

**Subjektiiivisuus ja abstrakti väkivalta  
kuvakerronnassa: Marjane Satrapin *Persepolis I ja II*  
(2000–2004)**

Iida Seppänen

Kandidaatintyö

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteen tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Syyskuu 2024



Kandidaatintutkielma

**Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede**

**Iida Seppänen**

**Subjektiiivisuus ja abstrakti väkivalta kuvakerronnassa: Marjane Satrapin *Persepolis I ja II* (2000-2004)**

**Sivumäärät:** 28, ei liitteitä

Tutkielmani kohde on Marjane Satrapin *Persepolis*-sarja eli *Persepolis I: Iranilainen lapsuuteni ja Persepolis II: Kotiinpaluu* (2000-2004). Tutkin keinoja, joilla tyyli, fokalisaatio ja kerronta vaikuttavat poliittisesti korostaen subjektiivista kokemusta ja jättäen tarkoituksellisesti pois realistisesti piirretyt värilliset väkivallan kuvaukset. Kiinnitän huomiota teoksen kertojiin ja heidän vuorovaikutukseensa eri aikatasojen välillä. Lisäksi tutkin teoksen läpi ilmenevää populaarikulttuurin käsittelyä, jossa länsimaista tuotu popkulttuuri näyttäytyy sekä vastarinnan keinona että kritiikin kohteena.

Vertaan *Persepolista* underground-sarjakuvan perinteeseen ja etenkin Art Spiegelmanin *Mausiin* (1980-1991), jonka kanssa *Persepolis* jakaa paljon teemoja ja yhteisiä linkittyymiä underground comix -sceneen. Tutkin myös teoksen sijoittumista osaksi sekä persialaista taidetta että iranilaisten naisten omaelämäkertoja. Nostan esiin Azar Nafisin romaanin *Reading Lolita in Tehran* (2003) tutkiakseni teosten eroja länsimaisen kirjallisuuskäsitteiden käsittelyssä. Hyödynnän Scott McCloudin ikoniteoriaa tarkastellakseni *Persepoliksen* kuvallista tyyliä ja tämän tyylin kytkeytymistä laajempaan kerrontaan ja teemoihin.

Tutkielman tulokset sisältävät huomioita tavoista, joilla Satrapi kuvaa muistin sisäistä prosessia, sekä tavoista, joilla teoksen fokalisoinnin keinot (mm. abstraktit piirroukset, lähikuvat kasvoista ja eri aikatasojen kertojaäänten vuorovaikutus) vievät huomion asioiden fyysisestä ulkonäöstä iranilaisten subjektiiviseen kokemukseen. Esiin nousee universaaliuden odotuksen sekä hyödyntäminen että sen kääntyminen teoksessa: Satrapi kuvaa länsimaiselle lukijalle tuttua populaarikulttuuria ja kasvamisen siirtymäriittejä näyttäen kuitenkin niiden saamat erilaiset merkitykset ja ehdot Iranissa.

**Avainsanat:** *Persepolis*, Marjane Satrapi, kuvakerronta, fokalisaatio

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Populaari- ja korkeakulttuuri</b>	<b>8</b>
2.1	Juuret underground-scenessä	8
2.2	Kuka saa kirjoittaa historiasta?	10
2.3	Populaarin poliittinen potentiaali ja kritiikki	13
<b>3</b>	<b>Miksi pelkistetyt piirrokset?</b>	<b>17</b>
3.1	Sarjakuvaikonit	17
3.2	Subjektiiivisuus ja fokalisaatio	19
<b>4</b>	<b>Fokalisointi kuvakerronnassa</b>	<b>21</b>
<b>5</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>25</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>27</b>

## 1 Johdanto

*Persepolis* -teoksen sivujen ulkonäkö on ekspressionistinen, pelkistetty ja jyrkän mustavalkoinen. Yksinkertaisesti piirrettyjen hahmojen taakse jää usein tyhjiä kokonaan mustia tai valkoisia alueita, joiden Hillary Chute (2010 144) tulkitsee ilmentävän muistin prosessia: hän lainaa Kate Flintia, jonka mukaan tyhjät kohdat taiteessa saattavat luoda ehdot muistamiselle ja kutsuvan täyttämään ne ”mielen silmällä”. *Persepolis* siis jo kuvailmaisun tasolla kiinnittää muistamisen prosessiin huomiota asioiden ja esineiden tarkan ulkonäön sijaan muistamisen prosessiin. Haparoiva, naiivi, jopa piirtotaidon puutteesta kritisoitu<sup>1</sup> piirrostyylillä ja lapsipäähenkilön vahva rooli fokalisoijana korostavat subjektiivista kokemusta.

Petollisen viattoman, yksinkertaisen, ”taitamattoman” piirrostyylin kanssa näennäisessä ristiriidassa ovat teoksen monimutkaiset poliittiset teemat ja lukuisat väkivallan kuvaukset. Päähenkilö on Satrapin lapsiminä, josta käytetään lempinimeä Marji ja joka kasvaa sarjan toisessa osassa teiniksi. Vallankumousta ja sotaa luonnollisesti katsotaan ensimmäisessä osassa paljolti lapsi-Marjin osin naiivista näkökulmasta.

Abstrakti piirrostyylillä ja subjektiivisen kokemuksen painotus eivät merkitse tekstin pyrkimystä erottaa itsensä tosimaailmasta ja sen tapahtumista. Chute kirjoittaa piirrostyylin olevan tietoinen valinta ja *Persepoliksen* olevan syvän sitoutunut totuudenmukaisuuteen, ”deeply invested in it’s own veracy” (2010, 146). Satrapi kertoo haastattelussa: “I would have died of sadness if all these people had been forgotten” (Bahrapour 2003). *Persepolis* pyrkii tiettyyn totuudenmukaisuuteen.

Teos on osa laajempaa noin 2000-luvun alkuun sijoittuvaa aaltoa maasta paenneiden iranilaisten naisten omaelämäkerroista: genre, jota on Iranissa perinteisesti pidetty sopimattomana etenkin naisille, kuten Naghibi ja O’Malley kirjoittavat Farzaneh Milanin sekä Afsaneh Najmabadin aihetta käsitteleviin kirjoihin viitaten. Naghibin ja O’Malleyin mukaan *Persepolis* -sarjaa on keuhuttu länsimaissa laajasti Marjin kasvukertomuksen (ainakin näennäisen) samaistuttavuudella ja universaaliuden perusteella, minkä Naghibi ja O’Malley näkevät puutteellisena lähestymistapana. He kritisoivat imperialistista eetosta erojen häivyttämisen ja länsimaalaisen kaltaisuuden normativisoinnin takana ja nostavat esiin tapoja, joilla *Persepolis* subversoi odotuksen iranilaisen ja länsimaalaisen teinin kokemusten samuudelle (2005, 226; 2005, 236). Hyödynnänkin tutkielmassa Hanna Meretojan

---

<sup>1</sup> Tim O’Neil (2004, 37) tulkitsee Satrapin taidot sarjakuvanpiirtäjänä puutteellisiksi.

narratiivista hermeneutiikkaa ja etenkin hänen esiinnostamia kertomuseettisiä ongelmia taipumuksessa subsumoida marginalisoitujen ihmisten näkökulman hegemonisiin, vallalla oleviin narratiiveihin.

*Persepoliksen* kerronta sivuaa monia länsimaiselle lukijalle tuttuja tapahtumia, kuten huivipakkoa, poliittisia teloituksia ja sotaa Irakin kanssa, joista on länsimaissa jo usein vakiintunut tietynlainen medianarratiivi. Marji, teoksen päähenkilö ja sarjakuvataiteilija Marjane Satrapin nuorempi piirretty avatar, kokee monia poliittisia ja henkilökohtaisia muutoksia vallankumouksen jälkeisessä Iranissa. Jo sarjan ensimmäinen sivu sekoittaa henkilökohtaisen ja poliittisen: ruumiiton ääniraitamainen teksti kertoo ensimmäisen ruudun vakavan, hunnutetun tytön esittävän häntä itseään kymmenenvuotiaana ja käy läpi vallankumouksen ja huntupakon historialliset faktat vuosilukuineen. Viimeinen ruutu vetää lukijan takaisin kymmenenvuotiaan Marjin elämään ja näkökulmaan: ”Emme juuri välittäneet käyttää huntua, kun emme ymmärtäneet, miksi pitäisi” (*Persepolis I*, 3). Alla olevassa ruudussa lapset – Marji mukaanlukien – leikkivät hunnuilla käyttäen niitä muun muassa valjaina ja hyppynaruina.

On huomattavaa, että valtamedian Iraniin yhdistämät huivit eivät aina ole olleet pakollisia, vaan fundamentalistien noustessa vallankahvaan ja koulun yllättäen vaativan oppilaitaan käyttämään huiveja Marji ja hänen luokkakoverinsa kokevat suuren mullistuksen. Satrapi raottaa vallankumousta edeltävää vapaampaa vaikkakin silti poliittisesti levotonta Irania. Näyttämällä, kuinka viimeaikainen tapahtuma uskonnollisen diktatuurin nousu todella on, Satrapi vastustaa nykyistä stereotypiaa Iranista jämähtäneenä ja takaperoisena sekä valottaa länsimaiden rikosten roolia nykyisten levottomuuksien syntymisessä.

1953 Iranissa tapahtui Mohammad Reza Pahlavin brittien avustuksella suorittama vallankaappaus, joka johti Britanniaa hyödyttäneisiin öljykauppoihin, autoritaarisempaan hallintoon ja Iranin lisääntyneeseen länsimaalaistumiseen. Nämä tapahtumat johtivat kansalaisten laajaan tyytymättömyyteen ja lopulta vallankumoukseen. Vallankumouksen aikaan kymmenenvuotiaan Marjin vanhemmat osoittivat päivittäin mieltä Mohammad Reza Pahlavin hallitusta vastaan, mikä herättää aatteen paloa myös nuoressa Marjissa, joka toistaa marsseja pihaleikeissä vaikkei ymmärräkään täysin mitä vastaan marssii. Vaikka lopulta valtaan päätyivät islamistit, vallankumous herätti monissa – mukaanlukien Marjin vanhemmissa – toiveikkuutta hirmuvallan päättymisestä ja lisääntyneestä vapaudesta, mikä

tekee poliittisen väkivallan pahenemisesta ja vallankumousta seuranneesta sodasta Irakin kanssa entistä järkyttävämpiä perheelle.

Tutkin *Persepoliksen* sijoittumista osaksi sekä länsimaista underground-sarjakuvaperinnettä että persialaista taidetta, jotka kummatkin ovat vaikuttaneet *Persepoliksen* tyyliin ja teemoihin. Etsin eroja ja yhtäläisyyksiä *Persepoliksen* ja Art Spiegelmanin *Mausin* (1980-1991) väliltä, sillä teosten vaikuttamisen keinoissa on paljon samaa etenkin populaarikulttuurin käsittelyn kannalta. Vertaan teosta myös Azar Nafisin romaaniin *Reading Lolita in Tehran* (2003), sillä vertaus nostaa esille teosten eriävät suhtautumiset länsimaiseen korkeakulttuuriin ja kirjallisuuskaanoniin.

Käytän Joseph Witekin (2012, 28) Joe Zabelilta lainaamaa ajatusta jakaa kuvallisen ilmaisun perinteet kahteen moodiin, jotka Witek nimeää realistiseksi ja sarjakuvamoodiksi<sup>2</sup>. Lisäksi hyödynnän McCloudin ajatusta pelkistetyistä ikonista universaalina ja identifiikaatioon kannustavana. Witekin ja McCloudin viitekehykset voivat auttaa hahmottamana Satrapin kuvailmaisun vaikutuksia lukijaan ja sitä, miksi tietty tyyli on ehkä valittu.

*Persepoliksessa* kuvattu väkivalta on tarkoituksella kuvailmaisultaan abstraktia ja kuvattu usein subjektiivisen linssin läpi nuoren Marjin kuvitelmien kautta. Kuinka ”visuaalisesti traumaattisen poisjättäminen”<sup>3</sup> mahdollistaa sellaisten asioiden kommunikoimisen, joita ei voisi sanoa realistisemmilla piirroksilla tai näytellyllä elokuvalla? Tämä kuvailmaisun piirre yhdistyy laajemmin myös teoksen muuhun fokalisaatioon ja kerrontaan, joka on usein rakennettu tuomaan huomio Marjin – ja muiden iranilaisten – subjektiiviseen kokemukseen tarkan ulkonäköjen jäljentämisen sijaan.

Tutkin piirrostyylin piirteiden kytkeytymistä teoksen laajempiin poliittisiin teemoihin ja länsimaiden kritiikkiin sekä laajemminkin teoksessa ilmeneviä poliittisen vaikuttamisen keinoja, joihin kuuluvat muun muassa trivialisatio sekä populaarikulttuurin samanaikainen hyödyntäminen ja kritiikki.

---

<sup>2</sup> Eng. “naturalistic mode” ja “comic mode”

<sup>3</sup> “Persepolis at once comments on the insufficiency of any representation to “fully” represent trauma and also harnesses the power of the visual to represent an important emotional landscape (the child’s), which is moving paradoxically because of its distance from and proximity to the realities it references. In the panel’s emotional impact and its spareness, offering a disarticulated, white body floating on an all-black background, Persepolis’ style shows that the retracing work of historical graphic narrative—even when retracing trauma—does not have to be visually traumatic.” (Chute 2008, 103)

## 2 Populaari- ja korkeakulttuuri

### 2.1 Juuret underground-scenessä

*Persepolista* verrataan usein Art Spiegelmanin *Mausiin*, joka on niin ikään henkilökohtaisen ja historiallisen trauman yhtymäkohtia käsittelevä sarjakuvateos, jonka tekijällä on juuret underground comix -liikkeessä. Underground-sarjakuvalla viitataan ilmiöön, jossa pienet kustantajat tai yksittäiset taiteilijat alkoivat noin 1960-luvun lopulta 1970-luvulle julkaista epäkaupallista, Comic Code Authority:n sensuuria vastustavaa sarjakuvaa, jolle tyypillisiä piirteitä olivat aikuinen kohdeyleisö, poliittinen kantaaottavuus ja sarjakuvamaisen tyyllitelty piirrosjälki.

*Persepolista* ja *Mausia* yhdistää kerronnan tapa, joka nojaa vahvasti pelkistämiseen, popkulttuuriviittauksiin ja symboliseen ilmaisuun historiallisen trauman kuvaajina. *Spiegelman* piirtää satiirisesti eläinsatuja mukailien juutalaiset hiirinä ja saksalaiset kissoina; *Persepoliksen* hahmot taas ovat ihmisiä, mutta heidätkin on piirretty pelkistäen ja paikoin liioitellen. Satrapi pelkistää piirtämänsä ihmiset muutamaankin tärkeimpään visuaaliseen piirteeseen, ja heidän ulkonäköään voivat muuttaa muun muassa heidän tunteensa tai vaikkapa se, kuinka paljon Marji pitää heistä.

*Persepoliksen* tyyli yhdistelee persialaista taidetta, avantgardea ja länsimaista sarjakuvaa. Se on paikoin ekspressionistisempi kuin *Mausin* selvästi Disneyta mukaileva piirrostyle eikä *Mausin* tavoin viittaa selkeästi tiettyyn kaupallisen populaarikulttuurin ilmiöön. Sen sijaan haparoiva viiva, varjostuksen puute ja kaksiulotteisuus luovat lapsenomaisen, jopa naiivin vaikutelman.

Sarjakuvamuoto itsessään on usein nähty populaarina, massoille suunnattuna ja jossakin määrin pinnallisena tai lapsellisena viestintäkeinona. Nämä vaikutelmat avaavat *Persepoliksen* välittömästi laajalle yleisölle mutta myös piilottavat sen poliittiset viestit kevyen ulkoasun taakse. Lisäksi Satrapi avaa perheensä näennäisen epäpoliittista yksityistä elämää, johon kuuluvat muun muassa ruuanlaitto ja lautapelit (mutta niin ikään myös mielenosoitukset ja ystävien teloitukset). Tämä yksinkertainen piirrostyle yhdistyy lapsen ja myöhemmin teinin fokalisoijaan. Sarjakuvamuoto, pelkistetty piirrostyle ja lapsen naiivi näkökulma luovat kertomuksen, jossa Satrapin todistajuuden välittävät kulttuurisesti ”vähemmän vakavina” pidetty muoto ja kertoja.



Voi myös väittää, että haparoiva viiva ja tyyllille ominainen ”naiivius” korostavat subjektiivista kokemusta ja piirtämisen tai kertomisen prosessia, minkä voi nähdä kytkeytyvän ylipäättään underground-sarjakuvalle tyypilliseen henkilökohtaisuuteen ja tunnustuksellisuuteen: epätäydellinen piirrostyylillä, jossa näkyy kynän jälki ja piirtämisen ruumiillinen teko, luo tietyn intiimiyden lukijan ja taiteilijan välille. Intiimiyden vaikutelmaa korostaa se, että historiallisten tapahtumien lisäksi kerrontaa hallitsee voimakkaasti Marjin henkilökohtainen kokemus. ”Halusin profeetaksi... – koska palvelijamme joutui syömään eri pöydässä, – koska isälläni oli Cadillac –” (Persepolis I, 5) selittää lapsi-Marjia ja omaelämäkertaa kirjoittavaa aikuista Marjaneaa yhdistelevä kertoja.

Underground-sarjakuvan vahvan fokuksen henkilökohtaiseen ja tunnustukselliseen polkaisuun käyntiin Justin Greenin *Binky Brown Meets Holy Virgin Mary* (1972), jossa nuori Justin kärsii kidutetuista seksuaalisista kompulsioista tukahduttavassa katolisessa ympäristössä. Viaton, nuorten sarjakuvista ja amerikkalaisesta nostalgiasta muistuttava tyyli luo ironiaa kirkkaskasvoisen nuoren Justinin kamppaillessa groteskien tai tabujen ajatusten kanssa. Feministisen underground-sarjakuvan pioneeri Aline Kominsky-Crumb taas kävi feminististä sarjakuvalehteä *Wimmen's Comix* vastaan piirtämällä tahallisen taitamattomia, karkeita, provosoivan ”huonosti” piirrettyjä sarjakuvia, jotka eivät vaikuta piittaavan perspektiivin ja varjostuksen tavanomaisista säännöistä. Tämä ärsytti sekä mieslukijoita että feministisiä, naispuolisia underground-sarjakuvataiteilijoita. *Wimmen's Comix* -lehti jopa torjui Kominsky-Crumbin, mikä johti uuteen lehteen *Twisted Sisters*, jota Kominsky-Crumb oli mukana perustamassa. Kominsky-Crumbia on keuhuttu tietystä autenttisuudesta, todenmukaisuudesta, ja hän on Justin Greenin ohella vaikuttanut vahvasti myöhempien sarjakuvien aiheisiin ja ilmaisuun. Kominsky-Crumb, kuten Satrapi, piirtää kuvia, jotka eivät välttämättä jäljittele tosimaailmaa mutta pyrkivät silti tietynlaiseen autenttisuuteen.

Myös Spiegelmanin *Maus* pyrkii välittämään tietynlaisen totuuden. Yksi hiirimetaforan tärkeä vaikutus saattaa olla hiiren symbolin paradoksaalinen kyky päästä lähemmäs totuudenmukaista kuvausta myöntämällä sarjakuvakuvauksen epätarkkuus, osittain keksitty luonne ja Spiegelmanin tiedon rajat.<sup>4</sup> Hän kuvailee *Mausia* vahvasti kieleen perustuvana sarjakuvana (2011, 150): hän esimerkiksi piirtää isänsä disneymaisena geneerisen eläinsadun

---

<sup>4</sup> Spiegelman kertoo: “Paradoxically, while the mice allowed for a distancing from the horrors described, they simultaneously allowed me and others to get further inside the material in a way that would have been difficult with more realistic representation, where one could constantly question my choices: “Is that what that guy really looked like?” and you know, I actually have no idea.” (2011, 148)

hiirenä mutta pyrkii toisintamaan isänsä aksentin todelliset, jiddiisiä äidinkielenä puhuvalle henkilölle kuuluvat nyanssit tekstiin niin tarkasti kuin mahdollista.

## 2.2 Kuka saa kirjoittaa historiasta?

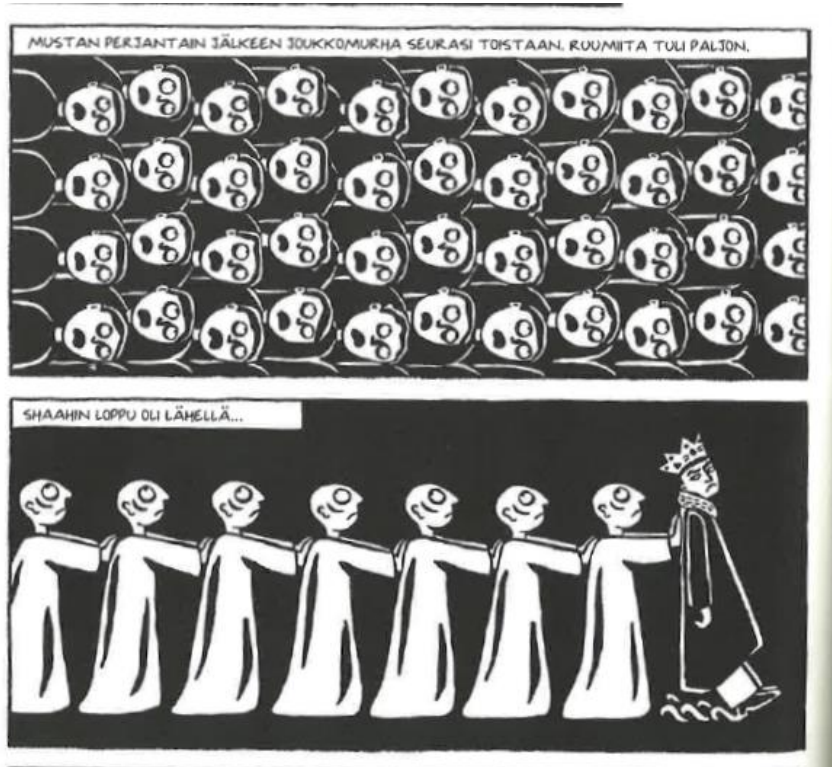
Chute kirjoittaa, että *Persepoliksen* tyyliä ohjaa aktiivinen ”virtuoosimaisuuden” vaatimuksen torjunta historian representoimisessa (2010, 156). Lapsikertoja, haparoiva viiva ja sarjakuvamuoto yhdistyvät kollektiiviseen todistamiseen: historiasta eivät puhu vain muutamat merkkihenkilöt vaan kaikki, jotka elävät sitä. Myös Spiegelman käyttää piirrostyylillä päästäkseen lähemmäksi lukijaa: hän muun muassa harkitsi aluksi ”puusta veistetyin” oloista piirrostyylillä ja jopa piirsi kokeilusivuja mutta päätyi lopulta haparoivampaan pelkistettyyn tyyliin, sillä pelkäsi työläämmän tyylin erottavan hänet liiaksi lukijasta.

Spiegelman (2011, 143) kuvailee tunnettaan puusta veistettyä tyyliä kohtaan osuvasti: “It insisted on my superiority to the reader, in the sense of, ’have a certain expertise at making this thing that looks like wood engravings that you don’t have, so shut up and listen”. Tietyn ylemmyyden kommunikoimisen lisäksi Spiegelman myös huomioi mutkikkaan näköisen tyylin hidastavan ja lukeamista ja häiritsevän lukemisen rytmiä, mikä voi olla myös yksi Satrapin syistä hyödyntää yksinkertaista, pelkistettyä tyyliä. Toisaalta kummankaan teoksen tyyli ei kuitenkaan ole tasapaksu, vaan monimutkaisemmat piirrokset pysäyttävät paikoittain tehokkaasti lukijan katseen.

Kuten *Maus*, myöskään *Persepolis* ei perustu pelkästään taiteilijan itsensä näkökulmaan ja tietoon vaan visualisoi ihmiskollektiiveja vetäen kaikki historian kokijat samaan narratiiviin todistajiksi: efekti ja sanoma, jota Chute (2011, 156) huomioi päältäpäin ”taitamattoman” tyylin tukevan, sillä tyyli torjuu vaatimukset virtuoosimaisuudelle historian kertomisessa. *Persepolista* luonnehtii vahva eettinen eetos kaikista iranilaisista arvokkaina todistajina ja kertojina ja heille kuuluvasta paikasta kulttuurin maailmankartalla, mikä ilmenee myös kirjaimellisena piirtämisenään sivuille.

*Persepoliksen* piirrostyylille on tyypillistä ihmisjoukkojen kuvaaminen geometrisina, miltei arkkitehtuurisina sommitelmina. Ihmisjoukkojen visualisointi sivun pinnalle antaa selkeän, konkreettisen kuvan esimerkiksi lukumääristä. “The book, while shaped by Satrapi’s voice, yet pushes outward to consistently visualize publics—collectivities “of people—aside from

herself and thus shifts the narrative attention to a broad public sphere”, kirjoittaa Chute (2010, 159). Kuvassa 1 iranilaiset näyttävät identtisinä ruumiina, mikä käy järkeen, sillä kuvat luultavasti perustuvat nuoren Marjin mielikuviin vallankumouksessa kuolleista ihmisistä eivätkä suoraan hänen todistamiaansa kuolemiin.



Kuva 1. Marjane Satrapi, Persepolis I: Iranilainen lapsuuteni, 40



Kuva 2. Marjane Satrapi, Persepolis II: Kotiinpaluu, 93

Kuva 2 heijastaa sarjan ensimmäisen osan ruumismuodostelmia siirtämällä ruumiit kaupungin maaperään maan alle. Kallot ovat tyyliteltyjä, sikin sokin ja painajaismaisen surrealistisia vastakohtana ensimmäisen lapsi-Marjin kuvittelemalle siistille symmetrialle. Lisäksi sivulla ihmisjoukot saavat arkkitehtuurisia piirteitä ja kaupunki inhimillisiä: ekspressionistinen tyyli häivyttää eroja eri objektien sekä elollisen ja elottoman välillä. Pääkallot kannattelevat kaupunkia, ja Iranin valtiopropagandassa marttyyrien veri ravitsee yhteiskunnan suonina. Tehran näyttäytyy elävänä ja groteskina.

Toisaalta Iranin eletty ympäristö saa myös positiivisempia merkityksiä: Marji ottaa Itävaltaan mukaansa kotimaan multaa ja puhuu Kaspianmeren ainutlaatuisesta tuoksusta. Ympäristö saa merkityksiä muunakin kuin neutraalina näyttämönä, jolla ihmisoikeusrikokset tapahtuvat.

Tämä kytkeytyy Scherrin ajatukseen ympäristöstä mahdollisena ihmisoikeusrikosten uhrina:

”It is impossible to untangle humans and ruins when it comes to drawing human rights abuses [ . . . ] Not just loss of life, but loss of home and lived environment.” (2021, 204)

### 2.3 Populaarin poliittinen potentiaali ja kritiikki

Naghibi ja O’Malley (2005, 234) ymmärtävät *Persepoliksen* sarjakuvamuotoisuutta ja piirrostyyliliä viittaamalla lesbofeministi Dana Helleriin, joka selittää sarjakuvan tehokkuuden valtarakenteiden haastajana Radnerin ja Lancerin ”trivialisaation” käsitteellä. Joan N. Radner ja Susan S. Lancer määritelmä trivialisaatiolle kuuluu: “The employment of a form—a mode, a genre, etc.—that is considered by the dominant culture to be unimportant, innocuous, or irrelevant.” Naghibi ja O’Malley argumentoivat Dana Hellerin poliittisen sarjakuvan analyysia seuraten, että *Persepolis* naamioi valtarakenteita vastustavan viestin universaalin ja lähestyttävän ulkoasun taakse.

Tämän trivialisaation voi argumentoida ilmenevän myös *Persepoliksen* huomiossa populaarikulttuuriin, usein länsimaiseen ja Iraniin laittomasti tuotuun. Yksi teoksen tärkeimmistä teemoista onkin nimenomaan populaarikulttuuri. Populaari nostetaan esiin mahdollisena poliittisena työkaluna, teema, jota teoksen sarjakuvamuotoisuus itsessään tukee. Naghibi ja O’Malley huomioivat tapoja, joilla *Persepolis* tutkii populaarin poliittisia vapauttavia mahdollisuuksia (mutta myös rajoitteita!) sekä muodon että sisällön tasoilla. *Persepoliksessa* iranilaiset nuoret vastustavat epäsuorasti diktatuuria lukemalla amerikkalaisia lehtiä ja ostamalla laittomasti Michael Jacksonin musiikkia, mutta toisaalta paikoin heidän osallistumisensa länsimaiseen populaarikulttuuriin jää pinnalliseksi ja päätty ilmentämään tai jopa vahvistamaan valtarakenteita niiden purkamisen sijaan.



Kuva 3. Marjane Satrapi, *Persepolis I: Iranilainen lapsuuteni*, 120

Vaikka universaali ihmiskokemus korostuu niin teoksen fokuksessa populaariin kuin myös englanninkielisen painoksen epäspesifioituissa nimissä (*Persepolis I: A Story of a Childhood* ja *Persepolis II: A Story of a Return*), olisi väärä johtopäätös sulauttaa iranilaiset ”vain” länsimaalaisen kaltaisiksi. Iranilaisen nuoren kokemuksen oletettu universaalius – ja nimenomaan länsimaiseen kokemukseen vertaaminen universaalina mittapuuna – kyseenalaistuu. Naghibi ja O’Malley (2005, 231) esimerkiksi huomioivat länsimaiselle lukijalle tuttuun piirteiden rinnakkainasettuvaan iranilaisten, kulttuurisesti spesifien viittausten

kanssa. Tämä rinnakkainasettelu ei ilmene ainoastaan teoksen teemoissa ja tapahtumissa vaan myös muodon ja piirrostyylin tasolla: avantgardistisen mustavalkoinen sarjakuvatyyli yhdistyy iranilaiselle taiteelle tyypillisiin abstrakteihin koristuksiin ja kaksiulotteiseen geometriaan.

Teoksen eettisessä pohdinnassa voi auttaa narratiivisen hermeneutiikan eetos, jonka mukaan toimintamme, itseymmärryksemme ja mielikuvituksemme kietoutuvat laajaan narratiivien verkkoon. (Meretoja 2017, 63–64). Narratiiveja ei pelkästään tulkita, vaan ne myös ovat itsessään tapoja tulkita todellisuutta. (44). Meretoja myös kirjoittaa narratiiveilla voivan olla erilaisia eettisiä arvoja riippuen muun muassa siitä, rajoittavatko vai laajentavatko ne mahdollisuuden tajuamme. (2). Yksi näistä eettisen narratiivin mittapuista on se, subsumoidaanko eli sulautetaanko ”vieras” narratiivi hegemoniseen narratiiviin vai ei (Meretoja 2017, 12). Myös Naghibi ja O’Malley (2005, 226) esittävät, että iranilaisten vain ”länsimaisten kaltaisina” ilmentää imperialistista lukutapaa.

Naghibi ja O’Malley vertaavat *Persepolista* Azar Nafisin romaaniin *Reading Lolita in Tehran*. Teosten rinnakkain lukeminen avaa niitä molempia: toisin kuin *Reading Lolita in Tehran*, jossa länsimaisen kirjallisuuden klassikot näyttäytyvät vapauden ja sivistyksen symboleina alistetuille iranilaistyöille, *Persepoliksessa* populaari- ja korkeakulttuuri sekoittuvat. *Reading Lolita in Tehran* -romaanin kontekstissa *Persepoliksen* voi nähdä poliittisena kannanottona ja kritiikkinä länsimaiden kritiikittömään ihannointiin. Vaikka länsimainen tuontikulttuuri ilmenee usein protestina ja kannanottona ja omaa merkittävää emotionaalista arvoa nuorille, sekä punk että klassikot myös ilmenevät valossa, joka kyseenalaistaa niiden potentiaalinen emansipoida iranilaiset nuoret. Kuvan 3 sivulla Marji kuluttaa muiden lasten kanssa punk-kulttuuria välttämättä ymmärtämättä tai välittämättä sen aatteista. Isommassa ruudussa juhlien yläpuolella köyhempien vanhempien lapset kuolevat sodassa. Vaikka lapsi-Marjin lempikirja on *Dialektinen materialismi*, ja Marjane lukee läpi elämänsä länsimaalaisia klassikoita, monet länsimaiset merkkifiguurit näyttäytyvät välillä hämmentävässä, jopa naurettavassa valossa. Teini-Marji yrittää ymmärtää Sartrea ja Simone de Beauvoiria, mutta kohtaus liukenee pian humoristiseen ja absurdiin. Sartre oli hänestä ”vähän ärsyttävä”, ja ”Simone selitti, että jos naiset pissaisivat seisaaltaan, heidän käsityksensä elämästä muuttuisi” (*Persepolis II*, 18-19), teksti ruudun ylänurkassa lukee. Vaikka populaarin valtarakenteita haastava potentiaali tunnustetaan ja populaari myös nostetaan *Reading Lolita in Tehran* -romaanista poiketen korkeamman kirjallisuuden rinnalle, länsimaalaista popkulttuuria ei esitetä epäkritiittisesti pelkästään hyvänä ja vapauttavana.





### 3 Miksi pelkistetyt piirrokset?

#### 3.1 Sarjakuvaikonit

Joe Zabel teorisoi kuvallisen ilmaisun olevan jaettavissa kahteen eriävään perinteeseen: ensimmäinen perustuu fyysisten piirteiden toistoon paperille ja toinen karikatyyriin, liioitteluun ja yksinkertaistamiseen. Joseph Witek nimeää nämä perinteet naturalistiseksi moodiksi ja sarjakuvamoodiksi. Yksi teos harvoin edustaa yksiselitteisesti yhtä tai toista: *Persepoliksessa* on epäilemättä vaikutteita kummastakin, mutta jos kuvallista ilmaisua alkaa jaottelemaan, *Persepoliksen* piirrostyylillä vaikuttaa ilmentävän monia sarjakuvamoodin piirteitä.

Huolimatta sarjakuvamoodin vahvasta assosiaatiosta huumoriin ja lapsille suunnattuun viihteeseen, Scott McCloud ilmaisee sarjakuvien olevan tehokas keino ideoiden välittämiseen, sillä ne nostavat esiin olennaisen. (1993, 30). “By de-emphasizing the appearance of the physical world in favour of the idea of form, the cartoon places itself in the world of concepts” (1993, 41), hän kirjoittaa. Toki sarjakuva voi olla myös koottu esimerkiksi peräkkäisistä valokuvista, mutta käsitellessäni McCloudia tulen käyttämään sarjakuvan käsitettä puhumaan sarjakuvasta, jossa ilmenee jollakin tavalla sarjakuvamoodi.

Tärkeä käsite sarjakuvan tutkimuksessa on *ikoni*. Sarjakuvatutkija ja -taiteilija Scott McCloudin määritelmä ikonille, ainakin aihetta käsittelevän luvun tarkoituksiin on ”mikä tahansa kuva, joka edustaa ihmistä, paikkaa, asiaa tai ideaa”<sup>5</sup>. (1993, 27). Ikoni ei siis välttämättä ole symboli kuten risti tai rauhanmerkki, vaan se voi myös muistuttaa kohdettaan hyvinkin tarkasti. Periaatteessa valokuva voi olla ikoni.

*Persepoliksessa* käytetyt ikonit muistutavat usein sarjakuvalle tyypillisesti jossakin määrin kohteitaan – kuten ihmisiä, rakennuksia tai tapahtumia, mutta niitä ei ole selvästikään tarkoitus ymmärtää fotorealistisiksi kuvauksiksi. Ihmishahmojen kasvot ja kehot voivat väännyä tunnetilan tai päihteiden vaikutuksen mukaan, ja Marjin kuvitelmat manifestoituvat usein fyysisesti ympäristössä. *Persepoliksen*, kuten monen muunkin sarjakuvan tyyli, on siis jossakin realismin ja abstraktin ikonin välissä ja voi liikkua kohtauksen mukaan eri puolille jatkumoa, enemmän fotorealistiseksi tai enemmän abstraktiksi.

---

<sup>5</sup> Eng. “any image used to represent a person, place, thing or idea”.

McCloud laskee sarjakuvapiirroksilla olevan suurempi identifikaatiovoima kuin realistisilla piirroksilla. Hänen mukaansa identifoimme helpommin muutaman viivan kuin realistisen kuvan kanssa. McCloud laskee tämän isoksi syyksi sille, miksi sarjakuvat kiinnostavat lapsia niin paljon. He kokevat tapahtumat itse sarjakuvahahmon kautta eivätkä pelkästään katso sitä sivusta.

Miksi identifiointin efekti tapahtuu? McCloudilla on ainakin yksi selitys: me näemme ulkomaailman tarkasti, kuten jos katsoisimme ympäristöä tai toisia ihmisiä. Mutta miten näemme itsemme? Ihmiset eivät yleensä katso itseään suoraan, mutta heidän on silti ymmärrettävä sijaintinsa tilassa. Tämän vuoksi jokainen pitää jatkuvasti mielessään konseptuaalista ymmärrystä itsestään. Tämä henkinen konsepti on epätarkka ja pelkistää oman ruumiin vain muutamaan tärkeimpään piirteeseen, esimerkiksi kasvojen karkeisiin äärioviivoihin tai kohtaan, jossa kenkä puristaa jalkaa. Tämä itseymmärrys McCloudin mukaan lähempänä sarjakuvan muutamaan tärkeimpään piirteeseen pelkistettyä hahmoa kuin realistista taidetta, jossa huomio kiinnittyy siihen, miltä vaatteiden pinta, iho tai ympäristö tuntuisivat tai millaista mahdollinen fyysinen vuorovaikutus realistisesti piirretyn kohteen kanssa olisi. Sarjakuvapiirroksiset eivät häiritse tällä tavoin identifikaatiota.

McCloud ilmaisee myös meidän itseymmärryksemme pystyvän ulottumaan oman ruumiimme ulkopuolelle. Esineet, apuvälineet, autot ja vaatteet voidaan saumattomasti sisällyttää osaksi kehoa ja olemassaoloa tilassa. Myös sarjakuvan voi nähdä näin hämärtävän lukijan identiteetin rajoja, jotka ovat jo lähtökohtaisesti joustavat, kuten McCloud osoittaa nostamalla esiin esimerkiksi autot, työkalut ja apuvälineet, jotka sulautetaan osaksi oman ruumiin konseptia.

*Persepoliksen* piirroksiset ovat tarkoituksellisen abstrakteja. Satrapin yksinkertaisten piirrosten voisi sanoa muistuttavan montaa eri ihmistä, joten McCloudin näkökulmasta hänen piirroksensa kannustaisivat siis vahvasti lukijaidentifikaatioon. Toisaalta Satrapi piirtää ekspressionistiset hahmonsensa huivit yllään ja osallistumassa iranilaisiin perinteisiin, joita ei aina täysin selitetä auki länsimaalaiselle lukijalle. Yksinkertainen tyyli, coming of age -tarina, populaarikulttuuriviittaukset ja pelkistetyt hahmot luovat länsimaalaiselle lukijalle tietynlaisen implisiittisen odotuksen universaaliudesta: vaikutelma, jota sarjan sisältö sekä hyödyntää että vastustaa. Naghibi ja O'Malley kirjoittavatkin *Persepoliksen* jatkuvasti rinnakkainasettelevan tutun ja tuntemattoman (2005, 224).

### 3.2 Subjektiivisuus ja fokalisaatio

Persialaisella taiteella on juuret kirjojen sivujen värikkäinä koristuksina, joten sille ominaisia piirteitä ovat harmoninen sommittelu ja tietty kaksiulotteisuus, minkä Chute (2010, 145) mainitsee tärkeänä *Persepoliksen* tyyliä luonnehtivana piirteenä. Persialaiselle taiteelle ominaisen värien käytön sijaan *Persepoliksen* värimaailma on avantgardistisen mustavalkoinen; toisaalta iranilaiselle taiteelle tyypilliset harmoniset, jossakin määrin kaksiulotteiset sommitelmat ovat vahvasti esillä etenkin suurten ihmisjoukkojen kuvauksessa.

Voi olla, että *Persepoliksen* sivun ”pintamaisuus” tarjoaa konseptuaalisen tilan eri subjektien vuoropuhelulle ja tuo huomion Satrapin sisäiseen, paikoin epälineaariseen muistin alueeseen. Charles Hathfield (2005, 36) kirjoittaa yhden sarjakuvan perustavanlaatuisista jännitteistä olevan sivu etenevänä tarinana, jota lukija seuraa lineaarisesti, vastaan sivu pintana, jonka kaikki sommittelu on nähtävissä samalla kertaa. On mahdollista, että Satrapin piirrostryylin tietty litteys ja sommittelevuus rikkoo jossakin määrin kuvaa ajan lineaarisesta etenemisestä, mikä luo vuoropuhelua eri ajallisten tasojen ja itsen versioiden välillä: subjektit ja repliikit kykenevät ikään kuin liikkumaan kaksiulotteisesti ruutujen sisällä ja väleissä.

Satrapin ystävä David B. piirtää tunnetuimman sarjakuvateoksensa *Epileptikon* (1996) niin ikään sarjakuvamoodissa, mutta jo ensimmäisellä sivulla huomio kiinnittyy päähenkilöiden fyysisiin ruumiisiin ja niiden groteskiuteen Davidin sarjakuva-avataarin nähdessä pitkää aikaa epilepsiaa sairastavan paljon fyysistä vauriota kärsineen veljensä kylpyhuoneen valossa. Davidin huomio kiinnittyy veljen ihon vammoihin ja epätäydellisyyksiin.

Haastattelussa Satrapi kertoo kamppailleensa löytääkseen sopivan tavan kuvata väkivaltaa. Hän kertoo, että olemme turtuneet realistisiin väkivallan kuvauksiin ja että värit redusoivat väkivallan tekemällä siitä normaalia (Hajdu 2004, 35). Satrapin ratkaisu väkivallan kuvaamiseen on realistisen piirtämisen sijaan sen abstraktio mustavalkoisiin, subjektiivista näkökulmaa korostaviin piirroksiin. Hänen piirroksissaan ruumiit levittäytyvät usein abstrakteiksi muodostelmiksi sivulle.

Henkilöhahmoja kuvataan usein katsomassa jotakin. Huomio painottuu havaitsemisen kokemukseen, ei aina havaittuun asiaan. Teoksen fokus ei laajemminkaan keskity väkivaltaan tai sen visuaaleihin vaan sen herättämiin subjektiivisiin kokemuksiin. Näemme hahmon katsomassa joko jotakin fyysistä tai mahdollisesti mielensisäistä muistoa tai kuvitelmaa: Satrapi piirtää paljon suoraan edestä nähyjä lähikuvia itsensä ja muiden iranilaisten kasvoista.

Voi myös tulkita, että sivun litteys ja pintamaisuus yhdistettynä haparoivaan kynänjälkeen korostaa iranilaisten piirtämisen teon poliittista tärkeyttä. Satrapi on tehnyt valinnan kuvitella ja piirtää iranilaiset ihmiset julkaistavaan teokseen osaksi kulttuuria ja julkista keskustelua.

Monika Fludernikin (1996, 345) mukaan fokalisaatio ei ole aina antropomorfista, kuten jokin tietty hahmo, vaan sen pääasiallinen tarkoitus on ohjata lukijan kognitiota. Olennaista ei ole se, kuka näkee, vaan se, että katsoja saa mahdollisimman paljon tietoa henkilöihahmon tunteista ja havainnoista. Jos *Persepolista* pohtii tästä näkökulmasta, katsekuvien kautta tapahtuvan tietynlaisen fokalisoinnin tarkoitus on tässä luultavasti kiinnittää huomio kokijoihin ja identifoida heidän kanssaan, ei vain tarkkailla tapahtumia sivusta. Tämän strategian voi tulkita kiinnittävän huomion kokevaan subjektiin ja hänen tunnekokemukseensa fyysisten, sivustakatsottujen väkivallan tapahtumien sijaan. Toki hahmojen näkemää tai kuvittelemaa väkivaltaa myös kuvataan paljon ja se saa usein keskeisen roolin sivulla, mutta sitä suodattaa yleensä todistavan tai kuvittelevan hahmon subjektiivinen kokemus. Nuori Marji esimerkiksi kuvittelee kidutusta seuraavan raajojen irrotuksen siistin symmetrisenä ja kuolleet ihmiset paikoin identtisinä, abstrakteina, aavemaisina tai siististi sommitelluina muodostelmina.

Huomionarvoista *Persepoliksen* fokalisaatiossa on myös kertojaääni, joka yhdistelee sekä nuoren Marjin että omaelämäkertaa kirjoittavan Satrapin ääntä ja ottaa välillä mukaan myös muita iranilaisia. Aikuisen Marjanen lukijalle asioita selittävä ruumiiton ääni saattaa aloittaa kertomuksen, jota sivulla liikkuva nuori Marji jatkaa. Jo toisella sivulla omaelämäkerrallinen ääni ruudun yläreunassa kertoo: ”Meidät erotettiin hunnutettiin ja erotettiin ystävistämme.” Seuraavassa ruudussa Marjin huntupäinen lapsiminä levittää kätensä ja huudahtaa: ”Ja se siitä!” (Persepolis I, 4). Todellinen Marji kuitenkin voi mitenkään tietää omaelämäkerrallisesta kertomisen prosessista.

Aikuisen Marjin ääni saa paikoin Marjin piirteitä ja Marji saattaa hetkellisesti – vaikkakin suhteellisen harvoin – omaksua nykyhetken Marjanen omaelämäkerrallisen näkökulman. Tärkeänä tehokeinona tätä käytetään kohtauksessa, jossa Marji sytyttää ensimmäisen tupakkansa sodan sytyttyä (Persepolis I, 117). Nuori Marji katsoo harvinaisesti lukijaa suoraan silmiin ja julistaa lapsuutensa loppuneeksi.

#### 4 Fokalisointi kuvakerronnassa



Kuva 5. Marjane Satrapi, Persepolis I: Iranilainen lapsuuteni, 142

Huomionarvoista kuvan 5 raunioissa on niiden harmaan varjostuksen poikkeaminen teoksen muutoin jyrkän mustavalkoisesta maailmasta. Rosoista harmaata käytetään sarjassa vain kahdesti: kun Marji todistaa ystävänsä Neda Baba-Levyn ja tämän perheen kuoleman pommituksessa, ja kun avainkaulaiset lapsisotilaat räjähtävät miinoissa samalla sivulla juhlien kanssa (kuva 3). Johtuuko poikkeama Baba-Levyjen talon raunioissa siitä, että Marji on suora silminnäkiä?

Scherrin (2001, 198) mukaan Chuten selitys piirrostyylin vaihtumiselle – ”event’s frame-breaking significance” (2010, 154) – on riittämätön. Scherr näkee rauniot tietynlaisena ei-

sanallisena todistajana. Hän kuvailee raunioiden puhetta: “The ruin can ‘speak’ on many levels, both as itself and in its artistic rendering. It is able to do a lot of emotional and instructional work in little more than a glance.” (2021, 200) Rauniot puhuvat kun Marji ei kykene: ”En tiedä missä...” (Persepolis I, 142). Scherr ehdottaa ihmisoikeusrikoksen käsitteen laajentamista rakennuksiin ja ympäristöön. Niiden raunioituminen merkitsee elinympäristön menetystä.

McCloudin mukaan pelkistetympi tyyli kannustaa monissa tapauksissa lukijaidentifikaatioon. Realistinen, kosketeltavan kuva sen sijaan vie huomion kuvatun objektin fyysiseen kokemiseen, mitä Satrapi mahdollisesti hyödyntää luodakseen affektin raunioiden kokemisesta huojuvalla paksulla viivalla piirretyn Marjin kanssa. Kohtauksen fokalisoija on Marji/Marjane: kuvakulma tarkentaa Marjin toimintaan ja tekoihin, ja kertojaääni on tulevaisuuden Marjanen. Kerronta ei pysähdy lähikuvaan Marjin kasvoista vaan näyttää viimeisessä ruudussa mitä hän näkisi silmät kiinni ikään kuin siirtäen lukijan hänen päänsä sisälle. Scherrin (2001, 200) mukaan näkökulma Marjin sarjakuvarepresentaatioissa siirtää hänen traumansa lukijalle.



Kuva 6. Marjane Satrapi, *Persepolis II: Kotiinpaluu*, 155

Satrapi perustelee mustavalkoisuutta:

I write a lot about the Middle East, so I write about violence. Violence today has become something so normal, so banal—that is to say everybody thinks it's normal. But it's not normal. To draw it and put it in color—the color of flesh and the red of the blood, and so forth—reduces it by making it realistic. (Hajdu 35)

Katon takaa-ajokohtauksessa (kuva 6) ihmishahmot pelkistyvät pelkiksi etäisiksi silueteiksi mustaa taivasta vasten lähentyen McCloudin kaikista pelkistetyintä ihmishahmon ikonia: he näyttävät miltei identtisiltä. Kuvakulman tarkentaminen Farzadiin ja ruutujen pilkkoutuminen alarivillä yhä pienemmiksi luovat vaikutelman ajan hidastumisesta. Kohtausta fokalisoivat Marjane ja muut juhlavieraat, jotka katsovat kauhulla ikkunasta, mutta myös Farzadin kokemus on vahvasti läsnä vähintäänkin lukijan mielikuvituksessa. On epäselvää, näkevätkö juhlavieraat ikkunasta Farzadin putoavan vai piirtääkö Satrapi myöhemmin kuulemansa perusteella. Joka tapauksessa Farzadin varsinaista kuolemaa ei näytetä lukijalle.

Dialogi katoaa kohtauksesta jo ennen kuin vallankumouksen vartijat saapuvat keskeyttämään juhlat. Dialogin puuttumisen voi tulkita Farzadin kuoleman epälineaarisenä vaikutuksena myös aiempiin muistoihin ja niiden uudelleenkontekstualisoimisella. Myös hidastumisen ja tarkentumisen voi nähdä kuvaavan traumaattista muistia. Kohtaus on tarkka mutta epäselvä: muistin sisällä hidastunut putoaminen jää vainoamaan selkeänä ja sanattomana, mutta samalla näkyvyys katolle on huono ja Farzad putoaa tuntemattomaan tilaan sivulla. Muistin prosessi kuvataan auki tapahtumien lisäksi. Kasvava jännite ei täysin purkaudu eikä kohtaus sulkeudu, mikä jättää sanattomat, pimeässä nähdyt tapahtumat kaikumaan seuraaville sivuille ainakin lukijan mielikuvituksessa mahdollisesti jopa sen jälkeen, kun juhlissa olleet nuoret lopettavat tapahtuman sanallisen läpikäynnin.



## 5 Lopuksi

*Persepoliksen* kuvakerrontaa määrittää epälineaarinen muistin alue, jonka Satrapi avaa teoksen sivuille. Kuvitteluun kannustavat tyhjyydet, tulevien tapahtumien retroaktiivinen vaikutus niitä edeltäviin muistoihin sekä nykyisen ja menneen minän kertojaäänien sekoittuminen tuovat huomion muistamisen prosessiin. Abstraktit, mustavalkoiset väkivallan kuvaukset siirtävät huomion väkivallan fyysisten piirteiden sijaan sen kokijaan tai kuvittelijaan.

Lisäksi Satrapin kerronta asettaa kaikki iranilaiset arvokkaiksi todistajiksi ja historian kertojiksi. Hän piirtää paljon ihmisjoukkoja, minkä Chute tulkitsee siirtävän iranilaiset julkiseen keskusteluun (2010, 159). Haparoiva, lapsenomainen piirrostyle torjuu Chuten mukaan virtuoosimaisuuden vaatimuksen historian kertomisessa (2010, 156). Toisaalta haparoiva viiva yhdistettynä persialaiselle taiteelle ominaiseen litteyteen myös korostavat iranilaisten piirtämistä poliittisena tekona. Litteys ja kynänjälki vievät huomion sivun pintaan ja teokseen julkaistuna kulttuurisena artifaktina.

Marjin mielikuvissa ruumiit saattavat olla historiallisia tapahtumia rytmittäviä symmetrisiä sommitelmia tai surrealistisia painajaiskuvia Tehranin kaduilla. Abstrakti väkivalta saattaa implisiittisesti myöntää Marjin tietämättömyyden esimerkiksi murhien kaikista yksityiskohdista – efekti on samankaltainen kuin hiirimetaforalla *Mausissa* – mutta myös tuoda väkivallan affektiivisesti lähemmäksi lukijaa. Painotus on subjektiivisessa kokemuksessa: Marjin identiteetti ja muistot linkittyvät erottamattomasti Iranissa tapahtuvaan väkivaltaan. Väkivallan uhka on osa perheen rutiineja, kuten poliittista vainoa kärsivien perheystävien vierailuja tai juhlien salailua viranomaisilta, ja se värittää voimakkaasti Marjin implisiittisesti oletetun ”universaalia” lapsuuden kokemusta.

Teoksen tavat fokalisoida, kuten kertojaäänien sekoittuminen ja lähikuvat kokijan ilmeistä niin ikään korostavat kokijaa. Jos teosta tulkitsee McCloudin kautta, mustavalkoisen, yksinkertaisen piirrostylein voi nähdä kannustavan lukijaidentifikaation: toisaalta kerronta vastustaa iranilaisen kokemuksen sulauttamista osaksi länsimaista hegemonista narratiivia, sillä kuten Naghibi ja O’Malley kirjoittavat, *Persepolis* korostaa yhtäläisyyksien lisäksi myös länsimaisen ja iranilaisen kokemuksen eroja. Iranissa länsimaisesta populaarikulttuurista tulee keino vastustaa autoritaarista hallitusta, mutta toisaalta sekä länsimaisen korkea- että populaarikulttuurin asema yksinkertaisesti vain hyvänä tai vapauttavana myös kyseenalaistuu.

Länsimaiden toiminta näyttöytyy ylipäätään kyseenalaisessa valossa: kerronta muun muassa huomioi brittien roolin Iranin nykyisen diktatuurin syntymisessä (mm. Persepolis I, 20–21), mikä tekee länsimaisen populaarikulttuurin kuluttamisesta vastarinnan välineenä jossakin määrin ristiriitaista tai arveluttavaa.

Lapsen symboli ja tunnettujen siirtymäriittien kuvaus teoksesta ensisilmäyksellä ”universaalin” ja samaistuttavan. Satrapi hyödyntää tätä odotusta kuvaamalla kerronnassaan länsimaiselle lukijalle tuttuja aktiviteetteja ja siirtymäriittejä, kuten vaikkapa ensimmäisiä juhlia tai ensimmäistä tupakkaa, ja kiinnittää huomion näitä toimintoja määrittäviin Iranin olosuhteisiin. Sekä miinakenttä että juhlat asetetaan samalle sivulle ikään kuin samanaikaisesti tapahtuvina: Marjin kokemus ei vastaa länsimaalaisen nuoren kokemusta. Juhlien siirtymäriitti tapahtuu hänen elämässään merkittävästi eri ehdoin kuin länsimaissa.

## Lähteet

### Primäärilähteet

Satrapi, Marjane 2008: *Persepolis: Iranilainen lapsuuteni (Persepolis, 2000–2003)*. Kolmas painos. Suom. Taina Aarne. Helsinki: Like.

Satrapi, Marjane 2008: *Persepolis 2: Kotiinpaluu (Persepolis, 2000–2003)*. Toinen painos. Suom. Taina Aarne. Helsinki: Like.

### Sekundaarilähteet

B, David 2013: *Epileptikko (L'Ascension du haut mal, 1996–2003)*. Suom. Saara Pääkkönen Helsinki: WSOY.

Bahrampour, Tara 21.5.2003: “Tempering Rage by Drawing Comics: A Memoir Sketches an Iranian Childhood of Repression and Rebellion”. *New York Times*, 1. [haastattelu]

Chute, Hillary 2008: “The texture of retracing in Marjane Satrapi’s ‘Persepolis’”. *Women’s Studies Quarterly*. Vol 36 (1), 92–110. Saatavilla ProQuest-tietokannasta: <https://www.proquest.com/docview/233630750?parentSessionId=A82i0ILBwb6s0IIQsFq6itgqSPTKvLVN8P6CTJn4QmI%3D&pq-origsite=primo&accountid=14774&sourcetype=Scholarly%20Journals>

Chute, Hillary 2010: *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.

Fludernik, Monika 1996: *Towards a “Natural” Narratology*. Lontoo: Routledge.

Green, Justin 1972: *Binky Brown Meets Holy Virgin Mary*. San Fransisco: Last Gasp.

Hajdu, David 2004: “Persian Miniatures”. *BookForum*. Vol 11 (3), 32–35. [haastattelu]

Hathfield, Charles 2005: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Heller, Dana 1993: Hothead Paisan: Clearing a Space for a Lesbian Feminist Folklore. *New York Folklore*. Vol 19 (1–2), 27–44.

McCloud, Scott 1994: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.

Meretoja, Hanna 2017: *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press.

Meretoja, Hanna 2018: Kertomusten eettinen potentiaali ja vaarat: kuusi mittapuuta. *Kirjallisuustutkimuksen aikakauslehti Avain*. Vol 3 (1), 6–25. Saatavilla: <https://web-p-ebscohost-com.ezproxy.utu.fi/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=bacb41fc-9081-48e9-9957-c2f2adee4648%40redis>

Naghibi, Nima & O’Malley, Andrew 2005: “Estranging the Familiar: ‘East’ and ‘West’ in Satrapi’s *Persepolis*.” *English studies in Canada*. Vol 31 (2), 223–247. Saatavilla ProQuest tietokannasta: <https://muse-jhu-edu.ezproxy.utu.fi/article/218786/pdf>

O’Neil, Tim 2004: “Comics Journal Review of *Persepolis*, by Marjane Satrapi”. *Comics Journal*. Vol 259 (2), 37.

Scherr, Rebecca 2019: "Regarding the Ruins: Ruins and Humanitarian Witnessing in Satrapi and Sacco". *Journal of Graphic Novels and Comics*. Vol 12 (3), 193–206. Saatavilla Taylor & Francis -tietokannasta: <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/21504857.2019.1661863>

Spiegelman, Art 2011: *Metamaus*. Yhdysvallat: Pantheon Books.

Spiegelman, Art 2019 (1980–1991): *Maus*. Yhdysvallat: Pantheon Books.

Witek, Joseph 2012: Comics Modes: Caricature and Illustration in the Crumb Family's *Dirty Laundry* (2011). – Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.), *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, London & New York: Routledge, 27–42.

Zabel, Joe: "Comics Theory and Comics Traditions" <https://amazingmontage.tripod.com/tradition.html> (Haettu 13.10.2024)