlig betegnelse, men en negasjon av Vestens oppfatninger av seg selv, og at dette forholdet ikke har endret seg selv om den offisielle, fysiske kolonialiseringen er over. Said ser orientalisme som en mental kolonialisering, som har blitt så kulturelt forankret at den har blitt tatt for å være sann. I forordet til *Orientalismen* fra 2004 trekker han trådene til dagens situasjon etter 11. september, og ser at denne motsetningen er like aktuell i dag. Frykt, hat og avsky, spesielt mellom islam og arabere på den ene siden og vestlige på den andre, mobiliseres i svært stor skala (III). Said hevdet at ideen om europeisk identitet som overlegen gjør denne kulturen hegemonisk, også utenfor Europa. Orienten som en europeisk oppfinnelse er tett sammenvevd også i orientalsk tenkning, som vedvarer og aksepteres, i en kollektiv forestilling av ”oss” europeere i motsetning til ”de” ikke-europeere” (17). I følge Said har også litteraturen og litteraturvitenskapen spilt sin rolle i standardisering og hegemonisering av disse tankene, der tendensen til å repetere fordommer og tegne stereotype tilstandsbilder fremfor å skape nye også forekommer i migrantlitteraturen. Han argumenterer for at den vestlige litteraturen om Østen har ”bygget seg opp et arkiv av indre struktur fra litteraturen” (17), en stereotyp oppfatning av Øst og Vest, og med sin litteratur vært med på å prege og opprettholde en uheldig og stereotyp representasjonen av Øst og Vest. Han hevder at teksten, gjennom språket, blir en representasjon, ikke overlevert presentasjon, ”i kraft

⁸ Betegnelsen ”postkolonial” er kontroversiell. Mens termen synes produktiv for Bhabha avviser Ama Ata Aidoo termen som uproductiv, og mener at ”postkolonial” er en fiksjon, en vestlig

av alt den har utelatt, forskjøvet og overflødiggjort” (32). Det Said derfor frykter er en konstruksjon av Østen skapt fra Vesten.

Slik jeg vil vende tilbake til i oppgavens fjerde kapittel er romanen *Reading Lolita in Teheran: A memoir in Books*⁹ (2003) skrevet av iranske Azar Nafisi, nå bosatt i USA, en slik fortelling som repeterer og indirekte oppmuntrer til å holde vestlige fordommer om Iran i live. I en sammenligning mellom *Persepolis* og *Reading Lolita* vil jeg vise hvordan Satrapi, i motsetning til Nafisi, nekter å framstille Iran og dens befolkning etter vestlige stereotyper, men hvordan hun snarere er optatt av å vise de virkelige forholdene i Iran og blant Irans befolkning. I denne sammenheng vil vi se hvordan *Persepolis* – den populærkulturelle tegneserieromanen fra Europa – utfordrer synet på det populærkulturelle uttrykket som meningsløs, innholdsløs og uten varig verdi¹⁰, og samsvarer med Suids tanker om hva verdenslitteraturen skal være og det formålet den skal tjene. Satrapi utfordrer med *Persepolis* oppfatningen av tegneserien som et masseprodusert populærkulturelt produkt uten varig eller ekte verdi, og setter samtidig form til Thomas Hylland Eriksens ord: ”[globalisering] betyr ikke at vi blir like alle sammen, men at vi blir forskjellige på andre måter enn tidligere” (1998:406).

Verdenslitteraturen forventes å holde høy litterær kvalitet. Tegneserien forbindes ofte med lavkultur, og man kan stille seg tvilende til hvorvidt en tegneserie kan holde særlig høy kvalitet. Tegneserieromanen vil i denne oppgaven bli behandlet som en form for avansert kommunikasjon – en interaksjon mellom ord og bilder som omstrukturerer mening og et medium der komplekse ideer og posisjoner kommuniseres. Jenniffer Worth, stipendiat i teatervitenskap ved City University, New York, poengterer at tegneserieromanen er: “a hybrid mixing words with images, narration with imitation, high with low, presence with absence, for the story is told not only through the combination of the words and images, but also in the spaces

konstruksjon som fungerer tilslørende for reelle problemer (Lothe m.fl. 2007:174).

⁹ Fra og med nå vil jeg kun skrive *Reading Lolita* når jeg refererer til boken.

¹⁰ Hans Erik Næss, CULCOM-stipendiat ved Universitetet i Oslo, mener det råder en forestilling om at populærkulturen tar opp i seg elementer fra høykulturen og forflater slik for sivilisasjonen – populærkulturen er masseprodusert og inneholder ikke noe av av varig eller ”ekte” verdi. Næss stiller seg kritisk til denne forestillingen og hevder at popkultur gjennom flere tiår har reflektert noe genuit ved folks estetiske og eksistensielle verdier, og mener det er respektløst å redusere popkulturen til kommersielt søppel (2005:3).

between the picture panels” (2007:154). Tegneserien byr slik på helt spesielle utfordringer for mottakeren. Will Eisner vektlegger hvordan visuelle lese- og skriveferdigheter har blitt påkrevde kommunikasjonsevner i dette århundre (1900-tallet), og peker ut tegneseriens sentrale plass i dette fenomenet (1996:3)¹¹. Samtidig argumenterer han for tegneserieromanen som en intellektuell øvelse:

The specificities of the comic book format, which presents a montage of both word and image [obliger the reader to] exercise both visual and verbal interpretive skills. The regiment of art (e.g. perspective, symmetry, brush stroke) and the regiments of literature (e.g. grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The reading of the comic book is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit (2003:8).

Tegneserieromanen oppvurderes her fra å være en populær form¹² til en flerlags meningsbærende intellektuell øvelse. Mathew P. McAllister, Edward H.Jr. Sewell og Ian Gordon ser, i tråd med Eisner, tegneserieromanen som et fleksibelt og meningsmangfoldig produkt¹³ som innehar:

significant ideological meaning, in the manner in which it combines words and pictures allowing for much ”flexibility in the manipulation of meaning”, which has important implications for ”both representation and interpretation of ideological images and meaning [...] The semantic space created by the sometimes ambiguous relationship between the word and the picture – makes comics a potentially polysemic text, encouraging multiple interpretations, even ones completely oppositional to any specific artistic intent (2001:3-4).

Tegneserieformen, ved å være en hybrid form, åpner for muligheten til å se, oppdage og oppfatte verden på en ny måte. Dette er et aspekt ved tegneserieromanens form som vil være sentral i analysene i oppgavens tredje og fjerde kapittel.

¹¹ Med visuelle lese- og skriveferdigheter mener Eisner blant annet veiskilt og instruksjonsmanualer der bilder enten bistår eller helt erstattet skriften.

¹² Store deler av tegneserieteorien ønsker å argumentere opp tegneseriens status som underlegen og enkel i forhold til romanen. En av de som mener dette er Rocío G Davis (2005:267).

¹³ Tegneserien, og spesielt tegneserieromanen, blir omtalt som en av de mest dynamiske kulturelle formene i USA, der tegneserien ikke lenger blir entydig betraktet som enkel meddelelse, men som komplekse ytringer som muliggjør særegne nyanser og sofistikerte budskap. Slik står den intellektuelle tegneserien i kontrast mot mainstreamtegneserien i USA: ”While some cartoonists do aspire to social and commercial respectability, others turn to comics as a readymade tool for critiquing and subverting the values of mainstream America” (Witek hos Davis 2005:267).

Det hybride aspektet er ikke bare interessant for *Persepolis* som form, men spiller også en viktig rolle tematisk i tegneserieromanen. Et viktig prosjekt for Satrapi er å fremme kulturblandinger og vise de iranske myndigheters motstand mot amerikanisering og globalisering¹⁴ av det iranske samfunnet. Salman Rushdie stiller, i boken *Step Across this Line* (2003) spørsmål rundt iranernes forbruk av kultur og mener at vi ikke har noen rett til å kritisere deres kulturelle forutsetninger. Rockekonsserter, joggesko, hamburgere, jeans og musikkvideoer er ikke fienden – der ute finnes det reelle tyranner å bekjempe (Rushdie 2003:298). Uttalelsen representerer et viktig anliggende for Satrapi som er interessant å se også i forhold til den verdenslitteraturen Said forfekter. Kultur er bevegelig og framveksten av kulturblandinger på tvers av landegrenser er en naturlig og ønsket effekt av globaliseringen.

Satrapi fremmer i *Persepolis* kunnskap om kulturblandinger i Iran, samtidig som hun viser både Irans og Vestens motforestillinger til ”urene” kulturblandinger. Hun forklarer at Irans motforestillinger til blandingskulturen hun selv representerer og lever ut bunner i en frykt for amerikanisering av Iran – en frykt for besudling av det ”rene” iranske – en frykt for å åpne seg mot resten av verden. Underveis i *Persepolis* viser hun hvordan den iranske regjeringen, som har en ”mesterfortelling” om seg selv og sin kultur som overlegen, virker undertrykkende på hennes identitet og realisasjon av henne selv som flerkulturell. Satrapi uttrykker Irans manglende aksept av den vestlige kulturens innflytelse på staten – og dermed en manglende aksept av Marjane og hennes like. Hun viser hvordan staten stadig prøver å utslette

¹⁴ Næss påpeker, i artikkelen ”Kulturell globalisering er ikke amerikanisering” (2005), en vedvarende frykt for at globalisering er lik amerikansering. Han forfekter snarere en forestilling om Amerika som ”alles andrekultur” der globaliseringens omgang med musikk, film, litteratur, mote, kropp og språk er sterkt influert av amerikanske uttrykk. Kulturell globalisering kan ikke forenkles til et enkelt spørsmål om høyere eller lavere grad av amerikanisering – det ligger en dypere sammenheng mellom globalisering og amerikanisering enn utbredelse av en vulgær, rotløs, kommersiell og overfladisk populærkultur (2005:117). Richard Pells hevder at: ”Amerikansk kultur har spredt seg over hele verden fordi den har tatt opp i seg utenlandske stiler og ideer. [...] Amerikanerne har praktisk talt spesialisert seg på å selge andre folks drømmer, frykt og forklare tilbake til dem” (2005:118). Det blir slik galt å redusere amerikansk kultur til noe eksistensielt tomt, vulgært og meningsløst – det viser manglende kunnskaper om både amerikansk kultur og selve kulturbegrepet: ”Den globale spredningen av ulike former for modernitet, teknologiske forandringer og hybride endringer av kryssende kulturer er altfor omfattende til å kunne dekonstrueres til en Big Mac” (2005:120).

alle spor av en spirende global kultur¹⁵ og framveksten av kulturell hybriditet. La oss først se på den globale kulturen som kan sies å ha stor innvirkning på Marjanes verdensoppfatning.

Stuart Hall, kulturteoretiker og sosiolog, mener å se framveksten av en ”ny globalisering”:

In cultural terms, the new kind of globalization has to do with a new form of global mass culture. [...] Global mass culture is dominated by the modern means of cultural production, dominated by the image which crosses and re-crosses linguistic frontiers much more rapidly and more easily, and which speaks across languages in a much more immediate way” (1991:27).

Den nye globaliseringen har, i følge Hall, to dominerende kjennetegn: det første er at den fremdeles er sentrert i Vesten og er engelskspråklig gjennom vestlig teknologi, kapital- og teknologikonsentrasjonen og gjennom den vestlige fortellingen og forestillingen. Samtidig er det ikke lenger en ren engelsk, men en internasjonal engelsk, en ny form for internasjonalt språk med engelsk som utgangspunkt. Det andre kjennetegnet i denne nye globale massekulturen er en særegen form for homogenisering, en form for kulturell kapital som ikke prøver å lage miniversjoner av seg selv, men som operer gjennom andre økonomiske og politiske eliter. Den prøver ikke å tilintetgjøre andre kulturer, men virker gjennom de i et forsøk på å absorbere disse i et større rammeverk for det som essensielt er en amerikanisert forestilling om verden (1991:28).

¹⁵ Global kultur kjenntegnes her av prosessen der strategier, teknikker, antakelser og gjensidig påvirkning av kulturelle representasjoner i større grad blir utbredte og homogene (Aschcroft m.fl. 2007:103), og henger også nært sammen med begrepet global identitet. Zygmunt Bauman og Anthony Giddens, begge sosiologer, to av nåtidens fremste teoretikere på identitet i en globalisert tidsalder, ser identitet som dynamisk og bevegelig, ikke bare som et sett med egenskaper og forutsetninger livet har gitt oss. De oppfatter identitet som avhengig av vår egen selvfortelling, vår mulighet til å skape oss selv på nytt (Giddens 1991). “The self is not a passive entity, determined by external influences; in forging their self-identities, no matter how local their specific context of action, individuals contribute to and directly promote social influences that are global in their consequences and implications” (Giddens 1991:2). Identitet er altså noe vi må finne for oss selv, bygge opp fra grunnen: ”After all, ’asking who you are’, makes sense to you only once you believe that you can be someone other than you are; only if you have a choice, and only if it depends on you what you choose” (Bauman 2004:19). På den måten kan man bygge opp en global identitet i en global kultur.

I *Persepolis* ser vi hvordan Satrapi framstiller seg selv og sin familie som en økonomisk og politisk elite, sterkt preget av en amerikansk kultur, som også gjør familien Satrapi til en kulturell elite i Iran. Marjane er forkjemper for en vestlig tankegang, og ikler både seg og sitt hjem vestlig kultur. Identifikasjon med Vesten blir foretrukket på hjemmefronten, av foreldre som leser Simone de Beauvoir, kjører Cadillac og har tjenestepike, kjøper punk-sko, jeansjakke og Michael Jackson-merke, selve symbolet på dekadanse, til Marjane fra utlandet, og til og med smugler inn forbudte plakater av vestlige pophelter, sydd inn i farens jakke. Marjane er slik fra fødselen flerkulturell, og den amerikanske kulturen er en like stor del av henne som den islamske. Samtidig er det ikke snakk om en enkel absorbasjon av det amerikanske, snarere blander det iranske seg med det amerikanske, og også det franske som er Marjanes første skolespråk og etter hvert kulturen hun søker tilhørighet i. Satrapi tilhører en global kultur samtidig som hun er og har noe helt eget. Hennes kulturelle hybriditet blir imidlertid ikke tilgodesett av autoritetene i Iran, ei heller senere i Østerrike. I Iran blir hun møtt av en homogenitetstenkning¹⁶ der det argumenteres for at det amerikanske og globale utgjør en trussel for det iranske. Irans regjering søker å bevare det lokale, og gjennom restriksjoner makter de, i alle fall tilsynelatende, å stenge det globale ute, og stenger slik også ute Marjane og hennes familie.

Hybriditet slik jeg her bruker det står for en sammensmeltning av kulturer, der begge kulturer står like sterkt. Bhabha tok i bruk hybriditet som et postkolonialt begrep om tilblivelse av flerkulturelle former med kontaktflate skapt av kolonialisering¹⁷, på bakgrunn av sin teori om ”mimicry” – etteraping. Dette begrepet beskriver en overdreven etterligning av kultur, språk, skikk og bruk, og Bhabha bruker begrepet for å forklare hvordan de koloniserte etterapte sine

¹⁶ Næss deler globaliseringsdiskusjonen til å ligge mellom de som mener at globalisering fører til økt mangfold (heterogenitet), økt likhet (homogenitet), eller begge deler samtidig. Han hevder at forkjemperne for heterogenitetstesen hevder at økningen i globale strømninger skaper hybriditet, ”glokalisering” og kulturell diversitet, mens forkjempere for homogenitetstesen hevder at verden strømlinjeformes inn i en kunstig, endimensjonal popkultur, tapetsert med amerikanske ikoner og symboler. Enkelte hevder også at homogenitets- og heterogenitetstendenser konstituerer hverandre, og at den ene ikke vil skje uten den andre. (2005:115-116)

koloniserer. Denne etterligningen ble ikke identisk, men snarere en gjentakelse med variasjon – en parodi – og resulterte i det Bhabha kaller et hybrid uttrykk som blandet de kolonisertes og kolonisatorens kulturer. Samtidig hevder Bhabha at alle kulturelle uttrykk og systemer i det postkoloniale feltet blir til i det han kaller ”et tredje framstillingssted” (”third space of enunciation”) (1994:37). Kulturell identitet vokser alltid ut av dette motsigelsesfulle og ambivalente stedet, og for Bhabha er det et tegn på at man i dette kulturelle stedet vil ha mulighet til å overvinne eksotisme og kulturforskjeller:

It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory ... may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. (Bhabha 1994:38)

Bhabha opphøyer hybriditet til å være en blanding av kulturer som verken baserer seg på eksotisme eller kulturforskjeller, men som er en blandingsform, noe helt nytt og eget. Hybriditet bryter altså ned grenser mellom dualiteten ”oss” og ”de andre” (1994:114), og muliggjør et oppgjør med maktinstansens tro på egen autenticitet. Å leve ut hybriditeten kan slik forstås som en måte å gjøre motstand til den dominerende maktinstansen, som for Marjane i Iran, slik jeg var inne på tidligere, i større grad enn Vesten, er den iranske staten selv. Marjanes kulturelle hybriditet blir et rom for opprør og nytenkning, der det som ikke hører hjemme i noen av de gamle kulturene skapes mellom kontaktsonene, og tvinger frem et nytt perspektiv på gamle tanke-systemer. Slik jeg mer inngående skal se på i kapittel tre blir Marjanes flerkulturelle bakgrunn både en avgjørende form for motstand mot maktinstansen i Iran, og det som kommer i veien for hennes evne til å leve ut sin hybride kultur og tilhørighet simultant. Samtidig er hybriditeten, slik jeg kommer tilbake til både i dette og oppgavens tredje kapittel, et hinder for Marjanes etablering av identitet, noe som gjør at hun sliter med å finne seg selv og sitt eget uttrykk. Hun finner det vanskelig å plassere seg i en verden der hun blir ansett som innenfor og utenfor på samme tid, og

¹⁷ I biologien beskriver termen blandingsformer av to arter som gjennom transformasjon eller bestøvning danner en tredje, hybrid art. Hos mennesker kan hybriditet utarte seg i mange former, der

det blir for Marjane avgjørende å definere sin egen identitet og finne sin egen stemme som flerkulturell.

I en undersøkelse av Marjanes identitetsproblematikk i en postkolonial sammenheng er det interessant å nærme seg problemstillingen via postkoloniale teorier om *den andre*. I postkoloniale teorier blir det koloniserte subjektet karakterisert som *den andre* gjennom forenklete og fordomsfulle diskurser for å danne det binære skillet mellom kolonisator og kolonisert og for å sørge for at kultur og verdenssystem til den som koloniserer oppfattes som det naturlige og overlegne (Ashcroft 2007:155-156). Definisjonen slik den blir brukt i postkoloniale teorier har sine røtter i freudianske og postfreudianske analyser der formasjonen av subjektivitet har blitt gjort kjent gjennom psykoanalytikeren og kulturteoretikeren Jacques Lacans bruk av distinksjonen *autre/Autre, den andre/ den Andre*¹⁸. I postkoloniale teori er det vanlig å overføre forestillingen om *den andre* til å referere til den koloniserte *andre* som marginaliseres av imperiets diskurs, identifiserer seg gjennom det imperiale

den kulturelle er en av disse kategoriene (Ashcroft m.fl. 2007:108).

¹⁸ Marie-Claire Boons-Grafé forklarer i artikkelen *Feminism and Psychoanalysis* (1993) Lacans konsept *den andre/den Andre*, der hun hevder at *den andre* for Lacan er *den andre* som ikke virkelig er *den andre*, men en refleksjon og projeksjon av egoet. Den er både motsatsen eller *de andre* som subjektet oppfatter en visuell likhet med, og det spektakulære bildet eller refleksjonen av seg selv i speilet. *Den andre* utpeker *den andre* som likner en selv, som barnet oppdager når det ser seg selv i speilet og blir klar over seg selv som et separat vesen, også kalt *speilfasen*. Når barnet, som er en ukoordinert masse av lemmer og følelser, ser sitt speilbilde, må speilbildet likne nok på barnet slik at barnet kjenner seg igjen, men det må også være ugjenkjennelig nok til at barnet øyner et håp om et ”forventet herredømme”. Denne forestilling om herredømme legger grunn for barnets ego, og er avgjørende for subjektets definisjon av egen identitet. *Den andre* er imidlertid helt og holdent innskrevet i den imaginære orden (Boons-Grafé 1993:296-297). Anthony Wilden, oversetteren av Lacans *The Language of the Self* (1973), mener at Lacan ser for seg at forholdet mellom egoet og speilbildet betyr at egoet og den imaginære orden i seg selv er steder som kjennetegnes av radikal fremmedgjøring, der fremmedgjøringen er grunnleggende for den imaginære orden (259-277). Denne relasjonen er også narsissistisk, og den imaginære er slik et felt av forestillinger, fantasier og skuffelser. Den imaginære orden er strukturert av og slik også underlagt den symbolske orden (Lacan 1973:262-270). I opposisjon til *den andre* og egoet dannet i den imaginære orden, foreslår Lacan det symbolske paret subjektet og *den Andre*. *Den Andre* er innskrevet i den symbolske orden, en lingvistisk dimensjon (Lacan 1973:262-270). Lacan betegner *den Andre* som *grand-autre*, den store *Andre*, i hvis blick subjektet oppnår identitet. *Den Andre* er fundamentalt avgjørende for subjektet, fordi subjektet finnes i dennes blick. Lacan hevder at: “all desire is the metonym of the desire to be because the first desire of the subject is the desire to exist in gaze of the Other” (Ashcroft 2007:155). *Den Andre*, som den symbolske orden, er slik også en lingvistisk dimensjon der signifikanten – betegneren som er uttrykkssiden av et språk tegn danner grunnlaget for den symbolske orden, mens signifikatet – det betegnede som er innholdssiden av et språklig tegn er en del av den imaginære ordenen. Betegneren står, i lingvistikken, for selve uttrykket (bokstavene, symbolet, lyden osv.), mens det betegnede står for innholdet. Overført kan man si at *den Andre* er betegneren, mens *den andre* er den som blir betegnet.

senteret, og blir, i stedet for fokuset i eget liv, fokuset til det imperiale egoets forventede herredømme (Aschroft 2007:155). Slik speiler *den andre* seg i imperiet, etteraper i stedet for å bryte ut¹⁹. *Den Andre* kan i denne sammenheng identifiseres som imperiets senter, den imperiale diskurs eller imperiet selv, på to måter: Først sørger imperiet for at det koloniserte subjektet får sin følelse av identitet som *den andre*, avhengig av *den Andre*, imperiet. Imperiet blir, i tillegg, ”the absolute pole of adress”, rammeverket det koloniserte subjektet forstår verden ut i fra. I den koloniale diskursen er den kolonisertes subjektivitet alltid plassert i blikket og språket til den imperiale Andre, i *grand-autre*. Den koloniserte velger å oppfatte sin egen identitet som annerledes, avhengig, og forsøker å forstå verden ut i fra *den Andre*. Samtidig kan også den symbolske orden inntre her. Dersom den koloniserte velger å forstå seg selv ut i fra og ta i bruk imperiets språk han eller hun blir innsatt i som sitt eget, kan den koloniserte få en følelse av makt over å være plassert i kolonisatoren, en situasjon som overført stemmer overens med subjektets inngang i den symbolske orden og oppdagelsen av Farens Lov²⁰ (Aschroft 2007:155-156). Det ligger slik en ambivalens i den koloniale diskursen, der begge prosessene av fremmedgjøring skjer samtidig. Det koloniale subjektet er både barn av imperiet, med muligheten til å tre inn i den symbolske orden og selv bli *den Andre*, og et primitivt og degradert subjekt av den imperiale diskursen, som aldri vil komme ut av etterapingen.

Gyatri Chakravorty Spivak, indisk litteraturteoretiker og kritiker, bruker begrepet *othering*, fremmedgjøring, til å betegne prosessen der den imperiale

¹⁹ Fordi kolonistene alltid var underlegne i antall, trengte de lokal hjelp i administrasjonen av koloniene. De trengte noen blant de koloniserte gruppene som kunne læres opp i den europeiske kulturen og hjelpe til med administrasjon av koloniene. Slik fikk man en lokal gruppe mennesker som adapterte og etterapte kolonistenes kultur. Utgangspunktet for strategien med å lære de koloniserte opp i europeisk kultur var å gjøre de mest mulig like kolonistene, men uten at de ble identiske: ”almost the same but not quite /almost the same but not white” (Bhabha 1994:86/89). Denne etterapingen og forskyvningen av kolonistenes levesett gjorde at de koloniserte og kolonisatorene ble mer og mer lik hverandre og førte til en ambivalens hos kolonistene: Hvis de koloniserte ble for like kolonistene, hvordan kunne man da forsvare undertrykkningen av dem? Mens det å innarbeide stereotype oppfatninger av de koloniserte fungerte som et middel for å forsvare kolonialismen, var etterapingen en trussel mot den.

²⁰ Farens Lov inngår i den andre kastrasjonsprosessen (speilfasen er den første), og skjer idet faren entrer speilet og implementerer den patriarkalske orden: Farens Lov. Dette skjer idet faren nekter barnet å tilfredsstille sitt begjær etter moren med sitt patriarkalske ”No”. Barnet frykter at faren vil kastre han og slik entrer barnet den symbolske ordenen og blir uavhengig av moren (Rustad 2008:13).

diskursen skaper sine andre. Hun mener *den Andre* tilsvarende fokuset på begjær eller makt, mens *den andre* er ekskludert eller mestret over, skapt av maktdiskursen (1985a). Spivak framhever, i likhet med Said, at Vesten har en forestilling om seg selv som det normgivende senteret, og argumenterer for at imperialismens prosjekt historisk har vært å omgjøre det radikalt fremmede *andre* til det radikalt tilpasningsdyktige *andre* på en måte som styrker det vestlige selvet (1985b). Slik er det i forholdet mellom *den andre* og *den Andre* et spørsmål om makt. Hvem har makten og kan makten overflyttes? I *Persepolis* er makt, slik vi skal se, interessant på flere måter, og henger nært sammen med opplevelsen av å være fremmed(gjort).

Nancy K. Miller, professor i engelsk og komparativ litteratur ved "CUNY", påpeker hvordan Marjane som flerkulturell opplever fremmedgjøring på to ulike kontinenter. I artikkelen "Out of the Family: Generations of Women in Marjane Satrapi's *Persepolis*" (2007) beskriver hun Marjanes posisjon i forhold til de to maktinstansene som preger Marjanes identitet:

Marjane has this painful experience of finding herself 'othered' twice: once in her own country, when the regime reifies the differences between the sexes, and again in Vienna, where being Iranian makes her seem foreign to herself. In this crucial turning point along the journey of self-knowledge, Marjane reads Simone de Beauvoir not only as a troubled adolescent looking for herself in books, trying to understand what it means to become a woman, but also as a young Iranian woman on her own in Europe, in relation to her emerging transnational existence, a bi-cultural identity for which she does not yet have a language. (Miller 2007:18-19)

I Iran, etter revolusjonen, blir Marjane forsøkt nektet identifikasjon med Vesten – den iranske stat styrer makt og begjær i samfunnet, og krever at alle iranere retter seg etter det prestestyret setter opp som naturlig og overlegent. Marjane, som allerede tidlig identifiserer seg ikke bare med den iranske, men også med den vestlige kulturen kommer på kollisjonskurs med det påkrevde iranske levesettet. Det oppstår en forbudt miming av det vestlige – den iranske stat forventer at Marjane skal la seg styre, istedenfor flykter hun dypere inn i den vestlige kulturen – hovedsakelig søker hun identifikasjon i den vestlige popkulturen. I Østerrike kommer hun som en iraner og blir gjennom det vestlige blikket fremmedgjort. Marjanes selvskapelse preges tidlig

av en todelthet mellom iransk og vestlig tilhørighet, og hun opplever tidlig fremmedgjøring grunnet sin kulturelle hybriditet. Helt fra den første sekvensen av bilder der hun blir pålagt å være en annen enn den hun hittil har oppfattet seg som ved å bli påsatt et slør hun ikke aner hvordan hun skal bruke, må slutte på den franske skolen og blir plassert i en ren jenteklasse, prøver hun å finne noen hun kan identifisere seg med. Med sløret som utgangspunkt leder hun oss inn i en verden av multiple identiteter, forventninger og muligheter til å omskape seg selv. Vi ser hvordan hun prøver mange ulike identiteter, prøver å skape seg på nytt i Østerrike ved å fornekte den hun var i Iran, tilbake i Iran prøver hun å fornekte den hun var i Østerrike, knekker sammen av å ikke finne sitt rette jeg og sin rette plass og sliter i lang tid med selvmordstanker, før hun igjen prøver på ulike identiteter som iransk kvinne, student og kone, finner ut at hun ikke kan overleve i Iran og emigrerer til Frankrike for godt. Fra tidlig i tegneserieromanen ser vi også hvordan hun søker, ikke bare kunnskap, men også identitet, i bøkene hun leser. Hennes yndlingsbok er tegneserien *Den dialektiske materialismen* der Marx diskuterer med Descartes. Hun leser om de palestinske barna, om Fidel Castro, om de vietnamesiske barna amerikanerne drepte og om sine lands revolusjonære. Også i sitt integreringsprosjekt i Østerrike kaster hun seg over bøkene. Hun leser Bakunin, Sartre og Beauvoir (Satrapi 2003:bind 3), men finner ikke det hun søker i bøkene (Satrapi 2003:bind 3).

Identifikasjonsprosessen er problematisk, og på grunn av den kulturelle hybriditeten finner Marjane ingen tilfredsstillende blick å eksistere i, verken i bøkene eller i det virkelige liv. Hun er og forblir litt annerledes enn den gjengse kvinne fra Iran eller den gjengse kvinne fra Vesten. Det er ikke før, slik jeg kommer tilbake til i kapittel tre, hun velger å akseptere sin hybride kultur og sin flerkulturelle tilhørighet, at hun klarer å finne en plass til seg selv. Jeg vil, med bakgrunn i dette, i det tredje kapitlet, argumentere for at man kan se *Persepolis* som et uttrykk for Satrapis aksept av sin globale identitet, der hun ved å utrykke seg gjennom en hybrid form har funnet aksept for sin egen hybriditet og slik tar makten og gjør maktspråket til sitt eget. Dette akseptet, vil jeg hevde, muliggjør også en ikke-konstruert presentasjon av både Iran og Østerrike, slik vi skal i oppgavens fjerde kapittel.

1.4 Verden som utgangspunkt

I sitt begrep om verdenslitteratur fokuserte Goethe på en intellektuell og litterær utveksling, og pekte tidlig ut det vi i dag kaller globalisering. Samtidig var han den første til å fremme en kosmopolitisk visjon for verden via litteraturen. Auerbach og Said viderførte Goethes begrep, og oppfattet verdenslitteraturen i stor grad å ha en etisk funksjon. Said gjorde begrepet om verdenslitteratur til en æresbetegnesle – et rom for innsikt, erkjennelse og forståelse i et kaotisk verdensbilde, og opphøyet verdenslitteraturen til å bære i seg en visjon der mangfold, ulikheter og nyanser bevares.

Persepolis skaper problemer samtidig som den hører hjemme i verdenslitteratur-begrepet ved å være en *transnasjonal*, *tegnet* roman skrevet av en *flerkulturell* forfatter som oppfordrer til en *kosmopolitisk tilnærming* til kulturer og nasjoner. Goethes visjon om et omfattende kulturfellesskap og Auerbachs ønske om en verdenslitteratur som trosser og overvinner nasjonale fordommer, impliserer høye krav til dialog og idéutveksling på tvers av landegrenser. Likevel kan man tenke seg at *Persepolis* både for Goethe, og spesielt for Auerbach, ville vært utenkelig. Auerbach hevder at verdenslitteraturen springer ut av det lokale og representerer en autentisk kultur med universell appell. *Persepolis* er skrevet for et internasjonalt marked i et språk som ikke er forfatterens morsmål. Kan man da strengt tatt påstå at *Persepolis* er verdenslitteratur?

Jeg vil hevde at *Persepolis* viser at det finnes litteratur som ikke kan forstås bare ut ifra en kulturell og nasjonal sfære, men som har sprunget ut av flere tradisjoner samtidig. I oppgaven ønsker jeg å vise at det ikke bare har oppstått et behov for å innlemme den transnasjonale litteraturen i verdenslitteraturen, men at det også har oppstått et behov for utvidelse av verdenslitteraturbegrepet som innlemmer hybride uttrykk der skrift og bilder kombineres. Jeg vil argumentere for at *Persepolis* framstår som en ny form for verdenslitteratur – som tegneserie, en hybrid form som åpner for muligheten til å se, oppdage og oppfatte verden på en ny måte. *Persepolis* som verdenslitteratur fordrer en åpning mot at kulturelle forflytninger foregår også i andre medier enn i den rene skriftlige litteraturen, og at den samtidige

og fremtidige verdenslitteraturen vil måtte åpne for at også andre uttrykk som tv, film og musikk får innpass i verdenslitteraturen, dersom verdenslitteraturen skal være i stand til å gjenspeile den kulturutvekslingen som utspiller seg i verdensbildet i dag. Jeg ønsker, med *Persepolis*, på nytt å stille spørsmålene: *Hva er verdenslitteratur? Hvem sin litteratur? Hvem sin verden?*

Tegneseriespråket tvinger fram en revurdering av romanens og det rent språklige uttrykkets overlegenhet som et meningsbærende produkt og jeg vil vise hvordan Satrapi gjennom tegneserieromanen *Persepolis* skaper et rom for innsikt, erkjennelse og forståelse av både identitet og av Iran, dens befolkning og plass i verdensbildet i dag. Satrapi etterspør, gjennom *Persepolis*, en kulturutveksling, og fremmer tanken om at ingen kultur kan utvikle seg uten å drive utveksling og være i dialog med andre kulturer. Skal man forstå *Persepolis* kan man derfor ikke tenke innenfor bare en kultur eller en kontekst. Man kan ledes til å tro at *Persepolis* fordrer et dobbelt blikk, der man ser på et dobbelt vis, for å fange inn både Øst og Vest, både tekst og bilde. Mot dette vil jeg hevde at det kreves et åpent blikk som leter etter nyanser, som gjennom å forene tekst og bilde ikke låser seg fast i en dikotomi, men snarere utfordrer denne. Det hybride er ikke låst fast, slik heller ikke verdenslitteraturen kan låses fast.

2 *Persepolis* på markedet

It would have made a stirring document no matter how it was told, but the graphic form, with its cinematic motion and its style as personal as handwriting, endows it with a combination of dynamism and intimacy uniquely suited to a narrative at once intensely subjective and world-historical.

Sante 2004

Originally published in French [...] but later translated into many different languages, it is constructed in such a way so as to not only educate, but also create empathy and fraternity with, and dispel many myths about, the Iranian people and their culture.

James 2006

I dette kapitlet ønsker jeg å ta for meg resepsjonen av tegneserieromanen *Persepolis* for å underbygge min hypotese om *Persepolis* som verdenslitteratur. Jeg ønsker å se *Persepolis* i en bred kulturpolitisk sammenheng, og anser det som nødvendig å understreke hvordan tegneserien faktisk blir lest. I hvilken grad blir den kosmopolitiske visjonen jeg har gjort rede for så langt vektlagt i tegneserieromanens resepsjon? Hvordan forholder kritikerne seg til det tverrkulturelle aspektet? Hvordan stiller de seg til at *Persepolis* er en tegneserieroman, og hvilken rolle tillegger de forfatteren Marjane Satrapi? Metoden jeg her benytter meg av er både litteratursøk, internettsøk, anmeldelser og intervjua med kulturforskeren Sharam Alghasi.

Når Said tolker verdenslitteraturens rolle å bryte med stereotype forestillinger, fremme åpenhet, mangfold og erkjennelse synes han å forutsette at litteratur har en etisk funksjon og krever at verdenslitteraturen blir utbredt og lest. Samtidig generer han et ideologisk spørsmål om hvilke stemmer som blir hørt. Jeg ønsker her, i lys av Rosendahl Thomsen og Casanova, å hevde som nødvendig den globale utbredelsen av litteratur for at litteratur skal bli kjent og lest, og de viktige stemmene hørt. Man kan se en sammenheng mellom populariteten til *Persepolis* og det faktum at den er skrevet på fransk, raskt oversatt til engelsk og utgitt av de store forlagene i USA og

England. Samtidig kan man se at det også er Satrapis tverrkulturelle tilhørighet og blikk som ligger bak den overveiende positive responsen i media.

Resepsjonen av *Persepolis* er omfattende, og det vil ikke være mulig, og heller ikke hensiktsmessig, for meg å innlemme alt i et kapittel. Jeg har derfor valgt å avgrense materialet til resepsjonen av *Persepolis* i landene Frankrike, England og USA, og til temaer jeg berører i min oppgave som hovedsakelig blir representert i resepsjonen. Disse er Marjane Satrapi forfatteren, *Persepolis* som tegneserieroman, samt *Persepolis* som et tverrkulturelt uttrykk og Satrapis doble blikk. Jeg vil herunder også innlemme de få reaksjonene og anmeldelsene som har kommet fra Iran og fra kritikere med iransk bakgrunn.

2.1 Marjane Satrapi – forfatteren

Rosendahl Thomsen hevder at utbredelse av verdenslitteraturen bærer i seg både en idealistisk og realistisk side, der idealismen ligger i synet på en verden med ubegrenset kulturutveksling og diversitet med respekt for forskjeller, mens realiteten ligger i det som blir oversatt, som selges, leses og læres rundt om i verden (2008:11). Pascale Casanova, en av de fremste forskere på feltet, skriver at forfattere på mindre språk kjemper for å oppnå internasjonal oppmerksomhet på fransk, mens Rosendahl Thomsen beskriver dominansen av engelskspråklig litteratur på markedet. Rosendahl Thomsen peker på at den globale distribusjonen spiller en avgjørende rolle for tilgjengelighet av litteratur, og at politiske strukturer og litterære hovedsteder virker inn på den stoffmessige avgrensningen av verdenslitteraturen, og slik begrenser det litterære utvalget seg til den litteraturen som faktisk sirkuleres og leses globalt, den mest populære og bestselgende på verdensbasis, den beste litteraturen fra hele (den vestlige) verden, den verdensomspennende kanon, med hovedsete i de engelsktalende og engelskskrivende land (Rosendahl Thomsen 2008). Samtidig hevder han at det har skjedd en utvikling i det litterære feltet som i dag gjør det lettere å skape seg et navn, samtidig som det er en voksende interesse hos publikum om å høre historien til *de der borte* (2008:29).

I forrige kapittel argumenterte jeg for at Marjane og hennes familie tar del i en økonomisk, politisk og kulturell elite i Iran. Her vil jeg tillegge at Satrapi, forfatteren, tar del i en sosiokulturell elite som ikke baserer seg på én kultur eller én nasjon, men på kulturuvekslinger på tvers av landegrenser. Som flerkulturell forfatter gjør hun seg gjeldende på det globale markedet, ikke bare i kraft av å være representant for flere nasjoner (Rosendahl Thomsen 2008:29), men også som representant for en flerkulturell forening med tverrkulturell gyldighet.

I seg selv er Satrapi, i medias blikk, en *hendelse*: den iranskfranske jenta som tar verden med storm gjennom tegneserieromanen og filmen om oppveksten i Iran. Med rette, om enn noe missvisende, kan Satrapi betegnes som *den europeiske forfatter*, et begrep Casanova bruker om suksessrike fransk- og engelskspråklige forfattere i hjem- og utland: ”Est écrivains européen celui qui est par les élite de son pays et par les élites des autres pays” (1999:157). Casanova, som i *La république mondiale des lettres* (1999), tar for seg det litterære markedet identifiserer fransk- og engelskspråklige land som litterære hovedsteder: ”peut-être [...] dans une phase de transition où l’on passe d’un univers dominé par Paris à un monde polycentrique et pluraliste où Londres et New York principalement [...] disputent à Paris l’hégémonie littéraire” (227). Samtidig forfekter hun det franske språkets kraft til utbredelse, og man kan hevde, ut ifra Casanovas teorier, at *Persepolis* kunne bli verdenskjent blant annet fordi den er skrevet på fransk. Rosendahl Thomsen utvider dette bildet med å hevde at det er USA og England, ved å være de to fremste landene med kulturell og økonomisk kapital, som sørger for dominanse i feltet. I følge Rosendahl Thomsen vil ikke reell suksess på verdensmarkedet for forfatteren være realisert før den er en suksess først og fremst, eller også i USA eller England (2008:29), og *Persepolis* gjør derfor, i følge han, suksess på grunnlag av å være utbredt på dette markedet.

For Satrapi har suksessen med *Persepolis* vært eventyrlig i både Frankrike, USA, England. Samme år som bind fire av *Persepolis* kom ut i Frankrike ble de to første bindene samlet og utgitt i USA på Pantheon forlag og i England på Jonathan Cape Ltd forlag, under tittelen *Persepolis. The Story of a Childhood*, etterfulgt av *Persepolis 2. The Story of a Return*, bind tre og fire, i 2004. På norsk kom den samlet i ett bind i 2005, og har samtidig blitt oversatt til en rekke andre europeiske språk,

deriblant tysk, portugisisk og gresk. Tegneseriene fikk umiddelbar suksess og spesielt etter at bøkene ble lagt ut for salg i USA fikk Satrapi flertallige tilbud om å adaptere *Persepolis*, både som film og tv-serie²¹. Hun beskriver situasjonen som ”it was just crazy!” (Sony Pictures 2007). Ser vi på wikipedia.org, som er et brukerstyrt medium – en kollektiv intelligens – blir Satrapi, 8 april 2009, betegnet som den iranskfranske tegneserieskaperen og illustratøren, nominert til Academy Award for filmatiseringen av *Persepolis*, og forfatter også av franske barnebøker. Samme dag kan man på franske Wikipedia (wikipedia.fr) lese at Satrapi tilhører kunstarten *bande dessinée* – rett oversatt tegneserie – at hun er av iransk opprinnelse, men med et fransk uttrykk. I den franske avisen *Libération* blir hun omtalt som den uavhengige tegneseriens superstjerne (2001). I USA og England blir hun, i avisene, pekt ut som en stor tegneserieforfatter, heltinne og fredsmegler. Robert Chalmer i *The Independent* beskriver henne som en iraner i eksil, tidligere punk og doplanger som nå holder på å bli verdens viktigste tegneserieromanforfatter, hvis svarthvittegnede tegneserieroman *endrer vårt syn* på hverdagslivet i Iran (2006).

Casanova trekker fram viktigheten av litterære priser for en forfatters karriere og internasjonale utbredelse: ”Les prix littéraires sont la forme la moins littéraire de la consécration littéraire [...] Ils sont donc la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l’usage du grand public” (1999:206). Prisen Angoulême *Coup de Coeur*, pris for første tegneseriebok, fikk Satrapi for *Persepolis* i 2001, etterfulgt av Angoulême-prisen for beste manuskript for *Persepolis: Tome 2* i 2002. Hun har også fått *doctor honoris causa* – hedersprisen – både ved Katholieke Universiteit Leuven og ved USL i Belgia i 2009, mens hun for filmen, i 2008, vant prisen *Cinema for Peace* for ”Most Valuable Movie of the Year” på den internasjonale filmfestivalen i Berlin. Året før ble hun tildelt juryprisen i Cannes. I 2008 ble hun i tillegg nominert til ytterligere to priser: den franske filmprisen Césars, i kategorien første film, og den amerikanske Oscar-prisen, i kategorien beste animasjonsfilm. Prisene Satrapi har vunnet for *Persepolis*, vitner om

²¹ Satrapi påstår at det villeste tilbudet hun fikk var å lage en type *Beverly Hills 90210* tv-serie, der moren skulle spilles av Jenniffer Lopez, og faren av Brad Pitt (Sony Pictures 2007).

både tegneseriens gyldighet på et stort marked og Satrapis evner som tegneserieskaper.

I Iran vekker Satrapi både positive og negative reaksjoner, hun framstilles både som heltinne og skurk. Heltinne blant likesinnede og likestilte som med stor glede ser hvordan Satrapi formidler Irans historie og befolkning til det vestlige markedet, skurk i regjeringens øyne, som mener hun tegner et feilaktig bilde av Iran (Alghasi 2009, vedlegg 2).²² Fra Iran kom det sterke motreaksjoner på prisen *Persepolis* vant i Cannes og iranske myndigheter prøvde å få stoppet ytterligere visninger av filmen. Alghasi forteller at *Persepolis* er forbudt i Iran fordi regimet mener at den representerer en annen fortelling om Iran, den iranske revolusjonen, og revolusjonens konsekvenser (2009:vedlegg 2). Xan Brooks framhever også at: “*Persepolis* focuses on a middle-class Teheran family who are initially delighted by the overthrow of the shah only to become fearful and disillusioned when the revolution is shown to be hijacked by religious fundamentalists” (2007). *Persepolis* kommer slik med en annen side av saken, der Satrapi kobler enkeltskjebner til radikale strukturelle endringer i det iranske samfunnet, og beskylder regjeringen for å ha ødelagt og tatt av dage flertallige liv. Samtidig viser Satrapi i *Persepolis* at bildet Vesten har om undertrykte, religiøse og vesthatende mennesker ikke stemmer på alle iranere. Slik passer ikke *Persepolis* inn i det bildet Iran prøver å opprettholde overfor verden, og kritiske røster fra Iran er raske med å plassere Satrapi som europeer og *Persepolis* som en europeisk – primært fransk og engelsk²³ konspirasjon mot Iran. I følge Mehdi Halhor, iransk offisiell, rådmann til den iranske presidenten i filmanliggender, gir *Persepolis*: ”an unrealistic picture of the achievements and results of the glorious Islamic Revolution”. Halhor tillegger at han ikke er overrasket over at filmen stammer fra Frankrike og har blitt tildelt pris på landets filmfestival: ”Islamophobia in Western drama started in France. [...] Producing and highlighting the anti-Iranian film *Persepolis* in Cannes falls in line with Islamophobia” (Jafaar 2007, Brooks 2007). Ali Akbar Velayati, tidligere utenriksminister og rådgiver for Ayatollah Ali Khamenei,

²² Siden både tegneserien og filmen offisielt er forbudt i Iran har det ikke vært mulig for meg å skaffe nok representative stemmer for den iranske befolkning gjenlevende i Iran. Sharam Alghasi har her bistått meg med research – etter et ferieopphold i Iran våren 2009 kunne han fortelle at filmatiseringen av *Persepolis* var godt kjent blant befolkningen i Iran– de hadde sett den via satellitt.

hevder i tillegg at *Persepolis* er nok et eksempel på Englands forsøk til å ”encourage forces opposed to the authorities in any way possible” (Jafaar 2007). *Persepolis* er altså, i følge iranske myndigheter, en vestlig oppfinnelse, produsert for å skade Iran.

Alghasi poengterer at *Persepolis* er en beskrivelse av den iranske revolusjonen sett fra den iranske middelklassens ståsted (2009:vedlegg 2)²⁴. Satrapis bakgrunn fra Iran og Østerrike, som øvre middelklasse med fransk skolegang og kulturell tilknytning til Vesten og vestlige ideer, plasserer henne langt unna dagliglivet og gjennomsnittmennesket i Iran. Hennes forfatterskap, bestående av tegneserieromaner og franske barnebøker, og hennes tilhørighet til *bande dessinée*, plasserer henne blant de fremre forfatterne i Frankrike, hennes ”adopterte” hjemland. Salgstallene i Frankrike, England og USA vitner om suksess både i ”hjem” og utland – også i Iran er oppmerksomheten for filmen stor på det svarte markedet.

Innbindingen av *Persepolis* i USA, med hard perm, og dobbel forside med luke der tegnede Marjane kikker ut på oss gjennom forsiden, vitner om at *Persepolis* også blir ansett som et eksklusivt produkt. *Persepolis* blir omtalt som tegneserieroman: ”Editors call me a graphic novelist and my work a graphic novel” (Satrapi 2008:44), og Wendy Ide påpeker, i artikkelen “Back to the drawing board as Marjane Satrapi’s *Persepolis* proves a hit” (2008) at: “the fact that the French academy regarded *Persepolis* as the best that French cinema had produced that year says a lot about the way that animation is regarded there”. Som tegneserieromanforfatter fra Frankrike sikrer Satrapi seg status i det litterære feltet: ”In France [...] the *bande dessinée* have enjoyed a greater degree of literary status and have been less exclusively associated with juvenile literature” (Naghbi og O’Malley 2005:227). I følge Karim Emile Bitar i *Le Monde* er *Persepolis* intet mindre enn: l’un des chefs d’œuvre incontestés de ce neuvième art” (2008).

²³ Filmen *Persepolis* er et franskesk-samarbeid.

²⁴ Alghasi poengterte, i innlegget han holdt før filmen *Persepolis* ble vist under regi av MØNA Filmklubb på Universitetet i Oslo høsten 2008, at den iranske virkeligheten deler seg mellom det som er staten og det som er hjemme hos folk, to svært ulike orienteringer. Hjemme hos folk finner du en større fritalenhet og aksept for Satrapis historie, noe du selvsagt ikke gjør i staten. Alghasi, som emigrert iraner, mener selv at *Persepolis* gjengir svært godt en historisk epoke, men ber oss likevel være oppmerksomme på Satrapis utgangspunkt – som øvre middelklasse med vestligfisert familie.

Satrapi blir altså betraktet som en fredsmegler, heltinne og en tverrkulturell forfatterinne som evner å fortelle historien fra Iran, ikke fra et nasjonalt standpunkt – verken iransk eller fransk – men fra et tverrkulturelt ståsted der hun bidrar med en etterlengtet stemme som nyanserer både Vestens syn på Iran og Irans syn på Vesten. Hun strekker seg etter forståelse på tvers av kulturer - en forkjemper for en tverrkulturell human kultur, som har funnet sitt eget uttrykk i tegneserieromanen.

2.2 Neuvième art

Hvor mye fremmedhet er det i den transnasjonale litteraturen på det vestlige markedet? Rosendahl Thomsen hevder at man, ut i fra litteraturhistorien, kan framholde at det alltid må være et aspekt ved den tverrkulturelle litteraturen som binder det kjente og det fremmede sammen. Han observerer at dette gjerne skjer i den litterære formen, som i de fleste tilfeller har vært representert av romanformen (2008:99). Den vestlige romanformen bygger slik en bro mellom en kjent form og et fremmed narrativ. Satrapi både viderefører og utfordrer denne brobyggingen ved å koble et fremmed, men også kjent, narrativ sammen med tegneserieromanen. Said, slik vi skal se nærmere i kapittel fire, stiller seg kritisk til formidling gjennom (den vestlige) romanen og skriftspråket, forfekter tegneseriespråket som en motgift: ”a stream of comic book images and words, assertively etched, at times grotesquely emphatic and distended to match the extreme situations they depict, provide a remarkable antidote” (Said 2005:iii).

Worth bemerker at Satrapi i *Persepolis* har latt seg inspirere av *tableaux vivants* – et tradisjonelt persisk rituale som arrangerer møter mellom bevegelse og stillstand, nåtid og fortid (2007:145), mens Atle Hansson, som selv er illustratør og avistegner, viser til Satrapis tilhørighet i fransk tegneseriestil (2004:44). Slik refererer Satrapi i *Persepolis* til den rike billedkunstkulturen i Iran og islam, samtidig som hun viser tilhørighet til den franske tegnestilen. De franske kritikerne legger stor vekt på Satrapis tilhørighet til det Hansson kaller ”den nye bølgen” i stilretningen i fransk tegneserie, med røtter til USA på 1960-tallet (2004:44). Hansson observerer at Satrapi i Frankrike blir sammenliknet med Julie Doucet, og profilert som frontfigur

for en ny generasjon kvinnelige tegneserietegnere²⁵. Bitar mener at Satrapi definitivt har funnet sin plass i det tegnede uttrykket: "Quelques années à peine après sa parution, il est devenu une référence et un classique, au même titre que Maus, la remarquable allégorie du nazisme par Art Spiegelman" (2008). I *Télérama* blir hun framhevet som en fremragende BD-kunstner, og i tillegg vektlegger anmelderen at Satrapi bruker tegneserieformen til å skape sitt eget uttrykk:

Les aplats noirs y tranchent sur le papier blanc, comme ses vêtements contrastent avec la blancheur de sa peau. M.Satrapi a réalisé une BD dessinée à son image. Avec son trait simple, minimaliste, presque naïf, ses dessins sans perspective, sont particulièrement expressifs. [...] En une seule vignette elle parvient à concentrer son message tout en le rendant instantanément compréhensible. Plus les pages défilent, plus l'aisance est perceptible [...] une histoire où les événements ne sont jamais décrits avec pathos, mais avec humour et parfois gravité". (2001, sitert i maires.evous.fr)

Eric Libiot i *L'Express* peker på at suksessen *L'Association* har hatt med *Persepolis* har ført til økt salg av tegneserien over hele verden: "Après le succès de la série *Persepolis* (*L'Association*), bande dessinée vendue à plus de 1 million d'exemplaires dans le monde", og trekker fram at *Persepolis* nå blir forsket på ved flere amerikanske universiteter (Libiot 2008). Romain Salgari mener at man i filmatiseringen av *Persepolis* kan spore suksessen bak tegneseriebøkene (2007), og på *LivreShebdo* kan man lese, som en bekreftelse av Casanovas teori, at prisen *Persepolis* vant i Cannes har ført til økt salg av tegneseriene verden over: "Après son prix du jury au festival de Cannes et juste avant sa sortie en salles, Persépolis continue de faire l'événement dans son territoire d'origine: les rayons des libraires (2007). Salgstallene taler således også om *Persepolis'* suksess: "Le premier volume de cette BD littéraire a été publié en 2000. En 2006, les ventes mondiales ont dépassé selon l'éditeur le million d'exemplaires, dont 300 000 en France et 400 000 aux Etats-Unis" (*LivreShebdo* 2007).

²⁵ Hansson trekker også frem at franske kvinner, i følge *LeMonde*, i dag utgjør 20 prosent av franske serielesere, en kraftig oppsving på kun noen år, og en viktig faktor til at tegneseriesalget i tradisjonelle bokhandlere har skutt i været. Satrapis franske distributør melder at to tredjedeler av bøkene hennes blir solgt i vanlige bokhandlere (2004:44).

I USA og England er det spesielt Joy Press, Bernadette Murphy, Luc Sante, Patricia Storace og Andrew D. Arnold som har uttalt seg, mer eller mindre eksplisitt, om tegnestilen til Satrapi. Press framhever i *The Village Voice* at: "Satrapi's super-naive style is powerful; it persuasively communicates confusion and horror through the eyes of a precocious preteen" (2003), og Murphy trekker i *The Los Angeles Times* *Persepolis* fram som: "(O)ne of the freshest and most original memoirs of our day. [...] This guileless tone, balanced by the book's humor and its stark illustrations, reveals in startling ways the realities of growing up amid war, revolution and a fundamentalist regime" (2003). Press og Murphy framhver slik den kraften tegningene har til å overraske oss og vise med humor de fryktfulle hendelsene i Iran. Sante hevder i samsvar med dette, i en anmeldelse i *The New York Times* at *Persepolis* "[is] executed in an apparently simple, childlike drawing style. That simplicity is, of course, entirely appropriate to the child's viewpoint and has the additional advantages of disarming the reader and making possible the easy absorption of a great deal of complex and harrowing matter" (2004). Videre utdyper han også at: "the reader comes to realize, the style isn't so simple after all. The stylized layouts effortlessly evoke centuries of Persian art, and Satrapi registers subtle emotions on the faces of her characters with the greatest economy of means" (2004). Sante iakttar her det tverrkulturelle uttrykket i stilen til Satrapi – det iranske og franske går inn i hverandre.

Samtidig er det og flere anmeldere som mener tegnestilen til Satrapi er naiv og enkel, og at tegningene likner et barns kludringer. I følge Arnold er: "The artwork of *Persepolis* [...] a simplicity that resonates with having a child as its main character" (2003). Andre anmeldere har på lignende vis valgt å lese *Persepolis* som, først og fremst, en oppveksthistorie ført i pennen av et barn som ukomplisert forholder seg til verden og ikke tar innover seg nyansene som tilfaller det voksne livet. De framhever den enkle stemmen som gjør *Persepolis* lett å forstå, og synes ikke å ta innover seg den komplekse historien eller den sammensatte tegnestilen: "Her drawings are simple but stylized and effective; they carry a message everybody understands and usually evoke a smile of pleasure" (Kutschera hos Naghibi og O'Malley 2005:243).

Samtidig igjen er det flere som mener at det naive og enkle i tegnespråket til Satrapi bringer oss nærmere Iran: ”Written with astonishing detail and from the point of view of a child, *Persepolis* domesticates world events and makes them relatable and real. [...] Its complicated personal portrait makes it impossible to think of Iran as the monolithic fundamentalist terror state of our fears (Arnold 2003). Storace mener at styrken til *Persepolis* ligger i streken: “an important source of their power, as these naively and whimsically drawn beings are caught in a world of war and revolution, the events of the story in wrenching conflict with the style in which it is drawn” (2005:42). Storace mener altså også at det er en konflikt mellom de enkle tegningene – som påkaller universalitet og hendelsene fra krigen og revolusjonen Satrapi skildrer, som er svært fremmede for oss. Hun tilføyer: “She breaks our hearts [...] creating a confrontation between what is drawn as adorable with a world that does not requite its claims to protection, hope or love” (2005:42).

Satrapi forteller selv at tegneseriekunsten var ny for henne da hun kom til Frankrike, og hevder, i et intervju med FNAC.fr, at selv om Iran har mange gode filmskapere, har de ingen serieskapere (hentet fra Hansson 2004:46), og at hun selv leste tegneserier kun i sin barndom (Satrapi 2008:44). Når hun først kom til Frankrike var hun av den oppfatningen at tegneserien var for barn, ungdom, eller i verste fall tilbakestående voksne. Alghasi mener dette skyldes rollen tegneserien spiller i Iran, der den blir betraktet som lesning kun for barn (2009:vedlegg 2). Valget å uttrykke seg i tegneserieromanen – en form som i utgangspunktet var ukjent for henne – vitner også om behovet for å uttrykke seg på sin egen måte, til å forme sitt eget uttrykk. Hun forteller at valget på tegneserieformen falt etter at hun hadde lest Spiegelmanns *Maus*: “[...] from the world of images, it came as a revelation. I thought it was possible to tell any kind of story with this media. It’s just a genre through which I could do anything. I was astonished by the things you could do with comics” (2008:44). Slik jeg kommer tilbake til i det tredje og fjerde kapitlet tok hun tegneseriespråket som sitt uttrykkspråk, og betrakter tegneserien som et internasjonalt språk med evne til å nå hele verden (Satrapi 2008:46).

2.3 Et internasjonalt perspektiv

Said hevder at migranter opplever tilværelsen på en særegen måte - det å ha levd i flere kulturer gir et unikt perspektiv, med mulighet til å stille spørsmål ved vedtatte sannheter og med større autoritet se en sak fra flere sider (2000a). I det nye forordet til 25-årsutgaven av *Orientalismen*, forplikter han den intellektuelle migranten til et særegent ansvar: ”Jeg synes vitterlig at det påligger oss å komplisere og/eller ta fra hverandre de forenklede formuleringene [...]. Vår rolle er å utvide diskusjonsfeltet (2004:VII-VIII). Den intellektuelle imigrantens oppgave ligger i å utvide rammene og kontekstene for den intellektuelle debatten. Said har slik en forestilling om det flerkulturelle mennesket med mer enn ett blikk på verden, som gjør de faste kategorier relative: ”Seeing ’the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions” (2000b:186). Rosendahl Thomsen tillegger at fremmedhet, i litteraturvitenskapen, gir positive konnotasjoner. Ideen om at det fremmede åpner for tilgang til nye og andre lag – om sinnet, verden eller gjennom andre erfaringer med virkeligheten, gjør de tverrkulturelle forfatterne særlig interessante (2008:99). Den tverrkulturelle forfatteren kan lettere relatere seg til fenomenet globalisering. Hun eller han har, ved å være både hjemme og borte på samme tid, et flersidig perspektiv, og slik også en flersidig narrativ stemme (2008:99).

Det didaktiske aspektet i *Persepolis* blir ofte framhevet i anmeldelsene. Kritikeren i *Libération* trekker frem at historien er fortalt på en intellegent og didaktisk måte: ”La grande intelligence de l’auteur est de nous faire vivre l’Histoire depuis l’intérieur de sa famille, avec ironie et tendresse, loin du didactisme et de l’héroïsme sclérosé de la BD Historique. Si les aplats évoquent l’austérité de la gravure sur bois, l’humour n’est jamais absent (2001, sitert i maires.evous.fr). Også Libiot trekker frem Satrapis unike måte å fortelle på: ”Surtout, ce qui ne gâche rien dans ce type d’exercice, Marjane Satrapi possède un magistral sens du récit qui lui permet de marier l’ellipse et le détail avec un même bonheur” (2001). *Persepolis*’

didaktiske prosjekt blir også bekreftet i måten den blir tatt i bruk. Shepherd Universitys Common Reading programmet valgte *Persepolis* til skoleåret 2008-2009, der tegneserieromanen har blitt delt ut til alle førsteårsstudentene og til undervisningspersonalet. Temaer fra boken blir brukt i forbindelse med konserter, filmvisninger, paneldiskusjoner, fakultetsforum og kunstutstillinger i et ønske om at de skal bidra til økt fellesskap (Highbeam Research 2008). I tillegg har flere lærere ved MTSU inkorporert *Persepolis* i sine kurs for våsemesteret 2009 (Boropost 2009), og Amnesty International har publisert en planlagt filmvisning av *Persepolis* 12. august 2009 på The Human Rights Action-senteret i London på sine nettsider (amnesty.org.uk 2009).

Press poengterer i sin anmeldelse av *Persepolis* at Satrapi har valgt det perfekte øyeblikket å skrive seg selv "into being" - hennes kritiske stemme trengs på markedet: "As the U.S. gazes in the direction of their homeland like a bully contemplating its next target, these books add a crucial dimension to our vague and impersonal understanding of contemporary Iran" (2003). Alan Bessec i *Ouest-France Dimanche* vektlegger Marjanes evne til å aldri nøle med å si det hun mener: "Marjane raconte sa vie d'exilée et sa difficulté à s'intégrer. Son propos est fort, émouvant, chaleureux et... drôle (2003). Karim Emile Bitar trekker frem Satrapis evne til å yte rettferdighet overfor både Øst og Vest, der Satrapi aldri henfaller til enkle tolkninger, forklaringer eller bekræftende klisjeer:

Marjane Satrapi a réussi le tour de force de parler de l'Orient avec finesse et sans jamais sombrer dans l'orientalisme sans avoir le moindre recours aux clichés essentialistes des siècles derniers, lesquels ont accompagné et justifié l'entreprise coloniale. [...] *Persepolis* est une œuvre authentiquement universelle et il est très rare qu'une autobiographie le devienne (2008).

Press, Bessec og Bitar er representative for omtalen Satrapi får for å bringe inn ett særegent blikk på verden, yte rettferdighet og komplisere det tradisjonelle vestlige synet på Iran.

Cosmo Landesman på sin side, prøver å opprettholde avstanden mellom Iran og Vesten ved å hevde at *Persepolis* mister det unike iranske ved å fokusere på identifikasjon mellom Øst og Vest. Han synes her å anta at Vest og Øst har hver sin

rendyrkede kultur, og at de to aldri har eller skal få møtes. I *The Sunday Times* skriver han at: "The [...] frequent use of pop-culture references gives the viewer an immediate identification with Marjane and her world – although, in showing that Iranians are just like us, Satrapi has lost what is unique about Iranians" (2008). Han tar verken høyde for kulturblandinger, for rollen den vestlige kulturen spiller i Iran eller gir noen god forklaring på hva han mener at iransk kultur er.

Kritikken *Persepolis* får fra Iran og fra kritikere med bakgrunn fra Iran fokuserer, på lignende vis, på Satrapi manglende evne til å uttrykke det "ekte" iranske, på grunn av hennes oppvekst som middelklassebarn, og hevder henne uberettiget til å uttale seg om det "virkelige" livet i Iran. Masoud Golsorkhi, med bakgrunn fra Iran, bosatt i England, er en av de kritiske stemmene blant hyllesten som tilfaller *Persepolis* i Europa og USA. I artikkelen "A partial history" (2008) hevder han at: "*Persepolis*, for all its strengths, leaves an important part of Iran's story untold: the suffering of the vast majority of poor Iranians [...] It would be a mistake to imagine Satrapi's story as typical. Her tale, as powerful and well-told as it is, is restricted by one important factor - her class". Han stiller seg slik kritisk til hvorvidt *Persepolis*, skrevet av en representant for øvre middelklasse i Iran, er skikket til å formidle den "sanne" historien: "The dynamics of class struggle formed a background to the Iranian revolution and are a powerful presence in politics today, but *Persepolis* fails to address them".²⁶

Kritikken fra Golsorkhi fremstår i mine øyne uberettiget, unøyaktig og kraftig malplassert. Han forventer av Satrapi å skrive om alle sosiale klasser i Iran, ta stilling til den politiske situasjonen i landet i dag og anklager henne for å ikke ta innover seg de fattige og deres lidelse. Dette gjør Golsorkhis kritikk i tillegg upresis, og jeg, som leser av *Persepolis*, stiller meg tvilende til hvorvidt Golsorkhi har lest *Persepolis* i sin

²⁶ Golsorkhis største ankepunkt mot *Persepolis* er at Sarapi ikke klarer å formidle den gjeldende politiske situasjonen: "Resistance to the regime that is solely focused on issues of personal freedom and ignores the profound matter of equity and social justice is condemned to remain a fringe issue without any real political traction". Han mener at Satrapi mister den større sannheten på grunn av det hun lar være usagt: "I know of many cases in which people from humble backgrounds have been able to accumulate massive wealth through their collaboration with the regime. [...] Iran's class struggle is the grand narrative this work leaves untold. [...] The vast majority who didn't make it to Europe or the US to escape the horrors of the war and the suffocating atmosphere of the regime [...] invisible in

helhet. Han synes heller ikke å ta innover seg at *Persepolis* er en selvbiografisk fortelling, skrevet av og om Marjane Satrapi, hvordan hun og hennes nærmeste opplevde revolusjonen, den påfølgende krigen og innstramningene fra regjeringen. Innebærer dette at historien ikke er verdt å utbre eller at den faktisk, av den grunn, ikke har et kosmopolitisk budskap? Jeg mener at det i mindre grad er et spørsmål om, med alle historiske og samtidige fakta, å fastlå den iranske situasjonen i Iran og verden, ei heller er det en fortelling som skal hevde Irans og Østens fremragende plass i verden fremfor Østerrike og Vesten *eller* Vestens overlegne plass i verden fremfor Østen. Snarere er det en fortelling som utfordrer oss til å se både forskjeller og likheter mellom to kulturer, og det positive og negative ved begge kulturer, med et blikk som ikke er låst fast i en kultur eller en nasjon.

Christopher Theokas framhver i sin anmeldelse i *USA Today* hvordan Satrapi bruker det doble blikket på en universaliserende måte: “Illuminating the similarities between the Western and Islamic worlds is what Satrapi does best”. Theokas hevder, slik jeg mer inngående skal undersøke i neste kapittel, at Satrapi viser hvordan ungdom, i både Øst og Vest vokser opp, gjør opprør mot sine foreldre og samfunnet. Han mener at det i *Persepolis* blir tydelig at oppførsel vi i Vesten tar for gitt kan føre til fengsling eller det som verre er i Iran (2003). Han framhver slik den personlige friheten vi i Vesten har til å være hvem vi vil, når vi vil. Denne lesningen sørger for at Vesten alltid er veien ut, veien til frihet. Dette er noe også Sante vektlegger: “The end is a given -- the very existence of the two volumes of *Persepolis* attests that she will finally reach her limit and go abroad again, this time for good” (2004). Ut i fra synet til Theokas og Sante bør *Persepolis* leses som et vitnesbyrd om at Satrapi tok det rette valget for seg selv, og at hun er først og fremst er vestlig og tilhører Vesten. Dette er heller ikke en tilfredstillende lesning, selv om den i større grad enn Golsorkhis treffer. Jeg mener det er grunnlag for å nyansere dette bildet, slik jeg vil gjøre i oppgavens tredje og fjerde kapittel, der jeg vil vektlegge Satrapis flerkulturelle tilhørighet og åpne blikk på verden.

2.4 Et kosmopolitisk uttrykk

Auerbach, som var vitne til den gryende globaliseringen og begynnelsen på den kalde krigen, fryktet at kulturens mangfold var i ferd med å forsvinne – enhetsgjøringen og standardiseringen av kulturelle uttrykk gjorde at verden ble mindre og tapte variasjon. Han mente å se begynnelsen på en utvikling der kulturens og litteraturens mangfold etter hvert ble visket helt bort – den var på vei til å bli en verdenslitteratur i en standardisert og globalisert form. Man kan innvende at suksessen til *Persepolis* ikke har stort å gjøre med dens evne til å fremme et kulturelt mangfold. Snarere kan man hevde at *Persepolis* er skrevet direkte til et europeisk publikum som tørster etter fortellingen om *den andre*. Man kan hevde at Satrapi skriver om en europeisk ungdomskultur for å tiltrekke seg intellektuelle lesere som ønsker å bli utfordret bare akkurat passe, mens de i virkeligheten ikke blir reelt utfordret på sitt forhold til Iran som et muslimsk land med tilhørende tradisjoner og kultur, men snarere ser *Persepolis* som en erklæring om at vi alle er like (amerikaniserte). Anmelderne av *Persepolis* peker snarere på en diversitet i både form og tema. De hevder at *Persepolis* oppfordrer til en forening av det fremmede med det kjente i et *nytt* uttrykk, og at Satrapis litteratur kan sies å fremme toleranse, nysgjerrighet og innlevelse.

Innledningsvis i dette kapitlet trekker jeg frem to uttalelser om *Persepolis* i media, James og Santes, som epigrafer, for å belyse akkurat dette aspektet. James påpeker at *Persepolis* ikke bare er skapt for å utdanne oss, men også for å skape fellesskap og slik å fordrive de mange mytene vi i Vesten har om det iranske folk og deres kultur (2006). Med et flerlags blikk kompliserer og utvider hun rammene og kontekstene for den intellektuelle debatten rundt vedtatte sannheter om både Øst og Vest. I anmeldelsene er dette en gjennomgående lesning, der Satrapi blant annet betegnes som heltinne og fredsmegler, som ei som utfordrer vedtatte sannheter og endrer vårt syn på Iran. Sante trekker også frem hvordan *Persepolis* som tegneserieroman byr på en kombinasjon av dynamikk og intimitet, unikt tilpasset narrativet som på en og samme gang er subjektivt og verdenshistorisk (2004). Kritikere har vektlagt hvordan Satrapi har funnet *sitt* uttrykk i *Persepolis* som har blitt internasjonalt utbredt og lovprist for sin strek, sin historie, humor og sjarm.

Hvordan tegneserieromanen kom til å bli Satrapis eget språk og spille en avgjørende rolle i fullendelsen av hennes aksept for sin flerkulturelle og transnasjonale tilhørighet vil bli tema i følgende kapittel. Den kosmopolitiske visjonen i verdenslitteraturen Satrapi synes å fremme er et argument jeg vil utforske i oppgavens fjerde kapittel.

3 Selvframstilling – å skape seg selv på nytt

When I was a child, Iran was a very Americanized place. I used to eat hamburgers with my cousins, I would go bowling, so there was a lot of bowling and eating burgers going on.

Satrapi 2008:44

They [my parents] gave me the most important thing -- the freedom of thinking and deciding for myself. The best present anyone can receive is not being formatted because the world or a religion wants you to be.

Satrapi 2003

Tegneserieromanen – fulgt av forestillinger om tidvis barnslig, tidvis pubertalt anarkistisk og tidvis lukket og innvidd sjanger som likner litteratur, men ikke helt er det allikevel - vil i dette kapitlet bli forbundet med Satrapis behov for å finne sin egen stemme, aksept for seg selv som et flerkulturelt individ og ønske om å vitne fra Iran. Jeg vil her hevde at Satrapis bruk av tegneserieromanen – en tematisk og framstillingsmessig kompleks form som utforsker den strategiske sammenstillingen av tekst og bilde – som medium for selvbiografien, muliggjør prosessen for selvidentifikasjon og forhandlinger med kulturell og nasjonal tilhørighet. Slik vi skal se, finner Marjane det vanskelig å finne sin plass i et system der hun er innenfor og utenfor på samme gang, og det blir avgjørende for henne å definere sin egen identitet og finne sin egen stemme. Jeg vil her vise hvordan Marjane med *Persepolis* går fra å *se seg* i andres blikk, til å ta et aktivt valg og istedenfor *rette* vårt blikk på seg. Hun går slik fra å la andre definere seg til å selv ta over definisjonsmakten. Jeg vil her bruke tegneserieteori og teorier om *den andre* for å vise hvordan Satrapi går fra å være underlagt blikket og stemmen fra maktinstansene til å, ved å la sin hybride identitet komme til uttrykk i et språk som også er hybrid, finne sin egen stemme gjennom tegneserieromanen. Om tegneserieromanens hybriditet hevder tegneserieteoretikeren Scott McCloud at: “Töpffer’s²⁷ contribution to the

²⁷ Scott McCloud bygger sin tegneserieteori på arbeidet med tegneserieførøperen Rodolphe Töpffers serier. McCloud hevder at Töpffer gjennom sine tre- og fireruters satiriske historier, der han satte politisk karikatur og en rutestruktur sammen for første gang i tegneseriehistorien, må regnes som den moderne tegneseriens forganger (1993:17).

understanding of comics is considerable, if only for his realization that he who was neither artist nor writer had created and mastered a form which was at once *both* and *neither*. A language all its own” (1993:17).

Rocío G. Davis, doktor i litteratur ved universitetet i Navarra, Spania leser i sin artikkel “A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*” (2005) *Persepolis: the Story of a Childhood* som en: ”transcultural graphic autobiography as a literary and cultural site for the negotiation and management of the memory of childhood perception and positioning, family, history, politics, religion and social transformation” (2005:269). Jeg ønsker her både videreføre og videreutvikle noen av hennes lesninger i lys av hele *Persepolis*.

3.1 *Persepolis* som selvframstilling

Marjanes spirende subjektivitet i *Persepolis* beveger seg mellom skiftende tilhørighet og en voksende bevissthet rundt komplekse religiøse, ideologiske, kjønnlige, klassemessige og også litterære anliggender. Hennes valg av framstillingsmedium er et bevisst valg og Satrapi utfordrer, gjennom tegneserieformen, den konvensjonelle framstillingen av erfaring gjennom skrift. Hun begrunner selv sitt bruk av tegneserieroman slik:

People always ask me, ”Why don’t you write a book?” But that’s what *Persepolis* is. To me, a book is pages related to something that has a cover. Graphic novels are not traditional literature, but that does not mean they are second-rate. Images are a way of writing. When you have a talent to be able to write and draw it seems a shame to choose one. I think it’s better to do both. (Satrapi 2003)

[Comics] is my way of expressing myself, and I think the pictures, they say always more than the words can say. Also, in pictures, they help me to have the distance without becoming cynical, and be able to describe a part of the story with humor – which I could not do otherwise. (Satrapi hos Davis 2005:270)

Tegneserieformen er altså Satrapis måte å uttrykke seg selv, i et medium hun er familiær med, som hun vanligvis uttrykker seg i, som hun har studert og lært seg å beherske.

Satrapi, som plasserer seg innenfor den selvbiografiske tegneserieromantradisjonen Art Spiegelman utforsket med *Maus*, bruker tegneserieuttrykket til å beskrive det ubeskrivelige²⁸: ”I cannot take the idea of a man cut into pieces and just write it [...] It would be nothing but cynical. That’s why I drew it. People are not ready to read a book about all the misery of the third world, and I don’t blame them” (Satrapi 2003)²⁹. Den selvbiografiske tegneserieromanen åpner slik for presentasjon av hendelser og perspektiver i eget liv som kan være vanskelig å kommunisere kun gjennom ord. McCloud forklarer denne strategien når han beskriver tegneserien som en form for *amplification through simplification*: “When we *abstract* an image through cartooning, we’re not so much *eliminating* the details as we are focusing on *specific details*. By stripping down an image to its essential “meaning”, an artist can amplify that meaning in a way that realistic art *can’t*” (1993:30-31). Gode eksempler på dette i *Persepolis* er selvportrettene Satrapi skaper (se ill. 1 på side 51 og ill. 2 på side 54). Tegneserieromanen kan her sies å kunne løfte opp det spesifikke til å ha et universelt budskap, slik vi skal se nærmere på i neste kapittel: ”Cartooning isn’t just a way of *drawing*, it’s a way of *seeing*. The ability of cartoons to focus our attention on an idea is, I think, an important part of their special power, both in comics and in drawing generally” (McCloud 1993:31). Samtidig spiller også dualiteten nærhet og distanse en vesentlig rolle for formidlingen. Mottakeren møter først det karikerte bildet av virkeligheten, og det oppstår en distanse mellom det tegnede uttrykket og mottakeren. Samtidig virker det tegnede uttrykkets likhet med virkelighet inn, og mottakeren tolker tegningene som ekte gjengivelser av virkeligheten.

Davis ser tegneserieromanen som en utfordring til sjangerkravet for selvbiografien³⁰ og hevder at det, gjennom tegneserieromaner som *Persepolis*, har

²⁸ *Maus* kan sies å ha tråkket opp stien for oppfatningen om at man i tegneserieromanen kan ”draw the indescribable, so to speak” (Davis 2005:268).

²⁹ Hentet fra Davis 2005:276.

³⁰ Davis skriver at sjangerdefinisjoner og valg styrer så vel leseakten som leserens resepsjon av ideologiske spørsmål og anliggender i narrativet, og ser dette som en forsikring om at rekonstruksjonen av selvbiografien er nødvendig bøydd etter forholdet mellom kreativ skriving og

kommet en ny måte å skrive seg selv på, en revidert estetikk der det grafiske narrativet bringer med seg en ny kunstnerisk, litterær og kreativ erfaring (2005:264):

The transaction between formal and cultural modes produces texts that consistently challenge inherited ideas of autobiographical structure and content. Importantly, the nuanced approaches of these narratives clearly serve a significant purpose. The increasingly dialogic nature of life writing reflects the multi-voiced cultural situation that allows the subject to control and exploit the tension between personal and communal discourse within the text, and signify on a discursive level. Issues of ethnic representation therefore become central to the autobiographical strategies employed by these writers and the manner in which each text performs individual process of self-awareness. (2005:265)

Å lese *Persepolis* gjør det nødvendig å på nytt stille spørsmål til konstruksjons- (eller rekonstruksjonsakten) av seg selv i narrativ, og revurdere ”vedtatte” sannheter. Slik vi var inne på i første kapittel, mener Melberg at selvframstilling i moderne tid handler om å skape seg et selv når den opprinnelige identitet har gått tapt. Jeg vil hevde at Satrapi i sin strategi fremmer en flerkulturell selvinskripsjon der fremførelse av individualitet, og hvordan mening i seg selv utvikles, står sentralt.

Davis foreslår at Satrapi kan eksemplifisere Bahbhas uttrykk for ”intermittent time and interstitial space” – den uregelmessig tiden og stedet som forekommer i mellomrommene i litteraturen. Jeg ønsker å tillegge at Satrapi finner sin egen stemme i mellomrommet ved å skrive fra en flerkulturell posisjon, verken som entydig assimilert eller entydig opposisjonell, og ved å skrive i en form som foreløpig ikke har nådd mainstreamens bifall. Man kan hevde at hun selv, som flerkulturell, heller ikke har nådd mainstreamens bifall, og slik fremmer hun, gjennom tegneserieromanen, sin sammensatte kulturelle tilhørighet og benytter seg av en mer utfordrende strategi for selvrepresentasjon.

innvanderens konfigurasjon av subjektet og deres nasjonale tilhørighet. Davis mener at forfattere, som er sensitive på hvordan ulikheter i kulturelle kontekster og paradigmer skaper respons, samarbeider etablerte sjangere for å destabilisere ideologiske og konvensjonelle strategier av mening, for slik å foreskrive nye sosiale kulturelle situasjoner. Leserne som møter disse revisjonære tekstene blir således tvunget til å gjenskape sine forventninger og kritiske perspektiv. Mens de strekker seg mot nye innsikter i den kulturelle konteksten, utfordrer forfatterne av de flerkulturelle selvbiografiene sjangerforskriftene foreskrevet av den euroamerikanske selvbiografien (2005:265).

Persepolis utfordrer slik også forestillingen om nasjonal tilhørighet: ”the performance of the Iranian child who will become the transcultural adult complicates issues in the discourse of nationalism and affiliation” (Davis 2005:266). Jeg vil, i samsvar med Davis, hevde at dette er tilfelle, samtidig som jeg vil argumentere for at Marjane bør sees som flerkulturell allerede fra hun er et barn, da innvirkningen av den vestlige kulturen, sammen med den iranske, spiller en vesentlig rolle inn på hennes selvforståelse og identitetsbygging allerede fra barndommen. Marjane er født inn i en flerkulturell tilhørighet.

Tegneserieformen kan også sies å belyse Satrapis livsfortelling på en helt spesiell måte. Den betoner brudd, begynnelser og nye begynnelser, hver rute, hvert kapittel og hver del gir starten på noe nytt. Slik kan tegneserieromanen ses som en overføring av Satrapis liv til papiret da stadig nye begynnelser og brudd er en vesentlig del av hennes liv. *Persepolis* gjengir Satrapis episodiske struktur i livet og inviterer leseren til å finne mening i mellomrommet, både på papiret og i Satrapis egen hukommelse, i Satrapis eget språk, som gir full mening først i mellomrommene.

3.2 Dieu et Marx ressemblaient

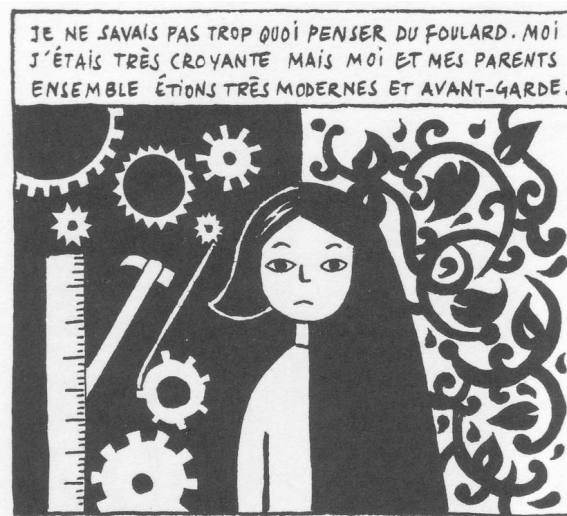
Hittil har jeg argumentert for at tegneserieromanen i sin hybride form gir Satrapi en enestående mulighet til å uttrykke seg i et eget språk. Det vi nå skal nærme oss gjennom analysen, er hva Satrapis hybriditet ligger i, hvordan den kommer til uttrykk og hva slags utfordringer den fører til. I denne sammenheng skal vi se hvordan Marjanes identitet og frihet er underlagt både det iranske og østerrikske samfunnet, og jeg vil vise hvordan Satrapi, gjennom *Persepolis*, tar over makten i sitt eget liv.

Satrapis utgangspunkt i *Persepolis* er Satrapi selv som liten skildret via protagonisten Marjane, en på mange måter privilegert jente født inn i en aristokratisk familie, oldebarnet til Qajardynastiets Shah. Familien til Marjane skiller seg ut både med sin aristokratiske bakgrunn og sin aktive og utagerende kamp mot systemet, og det er familiens historie og karakter som gjør Satrapi til et unikt plassert vitne til den ustabile politiske reisen hennes land gjennomgikk og fremdeles gjennomgår, det hennes far beskriver som 2500 år med tyranni og undertrykking, med stor innvirkning

på familien Satrapis skjebne. På de fire forsidene til de franske utgavene har Satrapi, i kronologisk rekkefølge, tegnet en shah, en ny shah, en brite og seg selv, alle fire på hest. Den første shahen hytter formanende med neven, den andre sjahen med lansens foroverbøyd på hesten, britten med blikket rett frem, med arg mine og formanende pekefinger, og så Marjane, rett opp ned på sin hest, med et funderende ansiktsuttrykk. Hun iscenesetter seg slik allerede på forsiden, godt plassert midt på det siste bindet i *Persepolis*, og indikerer at *Persepolis*, når alt kommer til alt, er en fortelling om Marjane Satrapis revolusjoner i livet. Også bak bindene, i historien, er det rammene som holder Marjane på plass midt i historien, som de eneste konsistente elementene i Marjanes prosess med utprøving av ulike typer slør, i et forsøk på å avdekke sitt sanne jeg, et prosjekt Satrapi fullbyrder når hun skriver og publiserer *Persepolis*.

Familien til Satrapi skiller seg også ut gjennom sin hengivelse til hverandre og til Marjane, og kontrasten mellom hjemme og utenfor blir distinkt tidlig i Marjanes liv. Mens det ute pågår et sosialt og politisk kaos tilbyr hjemmet frihet, trygghet og ekte affeksjon, et godt læremiljø, og åpne diskusjoner. Foreldrene til Marjane stiller seg ikke bak oppfatningen og loven om kvinnen som underlagt mannen, og elsker og verdsetter sin datter like mye som hadde hun vært en sønn, ja til og med støtter hennes utdanning og ambisjoner som en sønns. Før revolusjonen får hun gå på en flerspråklig fransk skole hvor gutter og jenter går i samme klasse, og Satrapi forteller oss at hennes familie er veldig kosmopolitisk og liberal, en pekepinn på hvorfor hun tegner Gud i tradisjonell vestlig stil, som en hvit mann med skjegg, og identifiserer seg med amerikansk populærkultur. Som allerede indikert i kapittel én ser vi i *Persepolis* hvordan Marjane og hennes familie representerer en ny type økonomisk og politisk elite, hvor en vestlig tankegang favoriseres. De ikler både seg og sitt hjem vestlig overklassekultur, leser Simone de Beauvoir, kjører Cadillac, har tjenestepike, kjøper punk-sko, jeansjakke og Michael Jackson-merke til Marjane fra utlandet, samt smugler inn forbudte plakater av Marjanes vestlige pop-helter. De dyrker i tillegg frem en ærlighet i Marjane som for henne, slik vi om litt skal se, blir en kilde til både forutsigbart farlige sammenstøt med loven og en kilde til uforutsigbar frelse. Slik preges Satrapis selvfortelling av muligheten til å skape seg selv et eget liv, og ikke bli den iranske undertrykte kvinnen hun er født til som kvinne i Iran.

Marjanes oppvekst, med den ærligheten og valgfriheten hun møter i hjemmet, sett i motsetning til de sterke kravene og frihetsinnskrenkingen i samfunnet, fører til at hun tidlig blir nødt til å stille seg spørsmålet om hvem hun er, og hvor hun hører hjemme. Kanskje nettopp derfor åpner Satrapi *Persepolis* med et selvportrett av seg selv, ti år gammel (ill. 1), med det svært så gjenkjennbare islamske symbolet sløret, mens hun bruker de neste to sidene på å la oss bli kjent med Marjane som den tøffe, smarte iranske jenta som alltid stiller spørsmål og nekter å være noe annet enn midtpunktet i sitt eget liv.



ill. 2

Hun kommer raskt til presentasjon av seg selv som flerkulturell (ill. 2), samtidig som hun her også uttrykker en fangenskap mellom sine to kulturer. Bildet viser Marjanes tilhørighet i begge leire, der en halv Marjane står i slør mot en orientalsk bakgrunn der persisk kunst og sjalet blir brukt til å symbolisere den østlige tradisjonen, mens den andre halve Marjane står mot en bakgrunn med tekniske og vitenskapelige redskaper og håret løst, symboler for den vestlige industrialiseringen og moderniseringen. Satrapi viser her den symbolske oppfatningen av Iran og vestlige land – bildet kan både leses som den tradisjonelle oppfatning av Øst og Vest, og som den forestillingen Marjane har om disse to tilsynelatende svært motstridende kulturene. Dette bildet nyanseres i større grad gjennom oppveksten.

Satrapa røper at hun har en forestilling om seg selv som dypt religiøs: ”J’*étais née avec la religion*”. Som barn viser hun stor tillit til autoriter og det hun lærer på skolen, og ønsker å feire seg som iraner (Satrapa 2000:bind 1). Hjemme får hun derimot høre sannheten om staten, om undertrykkelsen, om at kongen slett ikke ble valgt av Gud slik hun har blitt fortalt på skolen, og om torturen hennes bestefar og hennes foreldres venner har blitt utsatt for under staten (Satrapa 2000:bind 1). Hun blir ikke spart for detaljer og blir tidlig tvunget til å ta stilling til sin posisjon i det iranske samfunnet. Satrapa forteller også leseren, både i innledningen til norske og franske³¹ *Persepolis* og i kapitlet ”La Bicyclette” og ”Persepolis”, om Irans historie og bakgrunnen for revolusjonen Iran står midt oppe i. Vi får høre om et Iran som før var et rikt land, der det persiske språket og den iranske kultur sto sterkt, et land som stod imot invasjon fra Vest, for så, i det tyvende århundre bli modernisert og vestliggjort. Med oppdagelsen av oljen fulgte en ny invasjon. Vesten, særlig Storbritannia, fikk stor innflytelse på iransk økonomi, og beholdt kontrollen frem til 1951, da den daværende iranske statsministeren nasjonaliserte oljeindustrien, og Storbritannia svarte med boikott av hele Irans oljeproduksjon. Til historien hører et kupp, med gjeninnsettelse av sjahen, som følge. Etter dette har Iran, for omverden, slik Satrapa uttrykker det, først og fremst blitt stående som en av de fremste representanter for fundamentalisme, fanatisme og terrorisme. Revolusjonen, som skulle føre til et fritt Iran, snudde istedenfor landet i utviklingen, det ”frigjorte” Iran ble satt tilbake til en tid der man med skepsis ser på innflytelse utenfra, til en situasjon hvor regjeringen ikke har tillit til folket og tvinger det inn under et religiøst regime der kun det tradisjonelle iranske er godt nok.

Iransk historie, revolusjonen, og også krigen med Irak, danner slik et bakteppe for Marjanes fortelling. Ved å navngi tegneserieromanen *Persepolis*, Persias tapte hovedstad, skaper hun et dobbelt narrativ av minner; tap av landet og tapet av barndommen og deres innbyrdes forhold. Samtidig kan også Satrapas tittel sammenstilles med hennes *persepsjon* – *Persepolis* er hennes måte å utvelge og organisere sin og sitt lands historie for leseren, og hun både sammenstiller og gjør om

³¹ I franske *Persepolis* har Davis B. skrevet fortellingen om Marjane Satrapis arv, mens det i norske *Persepolis* er Satrapa selv som står undertegnet, og historien er fortalt i jeg-form.

sine egne erfaringer etter politiske hendelser i landet. Et slikt eksempel er når Marjane, etter å ha bevitnet en samtale der hennes foreldres venner forteller om torturen de gjennomgikk i fengselet, selv leker at hun er torturist og lærer seg og sine venner ulike torturmetoder så tett opptil virkeligheten som fantasien tillater det (Satrapi 2000:bind 1).

Worth mener at Satrapi valg av også tittel samsvarer med Satrapi omfavnelser av det overskridende, av ønsket Satrapi har for å vise oss overskridelsene i sitt eget liv:

They are not named for Marjane herself, nor for either of the countries where she grows to adulthood, nor even the country that she currently calls home, but for Persepolis, the lost capital of Persia, a lost land. (Persia is distinct from Iran, a product of Western intervention.) Likewise, Satrapi initially reveals herself to be lost, adrift between her Persian heritage, her Iranian nationality, her Western (specifically French) education and a fundamentalist regime – only one of many foreign authorities that have hijacked her homeland over several millennia. (2007:154)

Persia synes imidlertid også å stå for et kulturelt møtepunkt. Kari Vogt, førsteamanuensis i religionshistorie ved Universitetet i Oslo, påpeker, i samtale med *Morgenbladet* at Persia lå i et kulturelt veikryss, der øst og vest møttes³². Den persiske muslimske kulturen tok opp i seg impulser fra en rekke andre religioner og åndsstrømninger og ga denne utgaven av islam en spesiell karakter (Riise Gundersen 2006).

Satrapi tidlige presentasjon av seg selv bærer i seg den stadige kontrasten mellom et barns lykkelige uvitenhet, marxistforeldrenes oppfordring til intellektuell utvikling gjennom bøker og samtaler, og den undertrykkende staten og frihetsberøvelsen som uttøves i offentligheten. Det samme skille finner sted mellom beskrivelsene av brutaliteten i regimet og krigen og det varme og kjærlige hjemmelivet med hengivne og støttende foreldre, en bestemor som alltid kommer med trøst og livsvisdom, og det trygge og humoristiske forholdet Marjane har til Gud. Som liten jente erklærer hun at hun vil bli profet, samtidig som hun informerer

³² I forhold til Øst-Vest-konflikten er det også interessant å se at Persepolis ble erobret og delvis ødelagt av Aleksander den Store.

leseren om at hennes yndlingsbok er tegneserieversjonen av *Dialektisk materialisme* av Marx. Davis påpeker at: ”her syncretic religious-political sentiment [...] mirrors the country’s religious-secular dichotomy (2005:272). Samtidig ironiserer Satrapi og setter på prøve både sitt lands, men også Vestens, religiøs-politiske grunntanke i sine egne sammenslutninger av religion og politikk: ”C’était amusant de voir comme Dieu et Marx ressemblaient. Peut-être que Marx était un peu plus frisé” (Satrapi 2000:bind 1). Religion og politikk står slik side om side, og har en sentral plass i Marjanes oppvekst. Marjane begynner tidlig å fundere over sammenhengene og stille enkle, men avgjørende spørsmål til sin tro og politiske overbevisning, både når hun selv uttrykker et ønske om å bli profet fordi familien har tjenestepike og hennes gamle bestemor har vondt i kroppen, og når hun leker med tanken om hvor mye Gud og Marx likner på hverandre, bare at Marx har litt mer krøllete hår.

3.3 We’re the kids in America

Davis trekker frem to selvportrett Satrapi tegner av seg selv (ill. 2 og 3) som Davis mener grafisk dramatiserer Marjanes kulturelle overgangsposisjon. Det første, allerede omtalte, av barnet fanget mellom den religiøse og den sekulære verden, mellom tradisjon og teknologi.



ill. 3

Det andre av Marjane, 14 år gammel, med det sekulære og religiøse forent. Bildet av Marjane splittet er det første selvportrettet etter at sløret blir påbudt, og speiler Marjanes kamp for å forstå hva sløret skal bety og hvordan hun skal bære det. Teksten til bildet, ”Je ne savais pas trop quoi penser du foulard. Moi j’étais très croyante mais moi et mes parents ensemble étions très modernes et avant-garde”, uttrykker den allerede nevnte dualiteten Marjane har mellom vestlig og østlig påvirkning, og Marjanes plass i det hele. Om selvportrettet Satrapi tegner av seg selv som fjortenåring (ill. 3) hevder Davis at:

[Marjane] continues to privilege the liminality, but this time in a more eclectic formulation. Her sense of transculturality is graphically represented by the manner in which she literally wears the symbols of the position she has chosen for herself. At this point, Marji is no longer a child caught between two world-views: she has carved a place for herself. (2005:273)

Jeg er kun delvis enig med denne lesningen, da jeg mener at det på dette punktet i Marjanes liv er for tidlig å si at hun har funnet en plass til seg selv som flerkulturell. Hun har her kommet nærmere foreningen av det østlige med det vestlige, men har ennå ikke lært seg å leve med eller akseptere seg som et flerkulturelt subjekt. Som Marjane informerer leseren om i fjerde bind av *Persepolis*, etter sitt opphold i Østerrike, tilbake i Iran: ”J’étais une occidentale en Iran, une iraniene en occident. Je n’avais aucune identité. Je ne voyais même plus pourquoi je vivais” (Satrapi 2003:bind 4). Satrapi gir her uttrykk for at hun, i tjuårsalderen, fremdeles ikke har klart å definere sin identitet.

Slik vi var inne på i kapittel én er ens subjektivitet alltid (først) plassert i blikket til *den Andre*. Marjane ser og definerer seg selv i forhold til en rekke ulike (makt)instanser, både i hjemlandet Iran og i Østerrike, men finner ingen tilfredsstillende blick å speile seg i – hun møter fremmedgjøring fremfor gjenkjennelse. For å frigjøre seg fra blikkene som fremmedgjør henne må hun tvinge fram en annen versjon av seg selv i deres blick. Forsøket hun gjør i fjortenårsalderen er ikke fullendt – snarere kan det forklares som en etteraping av det vestlige. Samtidig kan man lese bildet og situasjonen som Marjanes oppgjør mot staten – en

kontrarevolusjonær handling mot maktsystemet i Iran. Kontrarevolusjonære handlinger var, og er, både i *Persepolis* og i Iran, dagligdagse. I følge forfatteren var små og store kontrarevolusjonære handlinger tvingende nødvendige, både for å holde motet oppe, og for å vise sin tilhørighet og lojalitet. Blekt hår under hijaben med noen små lokker som stakk frem, ble ansett som en vågal markering. Å drikke vodka i lunsjen på universitetet var en dagligdags og livsfarlig praksis, men samtidig en frihet som Satrapi og hennes omgangskrets var villige til å dø for (Satrapi hos Hansson 2004:40). Faren lå selvsagt i at minste tegn på vestlighet i den nådeløse politistaten førte til omfattende sanksjoner for opprøreren.

Marjane oppdager tidlig, slik jeg var inne på i første kapittel, gleden med vestlige produkter, og gjør sitt beste i å mikse de sammen med de påbudte østlige. Hennes yndlingsartister er Kim Wilde og Iron Maiden, hun kler seg i jeansjakke, joggesko fra Adidas og trange olabukser. Som en i en utvalgt gruppe iransk ungdom drar hun på sin første fest ikledd en tilsiktet hullete genser og et halskjede av kjetting og spiker på innsiden, med hijab på utsiden: "C'était la période punk. J'acais un look d'enfer" (Satrapi 2001:bind 2). Hennes forhold til Vesten kan slik i denne første prøvende ungdomsperioden beskrives med det Bhabha kaller *almost the same, but not quite* (1994:86). Når Marjane går rundt med "Punk is not dead [sic]" og Michael Jackson-merke på jakka, henger opp Iron Maiden og Kim Wilde-plakater på veggen, og hører på Wildes "We're the Kids in America" er hun, tilsynelatende, akkurat som ungdommen i Vesten (Satrapi 2001:bind 2). Men hun er ikke ungdom i Amerika, og hennes tilbøyelighet til vestlig kultur kan få fatale følger. Theokas skriver i sin anmeldelse av *Persepolis*:

Illuminating the similarities between the Western and Islamic worlds is what Satrapi does best. In both worlds, kids grow up and rebel against their parents and society. They try to shape their own identities. The only difference between a girl growing up in the USA and a girl growing up in Iran is that in Iran, behaviour we take for granted could lead to jail time – if not worse. (1-2)

Marjane får selv oppleve dette, når hun i sitt antrekk (ill. 4) i kapitlet "Kim Wilde" (2001:bind 2) går ut for å kjøpe seg illegale musikkassetter på gata.



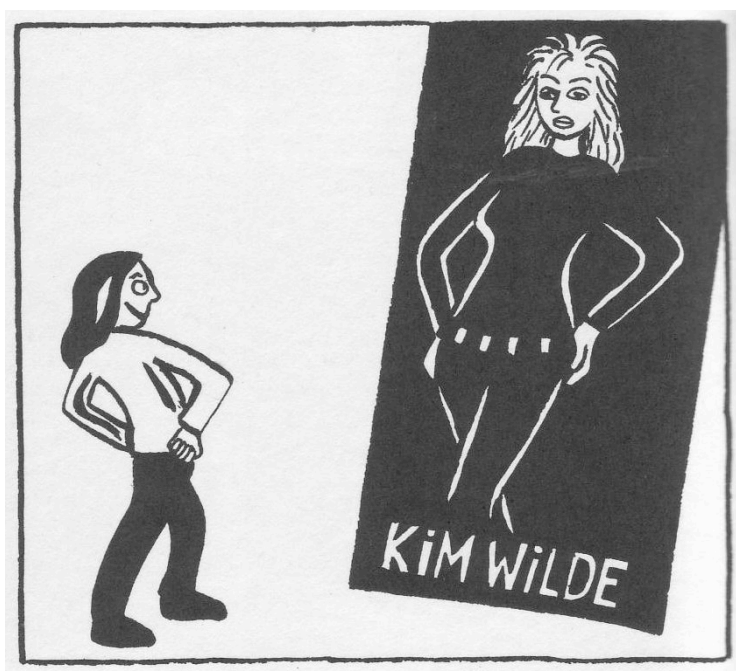
ill. 4

Etter innkjøpet blir hun stoppet av to kvinnelige revolusjonsgardister: ”À partir de 1982 cette catégorie se joignit aux hommes pour arrêter les femmes qui n’étaient pas correctement voilées (comme moi par exemple)” (2001:bind 2).

Revolusjonsgardistenes oppgave er å bringe de ikke godt nok tildekkede kvinnene på den rette vei ved å opplyse om den muslimske kvinnens plikter. De utspør Marjane om punk-skoene, mener hun har for korte bukser og en vestlig jakke som ikke sømmer seg på en iransk jente. Klærne blir plukket fra hverandre, og Marjane anklaget for å være tilhenger av Vesten. Aller mest oppmerksomhet får hun for Michael Jackson-merket hun har på jakka, da Jackson av gardistene blir ansett som det største symbolet på dekadanse. Marjane prøver å bortforklare dette med å si at det ikke er Jackson, men muslimenes leder i USA, Malcom X, som er avbildet, men de tror ikke på henne. Det er så vidt hun unnslipper fengsel og pisking.

Marjane havner her i en vanskelig situasjon mellom stat og hjem, mellom seg selv som flerkulturell og seg selv som en del av staten. For Marjane er det naturlig å ta del i den vestlige kulturen, kle seg slik ungdommen kler seg i Vesten, høre på vestlig musikk og ha vestlige forbilder. Hun er født inn i den vestlige kulturen i like stor grad som hun er født inn i den østlige. Hun tar på sjalet samtidig med jeansjakka og skinny-jeansen, passer på at hun ser og oppfører seg sømmelig, som en iransk

kvinne med rene tanker og verdier, mens hun spaserer av gårde på svartemarkedet på jakt etter vestlig underholdning. Staten ser misbilligende på det de oppfatter som vestlig nedbryting av det iranske samfunnet, og alle uttrykk for begjær etter det vestlige blir slått ned på. For Marjane blir det vestlige en flukt ut av det fundamentalt iranske, en protest og et forsøk på å bryte ned den iranske maktinstansens tro på egen autenticitet. Hun vedkjenner seg derfor kun delvis sin plass i det iranske samfunnet og tar slik også kun delvis sin virkelighet i betraktning. Når hun som ung begjærer *det Andre* er det et vestlig objekt og symbol hun begjærer, men også denne identifiseringen med Vesten er kun delvis, og ikke faktisk gjennomførbar i hennes situasjon. I sin ungdom i Iran er det kun en speiling i det vestlige hun fullbyrder, men hun har ennå ikke nådd det stadium hvor hun aktivt kan velge det vestlige, østlige eller den blandingen som allerede er henne, som sin identitet. Satrapi illustrerer etterapingen av det vestlige i Kim Wilde:



ill. 4

Hun fremstiller her Vesten som *den Andre* – hun speiler seg i dets blikk, og hennes begjær kan tolkes som Lacans ”the first desire of the subject is [...] to exist in the gaze of the Other” (Aschroft 2007:155). Hun forstår seg selv ut i fra den ”koloniale” makten, og forsøker å forstå verden ut i fra *den Andre* som her representeres gjennom

vestlig populærmusikk og pop-ikoner. Samtidig fjerner hun seg fra den iranske makten ved å symbolsk ikke å representere Iran i det hele tatt, og frigjør seg fra det iranske blikket.

Hennes tidlige blanding av det vestlige med det østlige kan derfor igjen ses som et forsøk på å bryte med maktdiskursen i Iran, å gjøre opprør mot maktinstansens tro på egen gyldighet som den eneste. Hennes kulturelle hybriditet gir rom for opprør og nytenkning – hun skaper et uttrykk som ikke hører hjemme i noen av de gamle verdenene, og tvinger frem et nytt perspektiv. Marjanes hybriditet er slik en avgjørende form for motstand til maktstrukturene i hennes eget land, men representerer foreløpig ikke en reell trussel. Marjane begjærer på dette tidspunktet både *det Andre* representert gjennom Vesten, og er fanget under *det Andre*, representert i den iranske makten.

I Østerrike blir hun stilt overfor sitt begjær etter det vestlige, men tar seg selv i - i stedet for å omfavne den etterlengtede friheten - å trå inn i nye symbolske slør. Mens hun tar utdannelsen sin i formodelig frie Østerrike, oppdager hun fort at friheten ikke ligger i å ta av seg sløret. Hun fortsetter å gjemme seg bak en rekke varierende vestlige ”slør” som pønkeren, hasjrøykeren, anarkisten, doplangeren, sminkedokka og den seksuelt frigjorte kvinnen. Hun maskerer seg bak de ulike manifestasjonene, hvorav ingen bringer henne nærmere et tilfredsstillende subjekt, snarere tvert i mot: ”Plus je faisais des efforts d’intégration et plus j’avais l’impression de m’écloigner de ma culture, de trahir mes parents et mes origins, de me laisser prendre dans un jeu qui n’est pas le mien” (Satrapi 2002:bind 3).

Samtidig kommer skyldfølelsen overfor foreldrene og krigen hun har forlatt. Hun tror ikke foreldrene vil være glade i den ”nye” Marjane som sminker seg som en pønker, røyker tjall for å bli godtatt, og som har sett menn i bare underbuksa, mens de daglig blir bombet (Satrapi 2002:bind 3). Hennes dårlige samvittighet fører til at hun gjør seg fremmed for sin tilhørighet i Iran – hun skifter kanal hver gang det kommer innslag om Iran på TV og ringer ikke hjem for å høre om alt er i orden med familie og venner. Det hele kulminerer i at hun fornekte sin nasjonalitet på en fest på gymnaset. Ved spørsmål om hvor hun er fra lyver hun på seg å være fransk. Overfor leseren prøver hun å rettferdiggjøre handlingen ved å fortelle at: ”Il faut dire qu’â

l'époque, l'Iran le mal et être iranienne était lourd à porter. Il était plus facile de mentir que de l'assumer" (Satrapi 2002:bind 3). Selv om hun ønsker å stå frem som iransk, orker hun ikke de anklagende blikkene på seg selv som "en av de der borte, terroristene, fundamentalistene, undertrykte kvinnene". Hun vil glemme fortiden sin, i det hennes fortid vinner inn på henne, og hun minnes sin bestemors ord om å alltid forbli stolt og tro mot seg selv. Når hun så blir konfrontert med sin løgn tar hun til forsvar for Iran igjen: "Je suis Iranienne et fière de l'être" (Satrapi 2002:bind 3)! Hun står fram og innser viktigheten av bestemorens avskjedsord, at hvis hun ikke var tro mot seg selv, ville hun aldri finne aksept hos andre, og farens formaning om å ikke glemme hvem hun er og hvor hun kommer fra (2001:bind 2). *Persepolis* kan slik også leses som et grafisk bevis på at Satrapi tok deres ord til etterretning, en dokumentasjon av minnene hun bærer på og som ikke må glemmes. I sin reise mellom land og kulturer gir hun også klare indikasjoner på at friheten ligger i å være tro mot seg selv, og vise andre at en selv og ens land, uansett hvor ille det må se ut fra utsiden, bærer i seg elementer som er bra og minneverdige.



ill. 5

Marjane kommer nærmere et selv i konfrontasjonen med seg selv som iransk, men fortsetter fremdeles, selv etter konfrontasjonen, å speile seg i den vestlige kulturen i et forsøk på å finne sin egen plass i den. Forsøkene mislykkes, og Marjane drives tilbake til hijaben og hjemlandet (ill. 5).

På flyplassen i Teheran konfronteres hun med sitt valg om å forlate Østerrike for Iran. Det første hun merker er landets undertrykkende atmosfære, hennes koffert blir gjennom søkt for moteblader, kassetter, alkohol og svinekjøtt, og hun blir irettesatt for ikke å bære sjalet ordentlig (2003:bind 4). Hun er tilbake i Iran og tilbake i å være underlagt den iranske maktinstansen. Med unntak av foreldrene, bestemoren og barndomshjemmet oppleves alt fremmed. Tjue meter høye veggmalerier med martyrer og slagord som: "Le martyr est le cœur de l'histoire" eller "J'espérais être un martyr moi-même" eller også "Le martyr est vivant à jamais", og gatene har endret navn til "martyr ditt gata eller martyr datt gata" (2003:bind 4). Marjane føler seg forvillet og beklemmt blant martyrene, fanget av følelsen av å vandre rundt på en kirkegård omringet av ofre fra den krigen hun flyktet fra. Fremmedgjortheten hun følte i den østerrikske kulturen snus til fremmedgjorthet i det Iran som møter henne. Hun befinner seg i en situasjon der hun blir gjort fremmed for tredje gang.

Ikke bare gatene har forandret seg, sammen med samfunnet har også venninnene vokst og endret seg: "Elle ressemblaient toutes à des héroïnes de séries télévisées américaines, prêtes à se marier de jour au lendemain, si l'occasion se présentait" (2003:bind 4). De ler av Marjanes "nonnestil", man skulle ikke tro at hun hadde vært i Europa. De selv er sminket, klare for nattklubb. Marjane betror til leseren at hun på tross av sitt sjokk over å se venninnene slik, forstår dem. Hun forklarer at deres utseende henger sammen med at når man forbyr ting får de uforholdsmessig stor betydning. Samtidig er sminken, hårlokkene og ønsket om å leve vestlig ikke, slik man skulle kunne tro, en åpning mot Vesten, men et opprør mot staten, et tegn på motstand til det rådende regimet fra de iranske jentenes side: "Western media tends to latch on to these visible signs of dissent as signs that Iran is 'opening up' to the West. Images of young semi-veiled and made-up Iranian women

are more visually appealing signs of resistance [...] than the images of angry anti-imperialist revolutionaries in the 1970s" (Naghibi og O'Malley 2005:238).

Mens Marjane etter sitt opphold i Østerrike ikke lenger ser den samme verdien i å speile seg i det vestlige, speiler hennes venner seg fremdeles i den vestlige kulturen, men det er ikke begjær i deres blikk. De kjenner ikke en annen verden enn den de lever i og har slått seg til ro med dette. Satrapi uttrykker at deres behov i livet ikke strekker seg lengre enn ønsket om å finne seg en mann, og deres manglende kunnskap og reelle ønske om tilhørighet i den vestlige kulturen kommer tydeligst frem når Marjane betror seg til dem, etter stor interesse fra deres side, om at hun har ligget med flere enn en mann. De reagerer med avsky: "Alors, c'est quoi la différence entre toi et une pute??? Derrière leur apparence de femmes modernes, mes amies étaient de vraies traditionalistes. [...] Pour elles, j'étais devenue une occidentale décadente" (Satrapi 2003:bind 4). På tross av et tilsynelatende behov for å demonstrere mot staten snakker de statens språk og opprettholder makten der staten ønsker at den skal være. For sine gamle venninner har Marjane blitt en vestlig dekadent kvinne, en hore, og på så vis er hun også blitt fienden fra Vesten. Nok en gang finner Marjane seg i en posisjon hvor hun ikke hører til noe sted, hennes manglende evne til å finne tilhørighet hos sine jevnaldrende venninner gjør at hun nok engang faller utenfor. Hun anser seg selv for identitetsløs: en vestlig jente i Iran og en iraner i Vesten. Hun ser ikke verdien i sin flerkulturelle identitet og doble kulturtilhørighet. Denne tilstanden fører henne inn i en alvorlig depresjon.

Alghasi m.fl. bemerker, i sine undersøkelser om innvandrere i Norge, at denne reaksjonen er vanlig for innvandrere som i barndommen må forlate hjemlandet for utlandet: "Ingenting kan lenger tas for gitt. Det som var selvfølgelig har blitt underlig og fremmedartet. Slik kan også en innvandrer som reiser hjem igjen [...] kunne oppleve at selv hjemlandet er blitt fremmed. Man er fremmed i to verdener" (2006:19). Satrapi hevder følgende i et intervju med *Bookslut*:

The feeling that I am evoking in the second book is more a problem of when you are going to a new culture and you absolutely want to adapt yourself, and you absolutely want to be integrated. You have to forget about your culture first. You know, because culture takes all of the space inside you. If you want

to have another culture come into you, it's like you have to take out the first one, and then choose what you want from the two and swallow them again. But it's the moment you look at everything that it's a lack of identity. You don't know anymore who you are. You want so badly to be integrated, but at the same time you have a whole thing that is inside you. It's the problem that when you leave and then come back, you are a foreigner anywhere. (Tully 2004)

Marjanes depresjon fører til et mislykket selvmordsforsøk, som i sin tur resulterer i et ønske om å prøve på nytt og finne sin plass i Iran.

En kort stund begjærer hun å være som de andre i Iran – hun tar utdanning på kunstfakultetet, forelsker og gifter seg, akkurat som venninnene, med en passende ung iransk mann. Kort tid etter giftemålet innser hun imidlertid at: "J'avais suivi le schéma social alors que j'avais toujours voulu rester en marge" (2003:bind 4). Hun innser at hun har gått mot seg selv og sin overbevisning, at hun har hengitt seg til samfunnet, mens det hun egentlig vil og alltid har villet er å være utenfor samfunnet, i mellomrommene. Selvportrettet hun her tegner av seg selv (ill. 7) er Marjane bak gitter, mens hun fortvilet kikker ut på oss. Hun har gått fra det statsundertrykkende sløret til det selvundertrykkende brudesløret, og sammenligningen mellom de to formene for undertrykkelse er i dette bildet tydelig.



ill. 7

En gift kvinne er ikke Marjane - en gift kvinne krever, akkurat som hijaben, for mange kompromisser hun ikke kan akseptere. Med dette innser hun at hun ikke er skapt for å leve i Iran: ”n’ayant rien du construire dans mon propre pays, je me préparai à le quitter de nouveau” (Satrapi 2003:bind 4). Med disse ordene tar hun aktivt steget ut av *den Andre*, og inn i sitt eget språk som kommer til uttrykk som selvbioGRAFIE *Persepolis*, de første fortellingene fra Iran hun gir ut etter at hun har bosatt seg i utlandet.

3.4 J’avais toujours voulu rester en marge

Innledningsvis i dette kapitlet har jeg plassert to epigrafer, begge uttalelser Satrapi har gitt i media. Jeg vil trekke frem deres innhold som på hver sin måte identifiserer Marjane Satrapi. Det første utsagnet – ”there was a lot of bowling and eating burgers going on” – vitner om Satrapis forhold til den vestlige innflytelsen på Iran som svært naturlig før revolusjonen, og bekrefter således også den amerikaniseringen som fant sted i Iran, og som i stor grad var med på å prege Satrapis oppvekst. I den andre epigrafen fremstiller hun seg selv som en frihetskjempende kvinne, som står i mot det normgivende samfunnet i de tilfeller hun oppfatter samfunnets normer som gale – ”the most important thing – the freedom of thinking and deciding for myself [...] not being formatted because the world or a religion wants you to be”. Hun plasserer seg slik, både i dette utsagnet og utsagnet i *Persepolis* – ”j’avais toujours voulu rester en marge” – i marginen i samfunnet, i verden, i tegneserieromanen.

Det første utsagnet vitner også om et barns absorpsjon av kultur og representerer Marjanes utgangspunkt i livet. Det andre utsagnet vitner videre om en moden refleksjon, og speiler Satrapis ”come to being”, som jeg her har undersøkt. Mitt utgangspunkt i dette kapitlet om Satrapis selvframstilling har vært å vise hvordan Satrapi gjennom produktet *Persepolis* forener sin flerkulturelle identitet, og hvordan *Persepolis* som tegneserieroman gir Satrapi *en egen stemme* å uttrykke sin hybride kultur gjennom. En stemme som verken er entydig iransk eller fransk, ikke entydig vestlig eller østlig, men en flerkulturell stemme som, på en engasjerende måte formidler Satrapis selvfortelling, om selvet og Iran, og om viktigheten av aldri å

slutte søke ny kunnskap eller stille nye spørsmål. Slik lyder også Satrapis dedisering i *Persepolis*: ”À mes parents qui ont eu l’intelligence et le courage de tenir leur promesse et de ne jamais m’avoir pose de questions sur cette période” (Satrapi 2003:bind 3).

Sentralt i kapitlet står forestillingen om *den andre* og om Marjane som flerkulturell fra fødselen av, en flerkulturalitet hun gjennom *Persepolis* utforsker og i produktet *Persepolis* fullbyrder. Jeg oppfatter Marjane som *den andre* i forhold til de to maktinnstansene som preger hennes liv – Irans undertrykkende regime og den vestlige kulturen. I Iran blir hun konstant utsatt for undertrykkelse, med regjeringens blick voktende over seg. Samtidig speiler hun seg i den amerikanske kulturen som preger hennes barndom – Kim Wilde, jeans, punk. I Østerrike speiler hun seg i de ulike forestillingene om den vestlige kvinnen – som seksuelt frigjort, sminket og liberal til alkohol og narkotiske stoffer, mens hun samtidig blir sett på som en av de *andre*, fundamentalistene, terroristene og undertrykte kvinnene. Tilbake i Iran føyer hun seg stilltiende under makten som gift (og undertrykt) kvinne. Det er i tiden etter bryllupet at hun innser at hun er fanget, og hele tiden har latt seg fange under ulike forestillinger om hvem hun er og skal få lov til å være. Når hun innser dette bryter hun ut av *den Andres* definisjonsmakt, og danner selv grunnlag for sitt eget liv som flerkulturelle Marjane Satrapi. I *Persepolis* speiler hun slik sin hybride kultur i et hybrid. Hun styrer måten vi skal se og oppfatte henne, snarere enn å la oss bestemme hvem hun skal være. Slik går hun fra å identifisere seg i *den Andre* til selv å ta makt til å identifisere og betegne seg, fra passivt å la seg identifisere og plassere av andre, til å plassere seg selv.

Jeg stiller meg kritisk til Davis påstand om at Marjane finner sin egen plass som flerkulturell i en alder av 14 år. Slik det fremgår av min lesning befinner Marjane seg, tilbake i Iran etter oppholdet i Østerrike, fremdeles revet mellom kulturer, og det er ikke før hun aktivt slutter å plassere seg i blikket og språket til *den Andre* at hun oppfatter sin egen identitet som naturlig og uavhengig. Denne fullbyrdelsen skjer, slik jeg argumenterer for, gjennom tegneserieromanen – formen som er ”at once *both and neither*” – og i ”det tredje framstillingsstedet” der noe annet, nytt og ugjenkjennlig, et nytt felt av forhandlinger med mening og representasjon stiger frem. I ”the in-

between space” – i margene – blir nye kulturer til i en ustoppelig tilblivelse. Å være hjemme alle steder og ingen steder samtidig danner grunnlaget for Satrapis utforskning, ikke bare av sin flerkulturelle tilhørighet, men også av Iran og Østerrike, og gir henne en genuin mulighet til å utforske vestlig og østlig kultur fra begge kulturer, via en tilhørighet som samtidig er en hjemløshet, en partiskhet som samtidig er upartisk.

Satrapis nysgjerrighet, oppvaktet og evnen hun har arvet fra foreldrene til alltid å stille spørsmål til tilværelsen rundt seg, gjør henne til en viktig kommentator, ikke bare til sitt eget liv, med også på religion, politikk, kultur og maktstrukturer, ikke bare i Iran, men også i utlandet, og på situasjonen i og mellom Øst og Vest. Neste kapittel skal derfor ta for hvilke muligheter Satrapi har til, gjennom tegneserieromanen, å skape et uttrykk som har verdensomspennende gyldighet, og formidle et kosmopolitisk budskap, og hvordan hun bruker denne muligheten til å vise forholdene i og mellom Øst og Vest.

4 Mot en ny verdenslitteratur

If people are given the chance to experience life in more than one country, they will hate a little less. It's not a miracle potion, but little by little you can solve problems in the basement of a country, not on the surface. That is why I wanted people in other countries to read *Persepolis*, to see that I grew up just like other children.

Pantheon Staff 2003

The reason I chose the media of comics is because it belongs to the popular arts. I didn't want to make any artistic work that would only be conceivable by the elite. I wanted people to have access to it.

Marjane Satrapi 2008

I dette kapitlet ønsker jeg å argumentere for *Persepolis* som Satrapis kosmopolitiske prosjekt - et utsagn jeg her vil diskutere i lys av Saids teorier om vestlig representasjon av Østen og teorier om kosmopolitisk verdenslitteratur. Jeg ønsker å drøfte hvorvidt Satrapi lykkes med sitt prosjekt, hva som fremmer og står i veien for hennes ønske om å utbre kunnskap og forståelse om Iran, og hvorvidt, og således hvordan, *Persepolis* som verdenslitteratur er mulig. Jeg vil her se forfatterens intensjon under ett med verkintasjon, da jeg mener at forfatterens intensjon, i dette tilfelle, kaster nødvendig lys over verkets.

Satrapi poengterer i intervjuer at hennes intensjon bak *Persepolis* er å avdekke Irans syn på Vesten da hun mener at: "There is a misconception in the West that every Iranian is scum, that all men force women into marriages, then beat them, and that everybody is a fanatic. It's like arguing that Western society is typified by the Inquisition" (2006). Jeg ønsker å vektlegge at Satrapi med *Persepolis* viser en trang etter å sette ting på plass, ikke bare for seg selv, men også for hjemlandet Iran, og at et av målene med *Persepolis* er å avkrefte fordommer om Iran som marginalt annerledes fra Vesten, og frata Vesten rett til vestlig kultur som Vestens egen. Slik bringer Satrapi Iran tilbake inn i verden som et sammensatt land med et komplisert kulturelt uttrykk, og som del av det globale verdenssamfunnet. Jeg vil begynne dette

kapitlet med å gi et innblikk i det jeg mener er Satrapis motivasjon bak og utgangspunkt for *Persepolis*, etterfulgt av en analysedel, med fokus på sekvenser fra tegneserieromanen jeg mener best illustrerer *Persepolis* som kosmopolitisk verdenslitteratur. Deretter vil jeg bevege meg videre til en diskusjon om hvordan *Persepolis* bekrefter og utfordrer Saids orientalisme, mens siste del av kapitlet vil bli viet til en diskusjon rundt det tegnede bildets – eksemplifisert av *Persepolis* - rolle og relevans i verden og verdenslitteraturen i dag.

4.1 Sannheten skal frem – om Satrapis motivasjon

I forordet til *Persepolis* skriver Satrapi: ”Jeg synes ikke at en hel nasjon skal dømmes etter de gale handlingene til noen få ekstremister” (Satrapi 2004:6), og i intervju med *The Independent* hevder hun at hun ønsker å gi iranere frihet til ikke å måtte rettfærdiggjøre sin rett til eksistens: ”I left Iran two times. Both times, I was confronted with the same problem: the misjudgement and misconception of where I came from. A question that any normal person needs one word to answer required a 45 minute explanation for me” (Burns 2006).

Hennes motivasjon for å skrive *Persepolis* var slik et ønske om å frigjøre Iran fra den feilaktige vestlige representasjonen og yte rettfærdighet overfor hjemlandet og dets befolkning:

Chances are that if you are an American you know very little about the 1979 Iranian Revolution. [...] This revolution was normal, and it had to happen. [...] Unfortunately, it happened in a country where people were very traditional, and other countries only saw the religious fanatics who made their response public. [...] From the time I came to France in 1994, I was always telling stories about life in Iran to my friends. We'd see pieces about Iran on television, but they didn't represent my experience at all. I had to keep saying, “No, it's not like that there.” I've been justifying why it isn't negative to be Iranian for almost twenty years. How strange when it isn't something I did or chose to be? (Pantheon Staff 2003)

I intervju med *The Independent* forteller hun om at hun som barn leste om den persiske krigen: “[...] we portrayed ourselves as glorious and victorious. That was our version of the story. Then I went to Italy and books talked about how glorious

and victorious the Romans were to have killed the Persians. And none of it is a lie, it is just how we see things” (Burns 2006). Denne innstillingen, om å alltid se alt fra flere sider, og ikke minst, være klar over at andre ser på en annen måte, danner også *Persepolis*' unike perspektiv. I tråd med den kosmopolitiske visjonen for litteratur kan man si at Satrapi med *Persepolis* ønsker å underrette Vesten om de faktiske forholdene i Iran. I *Persepolis* uttrykker hun gjentatte ganger viktigheten av å utdanne seg, og ikke ta noen ”sannheter” for gitt uten å overveie, og validere de: ”Une fois de plus, j’arrivais à mon éternelle conclusion: Il fallait s’instruire” (Satrapi 2003:bind 4).

I et foredrag, som senere ble trykket i *Literal. Latin American Voices* (2008), gir hun uttrykk for at det er tre anliggender i verdensbildet som spesielt opptar henne. For det første ønsker hun å fremme kultur som noe internasjonalt og bevegelig, som tilhører alle og utvikler seg på tvers av landegrenser (47). Videre ønsker hun en mer nyansert oppdeling av verden enn mellom Øst og Vest: ”There’s no such line that divides West from South, or Muslims and Catholics. There is indeed a separation in the world that is between the stupid fanatics and the rest of the world” (47). Til sist ønsker hun en satsing på utdanning og kultur: ”It may be that they will not solve all the problems of the world, but culture and education give us the possibility of being less stupid, and you may agree with me that in life, it is always better to be less stupid” (47).

Satrapi ønsker slik med *Persepolis* å utvide rammene og kontekstene for den intellektuelle debatten ved å fremme en bevegelig kultur, utfordre sine lesere til alltid å stille spørsmål og søke nye svar, og sikre at ikke bare den vestlige oppfatningen av verden får komme til uttrykk.

4.2 Don't judge the book by the cover – et nytt syn på Iran?

Slik jeg nevnte i forrige kapittel åpner tegneserien for muligheten til å se, oppdage og oppfatte verden på en ny måte. Jeg vil her, ved å trekke frem eksempler fra

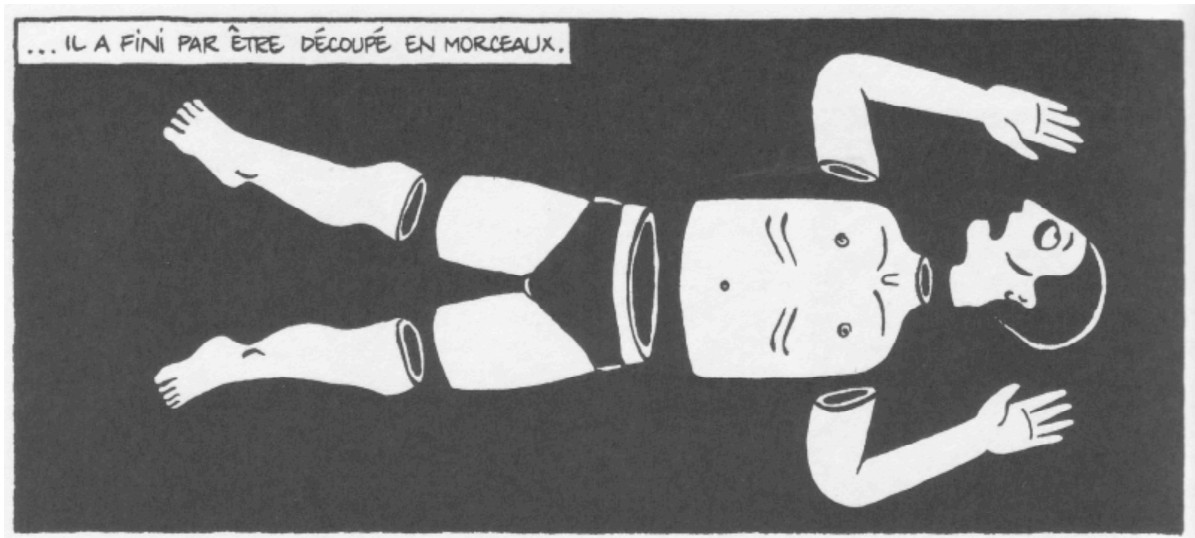
Persepolis hevde at Satrapi utfordrer vår måte å se og tenke på, fra den innledende til den avsluttende ruten.



ill. 8

Fra de første rutene i *Persepolis* (ill. 8) fremstilles ikke bare identitet som et vesentlig tema, men også måten tegneserien kan behandle dette temaet på en mediespesifikk måte blir gjort tydelig for leseren. Fra første side er *Persepolis* direkte og deskriptiv, og fra første øyeblikk byr den på gjenkjennelse og identitet. Kjennetegnet til hver av de fem jentene er tegnet slik at de er minimale og vanskelige å oppdage ved første øyekast: En har en litt større nese enn den andre, noen har buede øyebryn, mens andre har rette. Ansiktene som titter frem fra sjalene er til forveksling like, og tegneseriens evne til å abstrahere og gjøre ansikter universelt gjenkjennelige kommer klart til uttrykk. Språket til Satrapi er også korthogd og presist. Det er sjelden hun fortaper seg i spesielt lange setninger – den lengste fortellerteksten er på tre setninger - også kapitlene er korte og markeres klart av presise og deskriptive titler. Slik kan både den enkle tegnestilen og det nedstrippede språket lede til den tro at boken er en historie om Marjane og hennes venner – en tegneseribok som retter seg mot barn. Det viser seg imidlertid allerede i den tredje ruten, der en folkeforsamling står og hytter med nevene, med tekstinformasjon om at den islamske revolusjonen hadde begynt året før, at dette er en historie som omfatter mye mer enn fortellingen om skolehverdagen til iranske jenter på 1980-tallet, og snarere retter seg mot ungdom og voksne enn barn. Naghibi og O'Malley poengterer at *Persepolis*: ”manages to challenge the reader's

expectations from the medium. With its stark and simple style and child-focused narrative, it promises easy understanding, yet this is a text that forces the reader to work for meaning” (2005:245-246). Den ene fryktinngytende hendelsen erstatter den andre når vi følger Marjane inn i revolusjon og krig, og det blir tydelig for leseren hvordan tegneserien kan bearbeide informasjon som er vanskelig og tung å ta inn over seg.



ill. 9

I kapitlet "Les Héros" får familien Satrapi besøk av vennene Siamak og Mohsen, nylig frisatt fra fengslet (Satrapi 2001:bind 2). Satrapi gjengir i detalj torturmetodene som møtte de og deres venner i fengslene. Marjane er vitne til deres historie om negler som blir revet av, rygger som blir brent med strykejern og menneskekropper som kuttes i biter. Et av de mest oppsiktsvekkende bildene i sekvensen er mannen skåret i biter (ill. 9). Mannen er kuttet møysommelig opp i nøyaktig syv deler, tegningen inneholder verken blod eller merker etter torturen, og underkroppen og bena ser hule ut. Teksten til tegningen viser bildets ikonografiske kvalitet: "Il a fini par être découpé en morceaux". Ingrid Sande Larsen, som skrev sin masteroppgave om tegneseriens teori og estetikk, påpeker at denne type avbildning tar det språklige svært bokstavelig. Framfor å vise realismen i det setningen uttrykker gjengis det ikonografiske i den språklige framstillingen (2008:71). Også torturskildringene i kapitlet har en minimalistisk strek (se vedlegg 1), men viser likevel tydelig

piskeslagene, strykejernbrenningen og de torturertes lidende ansiktsuttrykk – denne skildringen har et realistisk innslag som står i kontrast til bokstavligheten i den tegnede gjengivelsen av mannen skåret opp i biter. Forskjellen i uttrykkene kan forklares med at Satrapi viser oss situasjonen slik Marjane, ett barn på ti år ser den. Uttrykkene bidrar slik med ny forståelse og et nytt blikk på de ellers konvensjonsbefengte hendelsene slik voksne ser dem. Både torturmetodene og opphuggingen er svært fremmede for Marjane – likevel klarer hun å bringe frem realistiske bilder av strykejern, piskeslag og smerte – hun har allerede vært vitne til voldelige demonstrasjoner, opphugging av et menneske er derimot ukjent og derfor heller ikke gjenkallelig på et realistisk vis.

På lignende måte kan den svarthvite kontrastbruken tilskrives Marjanes møte med de sterke opplevelsene som en direkte avspeiling av hennes opplevelser: ”solid, high-contrast black shapes [which take on] a wood-cut look” – reflects and resonates with the perspective of its child protagonist, as it negotiates the complex nuances of the story” (Arnold hos Davis 2005:271)³³. Samtidig påkaller også enkeltheten i tegningene, og det svarthvite uttrykket leserens uforstyrrede oppmerksomhet, og leseren blir slik nødt til å ta inn over seg hva Marjane føler og tenker. Satrapi skaper billedlig gjengivelse av de brå og kontrasterende hendelsene i hennes oppvekst – gjennom hennes øyne ser vi verden på nytt. Barnets blikk er fri for den voksnes konvensjoner og vedtatte sannheter. Den frigjør oss slik til å skape ”verden” på nytt gjennom barnets øyne.

Satrapi gir uttrykk for at hun valgte tegneserieformen som framstillingsmedium for å nå flest mulig lesere:

To draw is an activity that belongs to childhood. Drawing is the first medium of expressing, just look at things left by human being, like painting wild animals to confront their fear. Drawings are not only an international language – there’s no country in the world where you show a crying man and they’ll

³³ Sande Larsen peker på at den svarthvite stilen er typisk for en hel generasjon franske tegner. Også tresnittet har vært inspirasjon for en rekke tegneserier tidligere, blant annet en bevegelse som laget ordløse ”woodcut novels” fra slutten av 1910-tallet og til omtrent 1950. Mange av disse hadde til hensikt å avspeile kritikkverdige sosiale forhold på en måte som er gruppvekkende og kaller på sympatien (2008:67).

think that he looks happy - but are closer to human beings, even more than photography. (Satrapi 2008:46)

Satrapi framhever tegneseriespråkets universelle utbredelse gjennom å påstå at tegninger, ved å være et uttrykk alle har et forhold til og selv har uttrykt seg i, står mennesket nært. Hun forventer, på lignende vis som Eisner, at alle kan lese tegninger med bakgrunn i en nærmest medfødt evne til å tolke og skape tegnede bilder som representasjoner for verden: "We learn about the world through images all the time" (Pantheon Staff 2003). Fordelen med tegneserieformen blir slik også den aktive fortolkeren som fungerer som medforfatter. Tegneserien låser seg ikke til en bestemt mening, men åpner for forhandlinger og reforhandlinger med leseren. Fra tegneserieromanens første side går Satrapi inn i forhandlinger med leserens oppfatning av det fremmede iranske. I de første to rutene på første side introduserer hun seg selv og sine klassevenninner med slør. I den siste ruten på siden fratar hun sløret dets undertrykkende symbolikk ved å la det bli gjenstand for lek (ill. 10).



ill. 10

I leken med sløret - som hoppetau, monstermaske og ridesele – tilfører Satrapi det kjente og barnlige til det fremmede tilslørte *andre*. Opprøret og leken maner til gjenkjennelse, samtidig som det humoristiske skaper et fellesskap på tvers av det fremmede. Den humoristiske tonen er gjennomgående i *Persepolis*. Satrapi selv fremhever at det humoristiske måtte til for å skape et fellesskap med leseren. Hun

befester at hun i tegneserieformen fant muligheten til å uttrykke seg via humor på en måte som gjorde Iran tiltrekkende for folk, og som utfordret bildene land i Vesten har av Midtøsten som et voldelig sted der folk lider og skriker etter ødeleggelse av Vesten: "To me, laughter is the height of the understanding of other. It's touching the spirit of the other" (2008:45). I humor fant hun en bro over til den vestlige befolkningen: "*Persepolis*, I wrote for the other ones, not for Iranians. For Iranians I wouldn't give so much explanation" (Tully 2004).

Satrapi muliggjør identifisering med det iranske ved å omvelte den forventede fremmedgjøringen hos den vestlige leseren – ved å yte motstand til den enkle og standardiserte framstillingen av sløret inviterer hun til en revidert oppfatning av slørets betydning i Iran. I behandlingen av sløret viser hun at det ikke kun finnes en bestemt måte å foholde seg til sløret på, og at det derfor ikke trenger å være entydig undertykkende for kvinnen som bærer det. Dette utdyper hun ytterligere i kapitlet "Les chaussettes" i bind fire av *Persepolis*. Marjane har nå blitt voksen og kunststudent i Teheran, og skal, sammen med sine medstudiner, lære seg å tegne aktbilder i segregerte klasserom. Modellen de får til disposisjon er en kvinne kledd i chador. I en forlenget ramme uten mellomrom tegner Satrapi de kvinnelige studentene, alle kledd i slør, i en sirkel rundt den tilslørte modellen (ill. 11).



ill. 11

Arketypen av den muslimske kvinnen brakt til stillhet blir her stilt frem til deres reproduksjon, til en litterær og metafysisk avbildning. Satrapi lar kvinnene i bildet være tause, i ansiktsuttrykkene sjokkerte, men bringer inn gjennom teksten også den humoristiske sinnstemningen: ”Nous la regardâmes...dans tout les sens...et sous tous les angles, mais aucune partie de son corps n’était visible. Nous apprîmes néanmoins à dessiner les drapés” (Satrapi 2003:bind 4). Det humoristiske er påtagende, kvinnene lar seg ikke bringe ut av fatning, men utnytter situasjonen til å lære seg å tegne draperier – etter hvert, når professoren oppdager at de nok må lære mer for å bli kunstnere får de en påkledd mannlig aktmodell å tegne. Igjen ser vi hvordan Satrapi utfordrer den stereotype framstillingen av den ubestemmelige arketyriske muslimske kvinnen ved å fremstille kvinnen som full av karakter og individualitet, selv med sløret. Hun tegner sløret som en del av den muslimske kvinnen, men fratrar henne ikke hennes identitet.

Said hevder, slik jeg var inne på i kapittel én, at problemet med framstillinger av Østen fra Vest er at de preges av en *representasjon* og forenklete framstillinger av Østens kultur og religion – en metode som gjentas også av forfattere med østlig opprinnelse som skriver til et vestlig publikum (Said 2004:VII). Nafis selvbiografi *Reading Lolita*, en skildring fra revolusjonen og krigen i Iran som, i likhet med *Persepolis*, har fått stor oppmerksomhet og berømmelse i Vesten – tilbyr en slik representasjon av Iran:

Reading Lolita in Teheran is, in many ways, the antithesis of Persepolis. While Persepolis defies easy categorisation, Lolita places itself squarely within a conservative, canonical Western literary tradition. While Persepolis forces the Western reader to work hard to understand the complexities of contemporary Iranian political and social dynamics, Lolita serves up the usual fare of the oppression of Iranian women under fundamentalist state for the uncritical consumption of Western readers. While Persepolis challenges preconceptions of Iran and Iranian women, Lolita merely reinforces them. (Naghibi og O’Malley 2005:225)

Et utdrag fra *Reading Lolita* illustrerer hvordan Nafisi frir til det dominerende vestlige bildet av den tilslørte iranske kvinnen som undertrykt og ynkelig:

You might notice that her gait and her gestures have changed. It is in her best interest not to be seen, not to be heard or noticed. She doesn't walk upright, but bends her head towards the ground and doesn't look at passersby. [...] You might well ask, what is Sanaz thinking as she walks the streets of Tehran? How much does this experience affect her? [...] Does she feel humiliated by the new laws, by the fact that after the revolution, the age of marriage was lowered from eighteen to nine, that stoning became once more the punishment for adultery and prostitution? (2003:26-27)

Nafisis kvinner kommer ikke til sin rett før etter at de har tatt av seg sløret. Uten sløret fremstiller forfatteren de som *livfulle, individuelle* kvinner. Med sløret som *ubestemmelige, gjenstander, tilintetgjort og brakt til stillhet*. Satrapi reiser tvil om dette dehumaniserende bildet av den tilslørte kvinnen, og istedenfor å rette fokus på kvinnen uten slør, prøver hun å tegne et bilde av kvinnen som individ, *med* slør. Nafisi forteller også ureflektert om sine kvinnelige elevers lengsel og savn etter den vestlige mannen, mens hun knapt nevner den iranske mannen annet enn som en fundamentalistisk kulisse. Satrapi viser at både kvinner og menn led under det fundamentalistiske regimet, at den gjengse mannen var like undertrykt som kvinnen, og at mennene i stor grad var imot den statlige undertrykkingen av kvinner. På tross av at tegneserien på mange måter er et arbeid med forenklinger, generaliseringer og klisjeer, vil jeg hevde at den også, og spesielt i *Persepolis* tilfelle, muliggjør også overskridelsen av disse. Jeg vil påstå at der *Reading Lolita* har en upresis og klisjéfylt representasjon, unngår Satrapi å formidle kun klisjeen. Nafisi framholder i *Reading Lolita* den vestlige oppfattelsen om den stakkars undertrykte kvinnen. Satrapi derimot leker med klisjeene og tilbyr en mer nyansert lesning av problematikken.

Nafisis bok tilbyr den vestlige leseren selvkonfirmasjonen i form av fristedet Nafisi, fordypningen i den kanoniserte vestlige litteraturen, tilbyr sine elever. Kapitteltitlene "Lolita", "Gatsby", "James" og "Austen" peker ut Nafisis litterære ståsted som høyst vestlig konservativt og kanonisk, og viser at hun holder fast på de vestlige konvensjonene til hva som utgjør god litteratur, og hva som faller inn under "høy" og "lav" kultur innen litteraturen. Nafisi plasserer seg på det vestlige markedet ved å spille på de vestlige fordommene: "from a member of the axis of evil [...] promises to disclose the intimate secrets of an exotic other" (Naghibi og O'Malley

2005:224). I Nafisis *Reading Lolita* gjentas privilegiet den engelske litteraturen besitter som agent for moralsk tankegang og verdier i land representert av Vesten, og undergraver den muslimske kvinnens motstand til det islamske teokratiet.³⁴ Det engelske skriftspråket opphøyes på lignende vis i *Reading Lolita* til fortellingens senter, og bekrefter slik det engelske språkets overlegenhet i Nafisis tankegang. I *Reading Lolita* trenes unge kvinner i Teheran til å søke etter den vestlige kulturen og moralen i vestens kanoniserte tekster, og romanen resulterer slik i å bekrefte Vestens idé om egen overlegenhet.

Said frykter at fortellingen om Østen gjennom skriftspråket, som er et kodet system, skal være en ensidig *representasjon* ”i kraft av hva den har utelatt, forskjøvet og overflødiggjort” (2004:32). Satrapi utfordrer, heller ulikt fra Nafisi, både romanformen og det rene skriftspråket. Hun både problematiserer og tar fra hverandre forenklete formuleringer, og tvinger – gjennom tegneserieformen – leseren til deltagelse. Slik kan man hevde at Satrapi, ved å velge tegneserieromanen, et språk som ikke er definert ut i fra det vestlige maktspråket, velger bort *representasjonen* og *konstruksjonen* av Iran til fordel for en flersidig presentasjon. Slik, ønsker jeg å hevde, er Satrapi med på å utvide diskusjonsfeltet istedenfor å sette seg i overensstemmelse med rådende autoriteter og oppfatninger.

Slik jeg ser det er at av Satrapis hovedanliggender å vise styrken og motstandviljen til kvinnene i Iran. I kapitlet ”Les chausettes” følger vi Marjanes fortelling om den iranske kvinnens skjulte motstandskamp. Hun forteller at de store revolusjonære idealene og demonstrasjonene var over i 1990 fordi regjeringen mellom 1980 og 1983 hadde fengslet eller skutt så mange gymnasiaster og studenter at ingen lenger våget å snakke om politikk eller gjøre åpenlys motstand. Motstanden

³⁴ I sin konsumanalyse om litteratur skrevet på engelsk, og det medfølgende privilegiet som meningsbærere i globaliseringen, trekker Simon Gikandi frem noen forslag til hvorfor dette er tilfellet i forholdet mellom afrikansk og engelsk/amerikansk litteratur: ”Debates about literature in Africa throughout the 1960s and 1970s were not about rethinking the idea of the literary, but attempts to show that African literature in English could make the same exclusive claims that F.R. Leavis had made for English literature in England. It is my contention that Leavis’s appeal in the colonial world, his global aura as it were, depended on both his philosophical method (which enabled him to represent the institution of literature and exegesis as natural and commonsensical) and his refusal to make literary or cultural difference central to his concerns [...] by ignoring difference altogether, he created grammar, which he turned into a free-floating cultural object” (2001:649-650).

ble gjort mer diskret gjennom for eksempel å vise håndleddet, gå med walkman, leppestift eller le høyt. Satrapi beskriver at hun selv nesten ble arrestert for å gå med røde sokker. Hun henvender seg på et punkt til leseren og forklarer:

Le régime avait compris qu'une personne qui sortait de chez elle en se demandant: Est-ce que mon pantalon est assez long ? Est-ce que mon foulard est à sa place? Est-ce que mon maquillage se voit? Est-ce qu'ils vont me fouetter ? // Ne se demandait plus : où est ma liberté de parole? Ma vie, est-elle vivable ? Que se passe-t-il dans les prisons politiques ? // Normal! Quand on a peur, on perd la notion d'analyse et de réflexion. Notre effroi nous paralyse. D'ailleurs, la peur a toujours été le moteur de répression de toutes les dictatures. Montrer ses cheveux ou se maquiller devinrent logiquement des actes de rébellion. (2003:bind 4)

Ved å henvende seg til oss, vestlige lesere, uttaler hun her sin motivasjon med *Persepolis* i *Persepolis*. Hun hedrer motstandsviljen blant de iranske kvinnene, samtidig som hun nok en gang viser oss deres særegenhet og handlekraft. Hun undergraver forestillingen om kvinnen som den tilslørte, handlingslammede *andre*, og verken brutaliserer eller avhumaniserer de tilslørte kvinnene som masser, til forveksling like og identitetsløse.

Et av Saids hovedanliggender er det han ser som et massivt og kalkulert aggressivt angrep på muslimske samfunn for deres tilbakestående, mangel på demokrati og opphevelse av kvinners rettigheter. Han kritiserer land i Vesten for å glemme at begreper som modernitet, opplysning og demokrati ikke på noen måte er enkle konsepter det er enighet om og som man enten finner eller ikke finner (2004:IV). I *Persepolis* trekker Satrapi frem motstidende bilder til synet på Iran som ensidig uopplyst og udemokratisk – hun nyanserer, slik vi har sett, undertrykkelsen i sløret. På samme vis er hun rask med å kritisere og latterliggjøre det påtatt religiøse, og viser at det er stor forskjell mellom pliktreligion og ekte religiøs tilhørighet. I kapitlet "Le Concours" beskriver hun tegneprøven og den religiøse prøven hun må bestå for å komme inn på kunstakademiet. Hun regner med at tegneoppgaven, utformet i tiden etter Iran-Irak krigen med martyrpropaganda overalt og 40 prosent av plassene reservert for barn av martyrer og krigsofre, vil etterspørre en representasjon av martyrene. Hun øver seg derfor på å kopiere ett bilde av Michelangelos *Pietà*. På

eksamensdagen tegner hun Maria i chador, Jesus i militæruniform og plusser på et par tulipaner på hver side – det sies at røde tulipaner vokser ut av martyrenes blod (ill. 12).



ill. 12

Satrapi undergraver her den politiske korrektheten som kreves på eksamen ved å inkorporere et kristent arketypisk bilde av medlidenhet og lidelse inn i en iransk nasjonalistisk komposisjon. Samtidig kommenterer hun også at tendensen til å glorifisere martyrer og lidelse i propaganda ikke er spesielt iransk eller muslimsk. Under den religiøse eksamen – laget slik at den nesten er umulig å bestå – velger hun å proklamere ekte religiøs tilhørighet i stedet for å gjenta innlærte setninger på et språk som ikke er hennes. Hun er sikker på å ikke få bestått, men klarer seg gjennom. Til leseren forklarer hun at hun hadde vært heldig å møte på en eksaminator som var ekte troende.

Skillet mellom det fanatiske og oppriktige illustrerer Satrapi ytterligere i kapitlet "Les pâtes", det tredje kapitlet i bok tre som handler om Marjanes opphold i Østerrike. Tanken hun ytrer på bindets første side, om at hun har forlatt det religiøse Iran til fordel for et konfesjonsløst Europa, kollapser totalt når hun blir stasjonert på

et pensjonat drevet av nonner. Her havner hun igjen under religiøs makt, og igjen velger hun å gjøre opprør mot uretten som blir påført henne. En kveld hun er alene med nonnene på pensjonatet tar hun, noe ubehøvlet, med seg en kasserolle med pasta og spiser rett fra kjelen foran tv-en. Hun blir konfrontert og møtt med den katolske kvinnens fordommer mot Iran: "C'est vrai ce qu'on dit sur les iraniens. Ils n'ont vraiment aucune éducation". Hvorpå Marjane, i sinne og protest, tar igjen med Irans fordommer mot de katolske nonnene: "C'est vrai aussi ce qu'on dit sur vous. Vous étiez toutes des prostituées avant de devenir bonnes sœurs". Hun utfordrer nonnene på samme vis som de gjør henne, snur deres fordommer om henne og Iran på dem selv. Dette er en provokasjon som får henne kastet ut fra pensjonatet, mens nonnens kommentar ikke får noen reaksjon. Satrapis bemerkning til det hele er: "Dans tout les religions, on trouve les même extrémistes". Slik viser hun at religiøs fanatisme og dogmatikk er noe som i høy grad også gjelder i vestlige (kristne) samfunn. Vi så i forrige kapittel at Satrapi også har klare forestillinger, og egne erfaringer, om at undertrykking kan finne sted selv i politisk og religiøst frie land. I filmen *Persepolis* har Satrapi valgt å legge til en sekvens som ikke er med i tegneserieromanen – sekvensen finner sted på en flyplass der Marjane står og speiler seg ved siden av en vestlig kvinne. Marjane skal på dette tidspunktet tilbake til Iran fra Østerrike og trekker sløret godt ned i panna og innhyller seg i svart. Ved siden av henne står den andre kvinnen og legger på enorme mengder sminke. Der står de side om side, under hver sin undertrykkende maske, og ser misbilligende på hverandre.

Naghibi og O'Malley understreker at: "[Satrapis] text plays the increasingly mobilized stereotypes of the Islamic republic as oppressive and backward against the Western conviction over its own progressive liberalism in ways that contest both of these scripts" (2005:224). Gillian Whitlock, professor i postkoloniale studier ved universitetet i Queensland, Australia, hevder at Satrapis styrke i *Persepolis* ligger i meglingen av krysskulturelle relasjoner: "drawing on the capacity of comics to free us to think and imagine differently in times of trauma and censorship" (2006:973). Said åpner, i innledningen til tegneserieromanen *Palestine* (2001), for at tegneseriespråket synes å være i stand til å si det som ellers ikke kan sies, eller som kanskje ikke er tillatt å si eller forestille seg: "[comics are] defying the ordinary

processes of thought, which are policed, shaped and re-shaped by all sorts of pedagogical as well as ideological pressures [...] I felt that comics freed me to think and imagine and see differently” (2005 [2001]:ii).

4.3 Det tegnede bildet

Slik vi så i oppgavens første kapittel forbindes det kosmopolitiske i verdenslitteraturen med en visjon om å, gjennom litteraturen, fremme forståelse, idéutveksling og toleranse på tvers av kulturer og landegrenser. Verdenslitteraturen skal ha en verdensomspennende gyldighet, bunne ut i gjensidig forståelse kulturer imellom, og bidra til en utdanning i globale spørsmål som strekker seg forbi individuelle mentale og sentimentale grenser.

Satrapi kan sies å utøve Saids visjon for det flerkulturelle menneskets intellektuelle og moralske ansvar. Hun vil med sitt prosjekt gi et: “human face to this other side of the world that has been seen reduced to an abstract notion” (2008:47). Burns skriver om Satrapi: ”What makes her such a compelling and perceptive witness on her homeland is that, as in exile, she falls into neither of the usual camps: wealthy reactionaries nostalgic for the Shah [...] nor apologist for the Ayatollahs” (2006). Samtidig velger Satrapi tegneserieromanen for å nå ut til et størst mulig publikum (2008:44), og viser at verdenslitteratur også kan komme i form av populærlitteratur. Som samtidens litteratur tar *Persepolis* del i en global forståelse og utbredelse av tanker og ideer. Slik vi så i kapittel én bærer samtidslitteraturene i seg felles kulturelle referanserammer som strekker seg på tvers av kulturer. Gillian Whitlock, professor i postkoloniale studier ved universitetet i Queensland, Australia befester likevel at: ”There can be no simple universality in the associations produced by cartooning across very different relationships” (2006:977). Frykten og paranoiaen i dagens samfunn vitner om behovet for en diskusjon av hvordan vi ser, leser og tolker tegnede og hybride uttrykk.

Det tegnede bildet har fått en komplisert rolle i verden etter 11. september, som et resultat av kulturkollisjoner og menneskers manglende forståelse for hverandre og den andres kultur og religion. Sent i 2005 forårsaket karikaturen av

profeten Mohammed, publisert i en dansk avis, voldshandlinger og innledet voldelige protester og død i gatene i flere muslimske samfunn. Whitlock understreker at denne hendelsen tjener som en påminnelse, om vi i det hele tatt trenger en, på at:

[...] all kinds of images and representations are now caught up in the "war on terror" and lives are at risk, quite literally so. The cartoon wars indicate that graphic art moves as a commodity in a global market across various econo-, ethno-, and ideoscapes, but at the same time they are a cautionary reminder that difference is not transcended or resolved in these transits, and visual images are processed within a vastly different communities of interpretation, and easily co-opted as propaganda. (2006:970)

“Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe annet slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden” (Bibelen 1996:Andre Mosebok, kapittel 20:vers 4). Utsagnet – som klart tar avstand fra alle avbildninger av levende vesener er det andre av de ti bud, skrevet i direkte tale som en befaling utsagt av Gud selv, og det er her, på Moselovens stentavler, at man finner utgangspunktet for bildeforbudet som til ulike tider på ulike steder har blitt praktisert i både muslimsk, jødisk og kristen tradisjon. Vogt peker på at det i islam – som anerkjenner Moses som profet og åpenbaringsformidler – er mange ulike oppfatninger og praksiser i avbildningsproblematikken. Det finnes tallrike eksempler på avbildninger av profeten Muhammed og andre hellige skikkelser, både med og uten ansikter, og den muslimske miniatyrtradisjonen – tegninger som fungerer som illustrasjoner til håndskrifter og bøker – har en uavbrutt tradisjon av billedframstillinger. Samtidig finnes det ekstremistgrupper som tar forbudet mot å avbilde alle levende vesener bokstavelig – resultatet kan være barnebøker som bare viser avbildninger av gjenstander, eller trafikklysmenn uten hode. (Riiser Gundersen 2006).

Etter 11. september har avbildningsforbudet fått styrket sin kraft også i ikke-muslimske samfunn og land. Marianne Hirsh, litteraturprofessor ved Columbia, påpeker at: ”The dissemination of images from the Iraq war and from the area around ground zero immediately after 9/11 have been carefully controlled, and these restrictions shape a new and urgent context for the sustained discussion of words and

images, of reading and looking” (Whitlock 2006:965). Situasjonen krever fundamentale spørsmål vedrørende fortolkning av bilder og bildets kraft til å overføre inntrykk og fremkalle moralske og etiske reaksjoner hos tilskuere. I følge Hirsh er spørsmålene som melder seg viktige og politiske: Hvordan kan vi gjøre mer enn å konsumere bilder som passive tilskuere? Hvordan kan vi gjenkjenne de normene som bestemmer hvilke levemåter som blir ansett som menneskelige, og innenfor hvilke rammer holder den visuelle presentasjonen frem i?

Hirsh identifiserer rollen tegneserien spiller, ved å være en sammenstilling av det visuelle og verbale, som spesielt viktig i dag (Whitlock 2006:967). Satrapi selv er særlig opptatt av leserens medvirkning i tegneserien: “By definition, the reader of the comic is active: you have frames and between them the reader’s imagination becomes activated” (Burns 2006). Spiegelman hevder at: ”the story operates [...] somewhere between the words and the idea that’s in the pictures, and in the movement between the pictures, which is the essence of what happens in a comic” (siteret hos Whitlock 2006:968). Arbeidet med å finne egne slutninger drar slik den passive tilskueren inn i en engasjerende og krevende lesning. Whitlock påpeker at tegneseriens styrke delvis ligger i dens evne til å megle mellom kulturer i et globalt nettverk av sekvensiell kunst, og anser dens vokabular og grammatikk som tilgjengelig og tilpassningsdyktig (2006:969). Jeg mener at utbredelsen og populariteten av *Persepolis*, på tvers av språk, kulturer og generasjoner, vitner om den intellektuelle tegneseriens viktige plass og evne til megle mellom kulturer i verden i dag.

Som et eksempel kan Salam Pax, en irakisk blogger og leser av *Persepolis* trekkes frem. Han lovpriser i 2003, samme året som den engelske oversettelsen ble lagt ut for salg, *Persepolis* på sin blogg fra Bagdad:

I spent most of the day at home reading [*Persepolis*] [...]. It is to scary how much we have in common, Iraqis and Iranians I mean [...] Some of the things about the start of the Muslim revolution make me think about what is happening now in Iraq. It was my third attempt to go thru that “comic book”, I tried once right after I bought it made me wince, this time I went through it in one single go. It is a beautiful book. I had the urge to start translating and throwing copies of it on the streets of Bagdad. Why can’t we learn from other people’s mistakes?

Pax understreker potensialet *Persepolis* har til å megle mellom traumer og kulturforskjeller, til å reflektere over menneskeliv på tvers av kulturer og til å berøre sine lesere. Whitlock påpeker at *Persepolis*: “in the aftermath of 9/11 [...] circulates more widely in Euroamerican networks as a strategically important book for inculcating cross-cultural dialogues and understanding” (2006:974).

McCloud framhever tegneseriens kraft til å berøre leseren ved å forutsette deltagelse og identifikasjon gjennom karakteristiske mønstre, vokabular og grammatikk. Denne deltagelsen og identifikasjonen krever at leseren lager egne slutninger. Slik Pax også antyder, krever *Persepolis* en deltagende leser som engasjerer seg i den aktive prosessen det tar å få mening ut av det oppstykkede. Rutene i tegneserien deler, i følge McCloud, opp både tid og rom, og byr på en ujevn stakkato rytme av fraskilte øyeblikk. Slutningen er det som hjelper leseren å knytte disse atskilte øyeblikkene sammen: ”closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality” (1994:67). Tegneserieteknologien trekker slik oppmerksomheten også til sekvenskunstens semiotikk og dennes innvirkning på leseren.

Slik vi har sett kan tegninger, i motsetning til språk, ikke oversettes. Samtidig kan de samme tegningene få ulike betydninger i ulike kontekster, og et spørsmål som melder seg er hvorvidt tegninger kan sies å ha en universell betydning. Svaret på dette er ikke entydig.

Whitlock minner oss på at vi må stille oss kritiske til McClouds og Eisners opphøyelse av tegneseriens universerende kraft, men krever likevel at vi skal fortsette å tenke at tegneserien kan holde på en form for frihet i tenkning og forestilling (2006:970). Vi kan ikke si at det kun finnes én måte å tolke et tegnet uttrykk eller tegneserie på, samtidig som vi ikke kan la paranoian og frykten sette en stopper for uttrykk som av religiøse eller kulturelle grunner kan misforstås.

4.4 To recognize the other is now more than important work in the humanities

Min overordnede påstand i oppgaven har vært at *Persepolis* er med på å utvide begrepet verdenslitteratur til også å innlemme hybride uttrykk som tegneserie(romanen) - en form som kombinerer skrift og bilder. For Goethe refererte verdenslitteraturen til internasjonale strukturer for kulturell og intellektuell byttehandel, Auerbach håpet at verdenslitteraturen skulle utfordre nasjonale fordommer og bygge broer mellom nasjoner for å oppnå en tverrkulturell forståelse. Said krevde en utvidelse av rammene og kontekstene for den intellektuelle debatten, og ønsket seg en verdenslitteratur som bryter med stereotype forestillinger og enkle forklaringer på kompliserte forhold. I disse uttalelsene ligger en oppmuntring til vågalhet og grenseoverskridelse. For å kunne utvide rammene holder det ikke å repetere, man må våge å gjøre noe nytt, søke utover etter nye horisonter og nye svar.

Vi har, i oppgaven, sett hvordan Satrapi gjennom tegneserieformen har funnet en måte å uttrykke, ikke bare sin flerkulturelle tilhørighet. Hun har samtidig utfordret den grunnleggende ideen om at verdenslitteratur er høyverdig nasjonal litteratur oversatt. Hun bruker et vokabular og en grammatikk som både er nasjonalt og kulturelt forankret, men samtidig tilgjengelig og tilpasningsdyktig i en global verden. Tematisk bygger hun broer mellom kulturer, religioner og uttrykk, og viser at det å kjenne igjen, respektere og megle med andre kulturer, religioner, ideer og uttrykk trolig er det viktigste arbeidet og den største utfordringen i verden i dag. Jeg vil her ved oppgavens slutt, framholde at *Persepolis* åpner nye horisonter for tenkning og forestilling og fordrer et åpent, nysgjerrig og nyanserende blikk, ikke bare på tegneserien, men også på verden. Satrapi har brukt tegneseriens språk som et verdensspråk, og med *Persepolis* skapt en verdenslitteratur som er mer inkluderende enn både den Goethe og Auerbach så for seg i sin tid. Samtidig fordrer hun med *Persepolis* en kulturell og intellektuell byttehandel i Goethes ånd, og i hans ånd har hun skapt verdenslitteratur for en ny tid.

Litteratur

Primærtekster

Satrapi, Marjane. 2000. *Persepolis 1*. Paris

- 2001. *Persepolis 2*. Paris

- 2002. *Persepolis 3*. Paris

- 2003. *Persepolis 4*. Paris

Skjønlitterære sekundærtekster

Littell, Jonathan. 2009. *De velvillige* (overs. Tom Lotherington). Oslo

Nafisi, Azar. 2003. *Reading Lolita in Tehran: A memoir in Books*. New York

Satrapi, Marjane. 2005. *Persepolis* (overs. Asbjørn Øverås). Oslo

Spiegelman, Art. 1997. *The Complete Maus*. New York

Sekundærtekster

Alghasi, Sharam. 2007. "Det norske bildet av Iran" i *Aftenposten*
[<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1754250.ece>] Nedlastet
28. mai 2009

Alghasi, Sharam, Katrine Fangen og Ivar Frønes (red.). 2006. *Mellom to kulturer*.
Oslo

Auerbach, Erich. 2006. "Verdenslitteraturens filologi" (overs. Helge Jordheim) i
Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift, vol 9, nr 1. Oslo, s. 2 - 10

Appiah, Anthony Kwame. 2005. *The Ethics of Identity*. Princeton

Apter, Emily. 2004. "Global *Translatio*: The invention of Comparative Literature,

-
- Istanbul, 1933” i *Debating World Literature* (red. Christopher Prendergast). London, s. 76-109
- Aschroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin. 2007. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London
- Beck, Ulrich. 2006. *The Cosmopolitan Vision*. Cambridge
- Beck, Ulrich, Natan Sznaider og Rainer Winter. 2003. *Global America?* Liverpool
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York
- Bibelen*. 1996. “Andre Mosebok”. Det norske bibelselskap, s.79
- Boons-Grafé, Marie-Claire. 1993. ”Other/other” (overs. Margaret Whitford) i *Feminism and Psychoanalysis* (red. Elizabeth Wright). Oxford
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art*. Cambridge
- Casanova, Pascale. 1999. *La république mondiale des lettres*. Paris
- Eckermann, Johann Peter 1961. “Onsdagen den 31. januari 1827” i *Samtal med Goethe under hans sista levnadsår*. Stockholm, s. 227 - 232
- Eisner, Will. 1996. *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Tamarac
- 2003. *Comics and Sequential Art*. Tamarac
- Gikandi, Simon. 2001. ”Globalization and the Claims of Postcoloniality” i *South Atlantic Quarterly*, volume 100, nr. 3 sommer 2001, s 627-658
- Gundersen, Riiser Bjarne. 2006. “I Guds bilde” i *Morgenbladet*. Oslo
[<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060210/OAKTUELT003/102100059>] Nedlastet 11.juni 2009
- Hall, Stuart. 1991. “The Local and the Global: Globalization and Ethnicity” i *Culture, globalization and the world-system* (red. Anthony D.King). London
- Hayward, Susan. 2006. *Cinema Studies. The Key Concepts*. London
- Hoesel-Uhlig, Stefan. 2004. ”Changing Fields: The Directions of Goethe’s *Weltliteratur*” i *Debating World Literature* (red. Christopher Prendergast). London, s. 54-75
- Eriksen, Hylland Thomas.1998. *Små steder – store spørsmål*. Oslo

-
- Jordheim, Helge. 2006. "Verdenslitteratur, politikk og svimmelhet" i *Bøygen*. Oslo, s. 5-9
- Lacan, Jacques. 1973. *The Language of the Self*. Baltimore og London
- Madsen, Peter. 2004. "World Literature and World Thoughts: Brandes /Auerbach" i *Debating World Literature* (red. Christopher Prendergast). London, s. 54-75
- Marx, Karl og Friedrich Engels. 1967. *The Communist Manifesto*. New York
- McAllister, Edward Sewell og Ian Gordon. 2001. *Comics and Ideology*. New York
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics*. New York
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet - Om selyframstilling i litteraturen* (overs. Ingebrigt Hetland). Oslo
- Næss, Hans Erik. 2005. "Kulturell globalisering er ikke amerikanisering" i *Samtiden*, nr 4, 2005. Oslo
- Pizer, John. 2000. "Goethe's World Literature' – Paradigm and Contemporary Cultural Globalization" i *Comparative Literature* 52:3. Oregon, s. 213-227
- Rorty, Richard. 1998. *Truth and Progress*. Cambridge
- Rustad, Gry Cecilie. 2008. *Family isn't a word, it's a sentence - en analyse av det postklassiske familiemelodramaet*. Oslo
- Rushdie, Salman. 2003. *Step Across this Line*. London
- Said, Edward. 2000a. "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals" i *The Edwards Said Reader* (red. Moustafa Bayouni og Andrew Rubin). New York, s. 368 - 381
- 2000b. "Reflections on Exile" i *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, s. 173 – 186
 - 2004. *Orientalismen* (overs. Anne Aabakken). Oslo
 - 2005. "Homage to Joe Sacco" i *Palestine* (forf. Joe Sacco). Seattle
- Sande, Ingrid Larsen. 2008. *Tegneseriens teori og estetikk – bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart*. Oslo
- Scott, David. 1999. *Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality*. Princeton

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985a. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" i *Critical Inquiry* 12:1, høsten 2008, s 243-261

- 1985b. "The Rani of Simur" i *Europe and Its Others* (red. Francis Barker) Vol 1. Colchester, s.128-151

Thomsen, Mads Rosendahl. 2008. *Mapping World Literature*. London

Artikler, intervjuer og anmeldelser

Agence France-Presse. 2007. "Cannes winner says Iran's disapproval boosts film" i *Middle East Times*
[http://www.metimes.com/International/2007/10/18/cannes_winner_says_irans_disapproval_boosts_film/5894/] Nedlastet 14. februar 2009

Arnold, Andrew D. 2003. "An Iranian Girlhood" i *Time Online Edition*
[<http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,452401,00.html>]
Nedlastet 14. februar 2009

Bessec, Alain. 2003. "Persepolis 3" i *Ouest-France Dimanche*, sitert i fars.ifrance.com [<http://fars.ifrance.com/lienslivres2.php>] Nedlastet 21. mars 2009

Bitar, Karim Emile. 2008. "Il faut sauver *Persepolis*" i *Le Monde*
[<http://cyrano.blog.lemonde.fr/2008/03/15/il-faut-sauver-persepolis/>] Nedlastet 21. mars 2009

Murfreesboro Post. 2009. "Iranian author to lecture at MTSU" i *Murfreesboro Post*
[<https://boropost.bondwaresite.com/news.php?viewStory=16245>] Nedlastet 15. april 2009

Brooks, Xan. 2007. "Iran condemns award-winning film" i *guardian.co.uk*
[<http://www.guardian.co.uk/film/2007/may/31/news.xanbrooks>] Nedlastet 7. mai 2009

Burns, Charles. 2006. "Marjane Satrapi: Princess of darkness" i *The Independent*
[www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/marjane-satrapi-princess-of-darkness-417932.html] Nedlastet 15. april 2009

Davis, Rocío G. 2005. "A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*" i *Prose Studies*, vol. 27, nummer 3, 264-279

Derakhshan, Hossein. 2008. "Good versus evil, again" i *guardian.co.uk*

- [<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/may/15/goodversusevilagain>]
Nedlastet 7. mai 2009
- Golsorkhi, Masoud. 2008. "A partial history" i [guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk)
[<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/apr/29/apartialhistory>]
Nedlastet 7. mai 2009
- Hansson, Atle. 2004. "Vondskapens akse – det er eg" i *Syn og Segn* nummer 1, 2004.
Oslo, s.38-47
- High Beam Reasearch. 2008. "Shepherd University Selects Persepolis as Common
Reading Selection" i High Beam Reasearch
[<http://www.highbeam.com/doc/1P3-1535009711.html>] Nedlastet 7. mai 2009
- Ide, Wendy. 2008. "Back to the drawing board as Marjane Satrapi's *Persepolis*
proves a hit" i *Times* online
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article3757497.ece] Nedlastet 7.mai 2009
- James17930. 2006. "Bringing Iran To The West: Marjane Satrapi's *Persepolis*"
[<http://culturatti.com/2006/09/22/bringing-iran-to-the-west-marjane-satrapi-persepolis/>]
Nedlastet 7.mai 2009
- Jafaar, Ali. 2007. "Iran decries *Persepolis* jury prize" i *Variety*
[<http://www.variety.com/index.asp?layout=cannes2007&jump=story&articleid=VR1117965920&cs=1>] Nedlastet 7.mai 2009
- Landesman, Cosmo. 2008. "*Persepolis* - the Sunday Times review" i *Times* online.
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/film_reviews/article3805199.ece] Nedlastet 7.mai 2009
- Le Maire. Poulet aux prunes : Marjane Satrapi i [maires.evous.fr](http://www.maires.evous.fr)
[<http://www.comme-un-roman.com/auteur/satrapi/satrapi.htm>] Nedlastet
21.mars 2009
- Libiot, Eric.2001. "Persepolis 2" i *L'Express*
[<http://livres.lexpress.fr/critique.asp/idC=2745/idTC=3/idR=11/idG=10>]
Nedlastet 21.mars 2009
- 2008. "Marjane Satrapi" i *L'Express*.
[<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=13565/idR=5/idG=10>] Nedlastet
21.mars 2009
- LivreShebdo. 2007. "L'Association anticipe le succès à l'écran de *Persépolis*" i
LivreShebdo.fr

- [<http://www.livreshebdo.fr/actualites/DetailsActuRub.aspx?id=791>] Nedlastet 21.mars 2009
- Miller, Nancy K. 2007. "Out of the Family: Generations of Women in Marjane Satrapi's *Persepolis*" i *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*. London, s. 22-37
- Murphy, Bernadette. 2003. Anmeldelse av *Persepolis* i *The Los Angeles Times* hentet fra *completerevue.com*
[<http://www.complete-review.com/reviews/iran/satrapim.htm>] Nedlastet 14.april 2009
- Naghibi, Nima og Andrew O'Malley. 2005. "Estranging the familiar: 'East' and 'West' in Satrapi's *Persepolis*" i *English Studies in Canada* 31:2-3, 2005 June-Sept, s. 223-247
- Pantheon Staff. 2003. "On Writing *Persepolis*".
[<http://www.randomhouse.com/pantheon/graphicnovels/satrapi2.html>]
Nedlastet 14. april 2009
- Pax, Salam. 2003. "Where is Raed?", skrevet 7.desember i *dear_raed.blogspot.com*
[http://dear_raed.blogspot.com/search?q=persepolis] Nedlastet 15. mai 2009
- Press, Joy. 2003. "Veils of Tears" i *Village Voice*.
[<http://www.villagevoice.com/2003-05-06/books/veil-of-tears/1>] Nedlastet 14. april 2009
- Reidy, Pdraig. 2007. "Cartoon villains" i *guardian.co.uk*
[<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/jul/04/cartoonvillians>]
Nedlastet 14. april 2009
- Salgari, Romain. 2007. "Satrapi Marjane *Persepolis* (2007) i *Arts Livres*
[[http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=1037&Title=SATRAPI+Marjan++Pers%E9polis+\(2007\)](http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=1037&Title=SATRAPI+Marjan++Pers%E9polis+(2007))] Nedlastet 14. april 2009
- Sante Luc. 2004. "She can't go home again" i *The New York Times*
[<http://www.nytimes.com/2004/08/22/books/she-can-t-go-home-again.html?scp=6&sq=persepolis+satrapi&st=nyt>] Nedlastet 14. april 2009
- Satrapi, Marjane. 2008. "*Persepolis: A state of Mind*" i *Literal. Latin American Voices* sommer 2008, s. 44-47
- Scott, A.O. 2007. "In A Flat World, A Rebel Without a Cause" i *The New York Times*
[<http://movies.nytimes.com/2007/12/25/movies/25pers.html?scp=3&sq=persepolis%20satrapi&st=cse>] Nedlastet 14. april 2009

- Sony Pictures. 2007. Intervju publisert på *Sony Pictures* nettside for *Persepolis*.
[<http://www.sonypictures.com/classics/persepolis/main.html>] Nedlastet 17. juni 2009
- Storage, Patricia. 2005. "A Double Life in Black and White" i *The New York Review of Books*, Volume LII, nummer 6, 2005, s.40-43
- Theokas, Christopher. 2003. "*Persepolis* paints Iran from a kid's perspective" i USA Today. [http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2003-08-06-persepolis_x.htm] Nedlastet 14. april 2009
- Tully, Annie. 2004. "An interview with Marjane Satrapi" i *Bookslut*.
[www.bookslut.com/features/2004_10_003261.php] Nedlastet 14. april 2009
- Whitlock, Gillian. 2006. "Autobiographics: The Seeing "I" of the Comics" i *MFS Modern Fiction Studies*, bind 52:nummer 4, vinter 2006, s. 965-978
- Worth, Jennifer. 2007. "Unveiling: *Persepolis* as Embodied Performance" i *Theatre Research International*, vol 32, nr 2. London, s. 143-160

Oppslagsverk

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. Litteraturvitenskapelig leksikon.
Oslo

Store Norske Leksikon på Internett
[www.snø.no]

Bilder

Bildene jeg har brukt i oppgaven er alle hentet fra *Persepolis* 1-4 (2000-2003).

Vedlegg 1



Vedlegg 2

Intervju med Sharam Alghasi, CULCOM-stipendiat ved Universitetet i Oslo, utført via mail 26. mars 2009.

Katerina Vik: *Persepolis* er, som kjent, skrevet på fransk, utgitt i Frankrike og oversatt til en rekke europeiske språk. Det jeg gjerne skulle ha visst mer om er mottagelsen av *Persepolis* blant iranere. Er tegneserien i det hele tatt kjent i Iran? Og har den i såfall fått noen reaksjoner?

Sharam Alghasi: *Persepolis* er kjent i Iran som film. Det henger nok sammen med enorm interesse for film generelt og iranskrelaterte filmer i sær. Jeg var jo nettopp i Iran for første gang på 25 år. Det som slo meg var den massive bruken av satellitt TV. Det var nesten ingen som så på iranskestatlige TV - kanaler. Både tegneserieromanen og filmen er forbudt i Iran ut ifra ganske forståelige grunner (sett fra regimets øyne).

Katerina: Er *Persepolis* kjent som tegneserieroman? Kan du si noe om plassen tegneserier har i Iran?

Sharam: Tegneserier har en helt annen plass i Iran enn i Norge. Tegneserier er for barn. Jeg vil tro at tegneserien er kjent i Iran, men jeg tør ikke si hvor kjent.

Katerina: Hvorfor er den forbudt i Iran? Er det form, innhold eller begge deler?

Sharam: Den representerer en annen fortelling av Iran og den iranske revolusjonen, og dens konsekvenser. Det er klart at regimet bedriver en slags glorifisering av revolusjonen og alt det der. Filmen kommer med en annen fortelling, hvor igjennom enkeltes skjebner kobles til radikale strukturelle endringer i det iranske samfunnet.

Katerina: Er *Persepolis* en god gjengivelse av hendelsene i Iran, og er dagens situasjon den samme som den hun skriver om? Er påbudene like sterke, for eksempel påbudet om å bære slør, eller har dette endret seg?

Sharam: Jeg tror *Persepolis* gir en god beskrivelse av den iranske revolusjonen sett fra den iranske middelklassens ståsted. Men det som skjedde etterpå handler jo om tiden rett etter revolusjonen som kjennetegnes av voldsomme politiske uroligheter, terror, fengsling og drap. Ting er ikke så voldsomme i dag som den gangen, men de strukturelle endringene, blant annet et radikal skifte i kvinnes posisjon i det iranske samfunnet er der, og nokså institusjonalisert.

Katerina: Vil du si at *Persepolis* har universell gyldighet?

Sharam: Jeg mener at *Persepolis* absolutt har universell gyldighet. De som for eksempel snakker om for/mot islamisering i det norske samfunnet, burde ta innover seg hvordan religion og politikk kan tolkes og knyttes til hverandre, og kan ha grunnleggende konsekvenser for et samfunn. Jeg tror at *Persepolis* er veldig gyldig i debatten i Norge (!!!)