

III.

Tematik och berättarstrategier i den grafiska självbiografin

Seriemediets specifika form skapar särskilda estetiska möjligheter att gestalta jaget. De undersökta självframställningarna utnyttjar dessa mediets formella villkor på olika sätt. Vissa grepp är återkommande och bildar generella mönster i den grafiska självbiografin. Andra grepp används mer sparsmakat och är snarare uttryck för individuella stilar och berättarstrategier.

Vad gäller de erfarenheter som gestaltas följer emellertid de grafiska självbiografierna generellt sett den självbiografiska litteraturen i stort. Frågorna som ställs handlar om vem jagpersonen är i världen och hur hans liv påverkas av yttre omständigheter. Mitt svenska undersökningsmaterial omfattar drygt 30 verk av 22 olika serieskapare från 1998 fram till 2016 och formulerar en övergripande identitetstematik. "Vem är jag?" och "Hur har jag blivit den jag är?" är frågor som serieskaparna ständigt försöker besvara. I utformningen av den egna självbilden riktas inte sällan blicken utåt – mot den närmaste omgivningen, in i en samtida kulturell kontext. Om identitetsskapande oavvisligen utgör epicentrum i berättelserna, förgrenar sig utifrån detta olika händelseförlopp i verken. De grafiska självbiografierna i mitt material utspelar sig i en samtidskultur och *är* samtidigt en väsentlig del av denna.

I *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* påtalar Sidonie Smith och Julia Watson att "[l]ife writers often struggle to remember and tell histories of violence and suffering".¹ Solskenshistorier förekommer inte i självbiografierna i mitt material. Istället handlar de oftast om livskriser; om sorgen efter en närståendes död eller flykten från krig – en utsatthet som det finns ett starkt behov av att gestalta och dela med sig av; en period i livet där försoningen med livshändelserna blir en nödvändighet. Det framskrivna jaget möts av olika slags problem och dessa skrivs fram i de olika tematiska inriktningarna: barndom och uppväxt, graviditet och föräldraskap, flykt och mobilitet. Det bör också betonas att flertalet verk kan kopplas till två eller flera teman. Utanförskap, utsatthet, förlust och sorg blir bärande tillstånd som gestaltas i olika interpersonella sammanhang. Vardagen är inte sällan ett tydligt element i berättelsen.

Temat barndom och uppväxt är centralt i nästan hälften av verken och gestaltas på en mängd skilda sätt. Olika uppväxtmiljöer formar huvudpersonerna. Mats Jonsson gestaltar barndom och uppväxt i Norrland i *Pojken i skogen* (2005), med ambitionen att återfinna rötterna med hjälp av förfäders berättelser. I Lisa Wool-Rim Sjöbloms grafiska självbiografi *Palimpsest* (2016) skildras adoptivbarnet från Korea som inte tillåts att vara svenskt. Sjöblom vill "sätta adoptionsvärlden under lupp" och beskriver berättelsen som "ett röttersökande med en personlig utveckling".² Gunnar Krantz *Vänster vänster* (2004) skildrar huvudpersonens politiska sökande från 1970-talet fram till början av 2000-talet, medan Krantz tidigare serieromaner *Nazibeatles* (1998) och *Cykelhippie* (2003) gestaltar barndom och ungdomens tåggluffande genom Europa under 1980-talet och skapar tidsdokument som sträcker sig utanför den personliga berättelsen.

Malin Biller visar i *Om någon vrålar i skogen* (2010) hur konsten, skapandet och serietecknandet hjälper henne att överleva barndomens övergrepp. Frida Ulvegren gör ett utsnitt från sin uppväxt i gestaltningen av sina erfarenheter och sin utsatthet som ung tonårsmodell i *Fridas resor* (2013), medan Coco Moodysson respektive Sara Hansson tecknar två olika generationer tjejer i förpuberteten som tar makten över sin situation och visar vänskapens kraft i

Aldrig godnatt (2008) och *Vi håller på med en viktig grej* (2011). I de två sistnämnda hittar huvudpersonen gemenskapen med andra genom musiken: hos Moodysson med 1980-talspunk och hos Hansson med 1990-talets Spice Girls.

Under 2000-talets andra decennium har hittills, inte mindre än fem grafiska självbiografier, publicerats vars huvudsakliga berättelseinnehåll kretsar kring graviditet och/eller föräldraskap. I *Mats kamp* (2011) av Mats Jonsson belyses föräldraskapets glädje och vedermödor, och framställningen utmynnar i en politisk pamflett. Tomas Zackarias Westberg å sin sida tecknar sin papparoll i ljuset av panikångest och en förälders död i *Total panik* (2015). Jonsson och Westberg är än så länge de enda svenska manliga serieskaparna som utforskat ämnet.³ Hos de kvinnliga serieskapare som belyser temat kretsar gestaltningen kring det kroppsliga. Det är kvinnokroppar som kommer i blickpunkten när ämnen som graviditet, gynekologundersökningar, missfall, aborter och inseminationssituationer behandlas. Hos Sofia Olsson i *Det bästa barnet* (2013) vill den 29-åriga huvudpersonen och hennes sambo bilda familj, men skaffa-barn-processen blir en smärtsam och långdragen historia med hormonsprutor och separation. Sara Elgeholm gestaltar samma längtan efter barn i *Jag drömde att jag var gravid i natt* (2015). I boken skildras inte bara svårigheten att bli gravid, utan också problematiken kring att vilja leva i en stjärnfamilj och vilja skaffa barn som ensamstående kvinna i Sverige, bortom den heterosexuella normen.⁴ Resan till inseminationskliniken i Danmark och försöken med en privat spermadonator blir en del av den långa resa huvudpersonen tvingas till för sin kamp att bilda familj.

Fanny Agazzi åskådliggör i *Tack och förlåt* (2015) samma tematiska inriktning från ett heterosexuellt perspektiv med ständiga besvikelser och oro för kroppens motstånd mot graviditeten, och liksom hos Westberg drabbas huvudpersonen samtidigt av en personlig förlust. Tidigare samma år utkom Julia Hansens *Det växer* (2015), som till skillnad från Elgeholms och Agazzis böcker handlar om oönskad graviditet, abort och den skam som uppstår hos huvudpersonen när hon förlorar kontrollen över sin kropp. I de fyra kvinnliga serieskaparnas verk utgör kroppen själva fundamentet för berättelserna.

Ett tredje tematiskt spår handlar om konstnärsrollen. Detta tema är huvudstråk i ett fåtal av de tecknade berättelserna, medan det samexisterar med andra teman i en stor del av övriga. Med ett metanarrativt grepp framställer serieskaparen sig själv som tecknare, visar ibland utvecklingen dit och reflekterar över rollen. Malin Biller och Mats Jonsson gestaltar *sin utveckling från serieläsare till serieskapare*, Biller i *Om någon vrålar i skogen* medan Jonsson återkommer till sitt eget serieskapande i samtliga verk. Denna roll som serieskapare undersöks närmare i de kommande fallstudierna. Daniel Ahlgren, Coco Moodysson, Åsa Grennvall, Stina Hjelm, Simon Gärdenfors och Tomas Zackarias Westberg är några av de övriga som medvetandegör läsaren om sin konstnärsroll när de återger sina personer visuellt vid ritbordet inne i berättelsen eller på annat sätt synliggör den kreativa processen. De tecknar dock inte fram sin serieskaparroll i samma utsträckning som de ovan nämnda.

Utanförskap träder i förgrunden hos ett fåtal av serieskaparna, men fungerar underordnat i flertalet verk. Daniel Ahlgren visar med stor humor och självironi i *Livet är en fest* (1999) hur han tvingar sig att interagera med andra människor trots sin uppenbara motvilja mot det. Utanförskapet blir något självvalt samtidigt som andra människors beteenden framträder skarpare i ljuset av det. Redan i sina tidigare samlade kortserier gestaltar Ahlgren utanförskap i skolan på ett sätt som känns igen i Mats Jonssons verk *Unga norrlänningar* (1998) och *I detta satans rum* (2008).⁵ I Lisa Wool-Rim Sjöbloms *Palimpsest* sammanflätas utanförskapet med temat barndom och uppväxt där rasifieringen är central.⁶

Olika sorters utsatthet synliggörs av ett flertal kvinnliga serieskapare. Daniela Wilks och Frida Ulvegren gestaltar framförallt sin utsatthet i relation till män och tecknar hur de objektifieras av personer som befinner sig i maktposition gentemot dem i *Banglatown* (2011) och *Fridas resor*. Wilks skildrar huvudpersonen som ensam psykologstudent i London, medan Ulvegrens berättelse gestaltar den unga tonåringens erfarenheter som modell utomlands, båda långt från tryggheten hemma. Upplevelsen av utsatthet tematiseras i deras skildringar genom att bådas personae befinner

sig i ett främmande land och hamnar i situationer där de försätts i underläge.

Åsa Grennvalls *Sjunde våningen* (2002) skiljer sig från de övriga genom att det handlar om ett nedbrytande kärleksförhållande som överskuggar och förintar alla andra relationer. Det är en berättelse om psykisk och fysisk misshandel där huvudpersonen slutligen lyckas bryta sig loss från en destruktiv relation och återuppbygga sin självbild. Hos Malin Biller är utsattheten tätt kopplad till barndomstemat i *Om någon vrålar i skogen* och de traumatiska händelser av övergrepp och mobbning som förekommer under uppväxten. I Julia Hansens *Det växer* finns också inslag av utsatthet som beror på hennes vardagstillvaro med osäker bostadssituation och arbetslöshet.

Psykisk ohälsa är ett genomgående tema i över en tredjedel av verken. Westberg ger uttryck för panikångest i *Total panik*, Stina Hjelm visualiserar ångesten som ett monster när depressionen tar överhanden i *Mitt dåliga samvete* (2014) och Ester Eriksson låter läsaren ta del av huvudpersonens journaler från den psykiatriska vården i *Det finns ingenstans att fly* (2016). I temat psykisk ohälsa blir jagförlusten hos huvudpersonerna central. Temat förlust och sorg går att förknippa med sjukdom eller död och tangerar inte sällan temat psykisk ohälsa.

Simon Gärdenfors *Död kompis* (2012) bygger på minnet av en relation med en nära barndomsvän som hastigt dör. Det är en förlust som leder till depression hos huvudpersonen och som först många år efteråt kan bearbetas genom serieskapandet. En skildring av sorgprocessen formas i den grafiska självbiografin. Både i Fanny Agazzis *Tack och förlåt* och i Tomas Zackarias Westbergs *Total panik* knyter temat förlust och sorg an till böckernas huvudtema graviditet och föräldraskap liksom det underliggande temat psykisk ohälsa.

Mikael Sols två grafiska självbiografier, *Till alla jag har legat med* (2008) och *Psykiskt sjuk* (2014), koncentreras kring förlust och sorg på ett lite annorlunda sätt. Framför allt handlar de om huvudpersonens jagförlust efter att flickvännen lämnat honom och hur nya flickvänner och sexpartners utnyttjas som botemedel i kampen för att skapa en självbild som får honom att både leva och överleva. Hans destruktiva beteende utmynnar i

ett självmordsförsök. Pappans sjukdom och död utgör ett sidospår i Sols andra bok, där Mikael efter en vistelse på psykiatrisk avdelning försöker hitta levnadsstrategier. Ett annat slags jagförlust i sjukhusmiljö finns i Linda Spåmans *Misslyckat självmord i Mölndals bro* (2011), som inleds med ett självmordsförsök. Förlusttemat är drivet till sin spets i Spåmans visuellt våldsamma gestaltning, och när demonerna hopar sig är det andra självmordsförsöket ett faktum. I Åsa Grennvalls *Sjunde våningen* tematiseras i första hand utsatthet, men jagförlust blir en direkt konsekvens av den utsatthet som drabbar huvudpersonen.

Slutligen förekommer temat flykt och mobilitet. Det är inte en tematisk inriktning som förekommer frekvent i undersökningsmaterialet – tvärtom. Under de allra senaste åren av publicerade grafiska självbiografier i Sverige syns dock en förändring i berättelseinnehåll som speglar den samtida samhällsutvecklingen. Serieskaparen Rakhsha Razanis *Var ska jag lägga mitt huvud* (2015) särskiljer sig på flera sätt från alla övriga verk i mitt undersökningsmaterial. Självbiografien gestaltar Rakhshas liv från barndomens Iran under 1950- och 60-talet, konststudierna i Storbritannien på 1970-talet, upplevelsen av den iranska revolutionen 1979, flykten till Sverige sju år senare och huvudpersonens nutid i Sverige 2013.

Razani är den första serieskaparen med invandrar- och flyktningbakgrund som därmed också introducerar en ny erfarenhet i den grafiska självbiografien i Sverige, om vad det betyder att tvingas lämna sitt land och skapa ett nytt liv i ett främmande land och som åskådliggör hur flykt inverkar på identitetsskapande. Daria Bogdanska är den senast publicerade serieskaparen med invandrarbakgrund. Hennes *Wage Slaves* (2016) är en berättelse om polska Darias ansträngningar för att skapa sig ett liv i Sverige, där hon både för en kamp mot lågbetalt svartarbete och försöker överbrygga språkbarriärer.

Vad ger då seriemediet för möjligheter att gestalta dessa teman? Varje medium har sitt eget formspråk, och seriekonsten är inget undantag. I *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures* skriver Elisabeth El Refaie att seriemediets historia av "skirting in the margins of 'polite'

society [...] continues to influence how comics artists tell their life stories, with taboo-breaking subject matter, subversive humor, and irony still playing a central role in many such works".⁷

Blottläggandet av kroppen

I sin avhandling *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst* (2003) skriver konstvetaren Bia Mankell att ansikte och kropp generellt betraktas som speciellt kommunikativa element i den konstnärliga bilden: "Ansikte och kropp förmedlar personligheten, identiteten, och det är också med ansikte och kropp vi framträder inför andra och tillsammans med andra."⁸ I den grafiska självbiografien avbildar serieskapare sig själva, sina kroppar och ansikten liksom andra personers kroppar och ansikten. Från första början, redan från omslaget, konfronteras serieläsaren med huvudpersonens kropp och ansikte. Kroppen blir en konkret meningsbärare och ett betydelsefullt verktyg i berättandet. El Refaie betonar relevansen av att lyfta fram kroppsligheten som en central aspekt i självgrafiska serier och menar att "comics artists cannot ignore the sociocultural assumptions and values that render bodies meaningful, for instance, those related to gender, class, ethnicity, age, health/sickness, and beauty/ugliness".⁹ Hon myntar även termen "pictorial embodiment" i ett försök att omfatta de olika sätt som serieskapare visuellt gestaltar eller representerar sina "bodily identities".¹⁰ Vad gäller möjligheten att gestalta kroppslighet är skillnaden mellan en grafisk och en helt verbal självbiografi grundläggande. Serieteoretikerna och litteraturvetarna Jan Baetens och Hugo Frey påpekar i *The Graphic Novel. An Introduction* att huvudpersonens kropp och ansikte ofta är i blickpunkten från ruta ett:

Basically, what we are confronted with from the very first until the very last panel is not the character's *thinking* (although it is of course possible to suggest inner life through images, captions, dialogues, voice-overs, and so on), but the character's *body*, more specifically the character's *face*.¹¹

Personan som möter oss i den rent verbala självbiografin "can keep out of sight throughout the whole book" till skillnad från den som läsaren konfronteras med i den grafiska, där det inte går att värja sig mot kroppsligheten i persongestaltningen.¹²

Michael A. Chaney diskuterar effekten av denna visuella närvaro i *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiographies and Graphic Novels* och menar att när "the 'I' of autobiography is explicitly stylized as a kind of cartoon, the result is a brazen departure from the 'seemingly substantial' effects of realism that traditional autobiographies presume".¹³ Den fysiska inkarnation som varje serieskapare utformar för sig själv skapar enligt Chaney obönhörligen en distanserande effekt. Thierry Groensteen är av samma uppfattning och betraktar det tecknade jaget som "an 'actor' (a persona, and so, a mask), endowed with its own identity".¹⁴ Han ser förhållandet mellan serieskapare och rollfigur som diffust och tycks mena att den tecknade maskeringen i hög grad har en fikcionaliserande effekt. Distanseringen uppstår genom det visuella rollskapandet och förstärks genom den teckningsstil med vilken den bakomliggande människan avporträtteras.

Distanseringsfunktionen bygger dels på en berättarpsykologisk aspekt där serieskaparen kan betrakta sin persona utifrån, dels på läsarens förväntningar av hur realism ser ut. Det uppstår på så sätt en dialektik mellan blottläggande och distansering, och dessa förstärker varandra. Den stilisering som skapar distans är samtidigt ett slags grundval i jag-konstruktionen. Serieskaparen ägnar mycket plats åt den estetiska utformningen av den egna fysiska självbilden och skärskådar gång på gång sig själv. Bilden är både beroende av serieskaparens individuella stil och tematiken. Den jag-konstruktion som utformas och den abstraktionsnivå som etableras genom stilseringen kan betraktas som en förutsättning för exponeringen av kroppen som sker i berättelsen. Genom att göra sig själv till en seriefigur skapas ett avstånd mellan serieskaparen och det tecknade jaget. Detta avstånd, maskeringen, möjliggör en intimisering som tar sig uttryck i ett självutlämnande innehåll. Distansen underlättar självutlämnandet.

I mitt svenska urval utgör blottläggandet av kroppen en central aspekt

som uttrycks visuellt med en stor variationsrikedom. Malin Biller visar i gråskalig akvarell hur hennes tecknade jag förändras kroppsligen på grund av de personliga trauman och svårigheter hon måste genomgå som barn och tonåring. Till skillnad från Gunnar Krantz tidigare mer fotorealistiska serier består hans självbiografiska verk av enkla streck. I en intervju säger Krantz att minnesbilderna krävde en enklare, mer skissartad stil: "Det skulle se ut som *mina* [min kursivering] berättelser, en lite naiv stil som ger känslan av att man är där."¹⁵ Simon Gärdenfors stiliserar sig till en liten gullig rund figur som inspirerats av både gamla godisförpackningar och japanska mangafigurer. Coco Moodysson ritat sig själv med tunna, spretiga streck som uttrycker både sprödhet och ilska. Frida Ulvegrens tonårs-persona tecknas i färg, och hennes storögda uppsyn för tankarna till Betty Boop-figuren.¹⁶ Rakhsha Razani återger ögonblicksbilder av sitt tecknade jag från hela sitt liv i kolorerad tusch, medan Daniel Ahlgren utnyttjar olika visuella perspektiv för att skärskåda sitt tecknade jag. Brokigheten i den visuella tecknarstilen är det tydligaste skiljetecknet i verken, som annars har en mängd gemensamma nämnare i de uttryck som används i gestaltningen. Trots variationerna i den grafiska självbiografin bygger alla tecknarstilar på samma funktion, det vill säga intimisering genom distans och objektivering av det egna subjektet.

I de grafiska självbiografierna blir kroppen och kroppsligheten på olika sätt en arena för gestaltningen av känslor och för skapandet av intimitet och därmed en grundförutsättning för det självbiografiska serieskapandet. Utifrån mitt undersökningsmaterial kan blottläggandet av kroppen avläsas i fyra återkommande element eller funktioner: 1) den aidealiserade kroppen; 2) den utsatta kroppen; 3) kroppen i sjukdomstillstånd; 4) kroppen och sexualiteten.

Den aidealiserade kroppen

En gemensam nämnare i hela undersökningsmaterialet är att kroppsliga svagheter och skavanker snarare understryks än döljs. Den visuella gestalt-

ningen är aldrig förskönande. Ibland är den tvärtom förfulande – som en medveten stilisering av det icke-smickrande. Ytterligare ett gemensamt drag är att kroppen återkommande visas upp i intimt privata situationer och miljöer som på toaletten, i gynekologstolen eller i sängen. Även i helt verbala självbiografier låter författaren läsaren ta del av intimsfären, men i den grafiska självbiografien erbjuds fler möjligheter att göra utlämnandet mer framträdande då förkroppsligandet även sker i bild. Kroppar blöder, kroppar svettas. Situationerna som gestaltas visar huvudpersonen liksom eventuella bipersoner som aidealiserade. Effekten blir ett slags naturalistisk trovärdighet, som om serieskaparna implicit framhåller att här har inga föga smickrande drag dolts, här lyfts alla skavanker fram i ljuset.

I artikeln ”Satiriska feministiska serier. Nina Hemmingsson och Liv Strömquist” (2014) beskriver Ylva Lindberg grotesken som ett element i Nina Hemmingssons satiriska serie med utgångspunkt dels i Michail Bachtins karnevaliska sammanhang, dels i 1800-talets romantiska kontext, där den groteska kvinnan betraktas som ett monster.¹⁷ Hemmingsson, menar Lindberg, framhåller ”den groteska, livsbejakande och förkroppsligade kvinnan” i sina satirserier och hon låter också romantikens grotesk ta plats.¹⁸ I motsats till den romantiskt idealiserade kvinnan är Hemmingssons mer trovärdig. Lindberg skriver att ”[d]et konkret kroppsliga och groteska i ord och bild fungerar således som ett medel i Hemmingssons berättande för att skapa nytt utrymme och större uttrycksfrihet åt kvinnan”.¹⁹ Genom att teckna representationer av sig själva och sina kroppar på ett normbrytande sätt synliggör de någonting bortom traditionella ideal. I mitt undersökningsmaterial är detta särskilt utmärkande hos de kvinnliga serieskaparna och det hänger nära samman med berättelsernas tematik. De tecknade kropparna sexualiseras inte, utan framstår i första hand som subjekt, även om läsarens blick ofrånkomligen bedömer och objektifierar dem.

Julia Hansens kroppsgestaltning i *Det växer* är ett bra exempel på denna berättarstrategi, som inte väjer för att avmystifiera och aidealisera kvinnokroppen – stick i stäv med den traditionella representationen av kvinnokroppar där feminina former överdrivs. Hansen tecknar alla sina

personer i en speciell stil med markanta näsor och förskönar eller idealiserar inga kroppsligen. Magar putar ut, bröst hänger och ben är orakade. Dessa kroppsliga detaljer förstärker berättelsens utlämnande drag och bidrar till realismen. Det privata understryks genom den blottläggande gestaltningen av aborterna som görs. Känslan av att läsaren bjuds titta in i ett privat rum blir påtaglig. I flera sekvenser befinner sig huvudpersonen Julia i utsatt läge. När hon ska göra abort visas hur gynekologen brutalt stoppar in handen i hennes underliv, liksom hur blodklumpar blir synliga under första toalettbesöket. I exemplet nedan visas Julia på sjukhustoaletten efter att den medicinska aborten har påbörjats. I fyra rutor visas förloppet nästan helt ordlöst. Textrutan med ordet ”larm” i första rutan ger en platsbestämning medan andra rutans ljudeffekt ”PLUMS” pekar på den pågående aborten. I den sista rutan i sekvensen kräks Julia, och både ljudet och de tecknade stänken förstärker gestaltningen. (3.1)



3.1 Julia Hansen, *Det växer*, s. 72.

I Stina Hjelms *Mitt dåliga samvete* ges normkritiska reflektioner över ett kvinnligt kroppsideal. Stina speglar sig och granskar sin kropp med andras blickar och kommentarer i bakhuvudet. I en av bilderna blottläggs huvudpersonens avmagrade kropp i helfigur framför badrumsspeglens samtidigt som texten understryker samhällets fixering vid en idealiserad smal kvinnekropp: "Har gått ner 5–6 kilo på en månad / Nästa person som ger mig en komplimang för detta krossar jag näsbenet på."²⁰

Sara Elgeholm går ytterligare ett steg i *Jag drömde att jag var gravid i natt*, när hon tecknar sin huvudperson och övriga som könsneutrala. Att teckna könsneutrala kroppar och ansikten är svårt, vilket förstärker effekten av Elgeholms grepp. Kroppsligheten är central i boken, men all form av sexualisering är frånvarande. Elgeholm tar med läsaren in på toaletten där hennes persona sitter med trosorna nerdragna och gråter över den ovälkomna menstruationen och uteblivna graviditeten. När det efterlängttade barnet har fötts är inte det första som sägs: Vad blev det? Pojke eller flicka? I själva verket uppges aldrig vad barnet har för kön, och det omnämns uteslutande som "den". Elgeholm utmanar traditionella kulturella könsbeteckningar genom att på ett självklart sätt visa barnet som barn, inte som kön.

En betydelsefull föregångare till de svenska serieskaparna, i synnerhet de kvinnliga, är amerikanskan Aline Kominsky-Crumb. Hillary L. Chute poängterar att den kroppslighet i bild som Kominsky-Crumb tecknar fram "deidealizes the female body" och visar kroppen som en förvaringsplats som "threatens traditional representation".²¹ En del av Kominsky-Crumb's estetik ligger i att skapa en annan bild av kvinnan och kasta ljus på själva kroppsligheten. Hon säger till Chute: "I would completely deconstruct the myth or romanticism around being a woman – all that stuff. I was just vulgar and gross and everything. I enjoyed pushing that in people's faces."²²

För Kominsky-Crumb handlar det väldigt mycket om provokation, i syfte att befria sig från den traditionella kvinnobilden genom att förfula eller vulgarisera sin tecknade kropp. I detta konstnärliga uttryck ryms också en gurleskestetik. Begreppet används av Maria Margareta Österholm i *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980*

till 2005 (2012) och Österholm menar att gurlesken "ställer sexistiska heteronormativa föreställningar på ända, låter stereotyperna knaka i fogarna och komplicerar på så sätt innebörden av femininitet och flickskap".²³ Gurlesken betraktas som "sammangyttringar av femininitet, feminism, äckel, gullighet och överdrift [...]".²⁴ Hos Kominsky-Crumb tar sig gurlesken uttryck i både form och innehåll och blir extra tydlig i serieskaparens visuella stil. Hon har många efterföljare i de svenska kvinnliga serieskaparna även om inte alla använder sig av groteskeri och gurlesk. Aidealiseringsen av kroppen är en given premis och många av serieskaparna i mitt material skildrar hur deras kroppar på olika sätt genomgår dramatiska förändringar.

Den utsatta kroppen

Utsatthet är ett andra framträdande tematiskt element bredvid den aidealiserade kroppen och liksom i det förra förstärks temat av den kroppsliga gestaltningen. Daniela Wilks gestaltar i *Banglatown* hur huvudpersonen Daniela blir sexuellt trakasserad under ett läkarbesök i London. (3.2)



3.2 Daniela Wilks, *Banglatown*, s. 100.

I serierutornas återberättande av episoden har läkaren dragit ner hennes tights och trosor, undersöker magen långt ner innanför troskanten och bröstet likaså, trots att Daniela uttryckligen sökt bot för sin förkylning.

Utsattheten och maktlösheten blir påtaglig med närbilder på överkroppen, och ansiktet visar rädslan hon känner. Ögonbrynen är två nerdragna streck, ett flertal svettroppar finns i pannan och bredvid ansiktet. Förkylningen understryks av en helt rödfärgad näsa. I nästa serieruta tecknas ansiktet i extrem närbild där Daniela kniper ihop ögonen och svettropparna i pannan syns tydligt. I textrutorna återger berättaren både vad läkaren gör och hur Daniela reagerar. Det visuella ger möjligheter att förmedla utsatthet på ett mer akut vis och texten förstärker och förklarar händelseförloppet.

Ett annat exempel på en ung kvinnas utsatthet och underläge finns hos Frida Ulvegren, vars serieroman *Fridas resor* utspelas i modellvärlden. Här är objektifieringen av kroppen en del av hela branschen. Fridas kropp visas i typiska situationer av kroppsexponering; fototagningar där objekten är mer eller mindre avklädda. (3.3)



3.3 Frida Ulvegren, *Fridas resor*, s. 157.

Dessa situationer tydliggör den femtonåriga huvudpersonens oskuldsfullhet och utsatthet i sammanhanget, inte minst hennes lägre maktposition. Hennes kropp är ett verktyg och hon är ett objekt som ska sälja en produkt. I en serieruta visas hur hennes bikinibehå dragits ner för att de ska få en bättre bild och ingen bryr sig om att hon blir chockad när bröstet blottas och hon känner sig utlämnad. Ulvegrens tecknarstil bidrar med en komisk effekt till gestaltningen av den obehagliga situationen och kontrasterar mot det tematiska allvaret. Även här visualiseras paniken med svettroppar och överdrivet uppspärade ögon. Det är som om ingen ser att det finns en människa som existerar i kroppen. Hon blir till en modedocka. Fotografen föreställer sig den färdiga modebilden där de nu synliga bröstvårtorna är bortretuscherade. I hans sinnevärld är konstruktionen redan ett faktum, men i rutorna visas Fridas upplevelse. I jämförelse med Julia Hansens kroppsgestaltning är Ulvegrens tecknade jag inte aidealiserat på samma sätt. Genom att använda den Betty Boop-liknande figuren tecknar hon en kvinnobild som snarare är schablonmässig. Stilen förstärker på ett satiriskt sätt gestaltningen av hur modellvärlden är fixerad vid idealkroppar. Även de manliga modellerna är högst idealiserade i dessa serierutor.

Tomas Zackarias Westberg visar i *Total panik* känslan av utsatthet med en extrem närbild ur godperspektiv när han gestaltar hur ångestattackerna började i tonåren. Munnen är vidöppen och saliven rinner, ögonen är uppspärade, händerna formar en panikartad gest och svettroppar är synliga vid sidan av ansiktet. Texten förstärker och förklarar: "Det rann saliv i käften på mig så fort jag skulle göra något nervöst eller jobbigt..."²⁵

Mikael Sols *Till alla jag har legat med* kulminerar med huvudpersonens självmordsförsök. Hela förloppet tecknas, från att han skär sig i bröstkorgen och tar en mängd tabletter till att hans mamma sitter med pojakens sargade kropp i sin famn. Blodet visas med svarta trubbiga bläckstreck över bröstet, och tårarna tecknas som dubbla ljusgrå streck.²⁶ Sols självbiografi är ett distinkt exempel på blottläggandet av kroppen. Serieskaparna utsätter sig nämligen inte bara för den anonyma läsarens blick utan också för minnet av den egna utsattheten: kroppsliga reaktioner ställs i tydlig dager, inför andras

blickar såväl som inför den egna, retrospektiva granskningen. Och det är den visuella objektifieringen av den egna kroppen som möjliggör båda dessa former av blottläggande.

Gestaltningen av den utsatta kroppen är lika vanligt förekommande i de internationella exempel jag jämfört med, men särskilt i ett verk riktas blicken mot den utsatta kroppen från ett annat och annorlunda perspektiv. I österrikiska Ulli Lusts skildring *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* (2009) kastar sig Ulli som 17-åring ut i världen utan pengar.²⁷ Friheten förvandlas samtidigt till en utsatthet där hon som kvinna hela tiden utnyttjas. Lust gestaltar hur Ullis kropp blir hårdvaluta på vägen och hur mannen hon möter reducerar henne till ett sexobjekt. Utsattheten gestaltas klaustrofobiskt i en ruta där serieskaparen samlat ett antal män som vänder sig mot Ulli och inte vill låta henne vara ifred med sina närmanden och pockanden. Ulli själv står utanför bilden, på läsarens plats med människans



3.4 Ulli Lust, *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, s. 283.

blickar på sig. Eftersom huvudpersonen befinner sig i samma blickpunkt som läsaren blir männens påträngande beteende påtagligt. Här blir läsarperspektivet det omvända jämfört med föregående exempel då läsaren också blir "tittad på", med effekten att Ullis utsatthet tränger sig på läsaren direkt. Den interna visuella fokaliseringen leder till en perspektivsammanmätning hos läsare och huvudperson, vilket i sin tur får som effekt att läsaren själv blir de avbildade människans sexobjekt. (3.4)

Kroppen i sjukdomstillstånd

I de grafiska självbiografier där sjukdomar förekommer blir kroppen en självklar och ofrånkomlig del av tematiken. I det svenska materialet får sjukdom, psykisk ohälsa och död ett större fokus i en mindre andel av verken, men i dessa blir gestaltningen av det patologiska explicit. I *Psykiskt sjuk* tecknar Mikael Sol sin pappa, som har en långvarig magsjukdom, i rund manga-inspirerad stil, det vill säga med en hög abstraktionsnivå. Släktskapet mellan far och son är tydligt i teckningarna, men pappan har en förstorad mage. I en situation då pappan ramlat på toaletten under natten och hittas av sonen tecknas pappan på en helsidesbild i hyperrealistisk stil, fjärran från den stilisering som i övrigt används av Sol.²⁸ Stilbrottet illustrerar tydligt distanseringsfunktionen i den grafiska självbiografien. Sol etablerar en stil och bryter mot den med stor effekt. Det överraskande brottet åskådliggör masken, det vill säga framställningens konstruktion, genom att påvisa dess verklighetsförankring. Samma grepp används när pappan tar sitt sista andetag. Då ändras abstraktionsnivån och bilden blir åter realistisk. De mer realistiska bilderna blir mycket drabbande då de markant bryter av från den i övrigt abstrakta visuella stilen, som om Sol verkligen har för avsikt att avbilda minnet så verklighetstroget som möjligt.

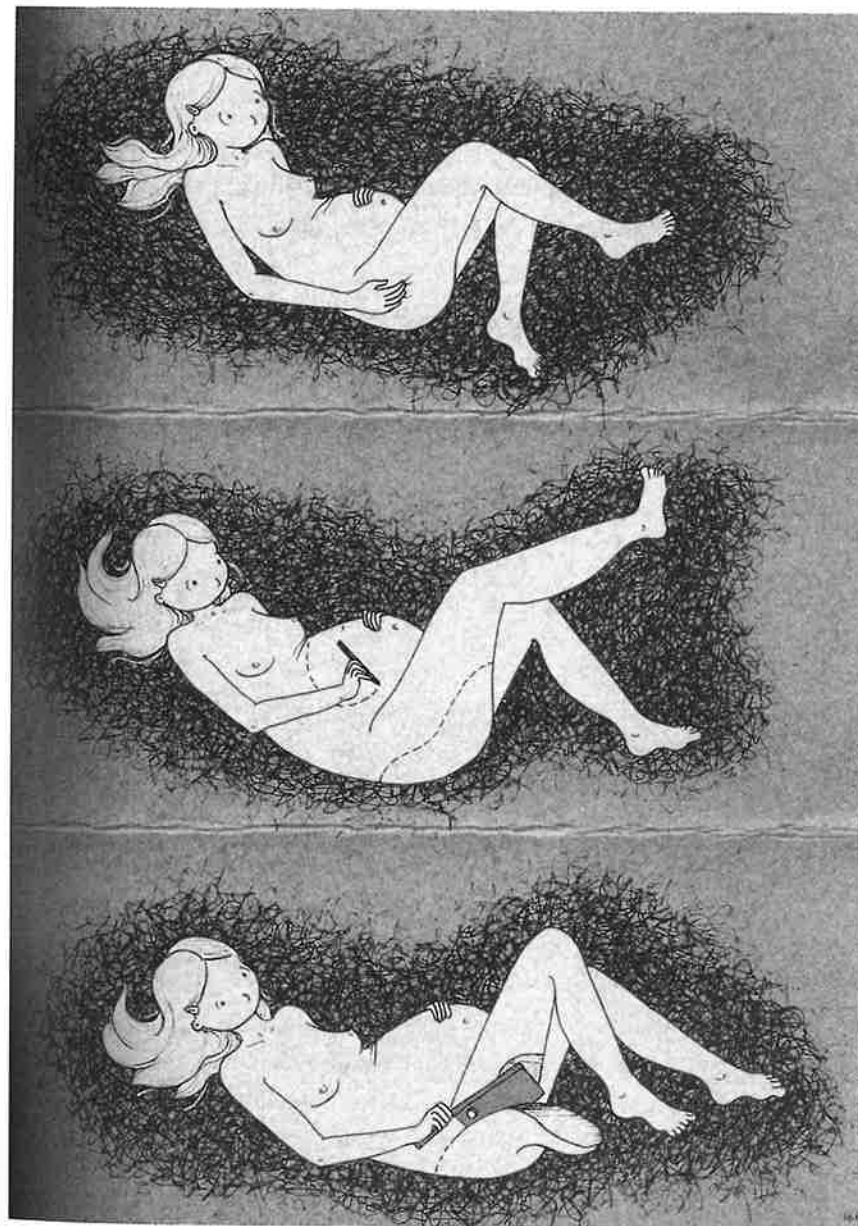
Malin Biller gestaltar sina kroppsliga förändringar som en reaktion på det trauma hon genomlever. När Billers unga jag-persona har utsatts för övergrepp utvecklar hon olika överlevnadsstrategier. Ätstörningarna är några av de mer påtagliga, och de förändrar hennes kropp radikalt. Genom

anorexin försöker huvudpersonen Malin förminska sig själv. Hon bestraffar sig genom att bestraffa sin kropp. I den visuella gestaltningen visas en kropp med synliga revben, utstickande höftben och outvecklade bröst. När ätstörningen senare övergår i hetsätning tecknar Biller detta hyperboliskt genom att låta Malin knäpa på serierutans ram samtidigt som hon lägger till onomatopoetiska ljudeffekter som ”smask knaster glufs”.²⁹

I en internationell utblick går det att finna ett flertal grafiska självbiografier som gestaltar sjukdomsfall. En motsvarighet till Biller är *Lighter Than My Shadow* (2013), där den brittiska serieskaparen Katie Green skildrar sin anorexi och hur hon förlorar kontrollen över sin kropp. I en mardrömsvision visas hur hennes nakna kropp ligger i en sfär av svart trasselhärva som symboliserar både anorexin och de förgiftande känslor som gör henne sjuk. I föreställningen sväller hennes kropp och hon ritar streckade linjer kring de ställen hon vill kapa bort som vid en plastikoperation. I sista bildrutan i sekvensen skär hon brutalt av en del av låret med en slaktkniv.³⁰ (3.5) När Katie senare också drabbas av hetsätning gestaltas detta med en rund öppen mun med tänder, placerad mitt i magen, som ett monster som övertagit kontrollen över hennes kropp.

Kroppen och sexualiteten

I en majoritet av de grafiska självbiografierna är sexualitet närvarande som ett naturligt inslag i vardagen, och den är givetvis intimt förknippat med både kroppslighet och blottläggande. Fysisk nakenhet är mer regel än undantag i visualiseringen, men behöver nödvändigtvis inte vara relaterad till rena sexskildringar. Serieteoretikern El Refaie menar att Laura Mulveys teorier om den manliga blicken (the male gaze) är värda att diskutera i fråga om den kroppsliga gestaltningen av män och kvinnor i grafiska självbiografier.³¹ Hon skriver att män ”have always tended to be pictured as active, powerful subjects” till skillnad från kvinnor vars kroppar konstant objektifierats.³² Hos de kvinnliga serieskaparna i mitt material går det emellertid också att se en tendens till en gestaltning av kvinnokroppen bortom denna



3.5 Katie Green, *Lighter Than My Shadow*, s. 101.

objektifiering.³³ Inte sällan förekommer både njutning och skam parallellt. Den egna sexualiteten accepteras utan problem och de olika tecknade jagen hänger sig åt sexuell njutning med eller utan partner.

Sexualiteten problematiseras av Malin Biller när hon dels visualiserar pappans sexuella övergrepp, dels vid ett senare tillfälle gestaltar upptäckten av den egna sexuella njutningen i en onaniscen. (3.6)

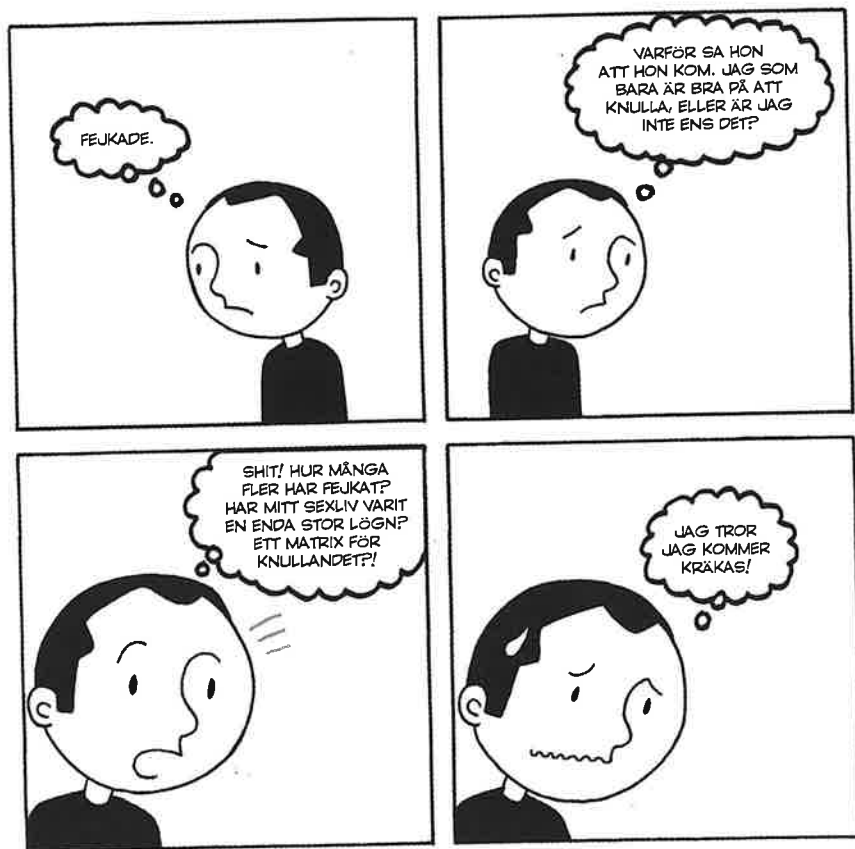


3.6 Malin Biller, *Om någon vrålar i skogen*, s. 87.

Julia Hansen och Stina Hjelm är bara ett par av de kvinnliga serieskapare som gestaltar kvinnor som aktiva, självständiga subjekt som öppet visar sin sexualitet på ett självklart sätt. I vissa fall "re-turnerar" de också den manliga blicken genom att vända den mot läsaren. Uttrycket "re-turnera blicken" används av konsthistorikern och kritikern Leena Rossi i *Konst, kön och blick* (1995), där hon med hjälp av konstnären Cindy Shermans verk visar hur den stereotypa kvinnobilden kan brytas i en representation där den kvinnliga konstnären tar kommandot över bilden och kroppen.³⁴ Kvinnan blir inte enbart betraktad utan blickar också tillbaka.³⁵ Detta tillbakablickande avvärjar den voyeuristiska manliga blicken som gör henne till objekt.

Det är en stark tendens i vår samtid att verka för normbrytande och att kritiskt kommentera en schablonmässig kvinnobild.³⁶ Hos de kvinnliga serieskaparna vänds blicken inte bort från bilden i sig utan det är tecknarna själva som tar kommandot över sina kroppar och väljer vad som ska visas. En ambition att avmystifiera kvinnokroppen liksom att avtäckta tidigare tabubelagda ämnen är synlig hos de samtida kvinnliga serieskaparna. De vill återta makten över både den egna kroppen och den egna sexualiteten. Kroppen är deras egen och de tar sig rätten att göra anspråk på och exponera den på de sätt de vill.

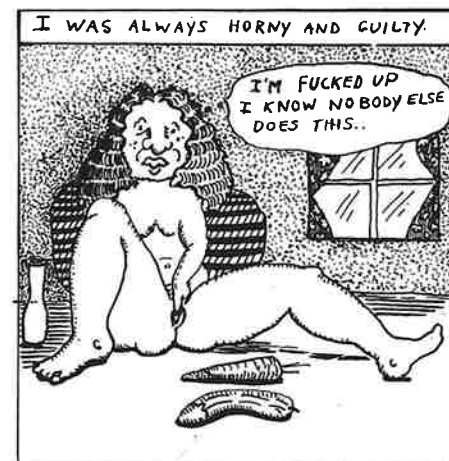
I flera av de manliga serieskaparnas självframställningar är viriliteten och potensen viktig för huvudpersonernas självbild. Maskulinitet förbinds direkt till sexualiteten, men gestaltningen tar ofta självironiska vägar. Mikael Sols *Till alla jag har legat med* blottlägger både huvudpersonen Mikael och de sexuella relationer han har under en period av sitt liv. Även om hans persona för det mesta avbildas som en naken man vars sexuella kapacitet är hans stora förtjänst, får de många samlagen snarast ses som en desperat metod att komma över en olycklig kärlek. Bilden av en sextatlet är också ganska långt borta i den visuella mangastil Sol använder för att teckna sin persona. Det är en stil som tar udden av de samlagsscener som återges. I en sekvens tecknas Mikael självbild som helt beroende av huruvida han är en bra älskare eller inte. När tvivel uppstår sätts huvudpersonens självbild i gungning. (3.7)



3.7 Mikael Sol, *Till alla jag har legat med*, s. 78.

Mats Jonsson skildrar ett yngre jag som är besatt av onani och blir "påkommen" av sin mamma. Det är sexuella tillkortakommanden snarare än gestaltningen av en potent manlig erövrare som belyses. Simon Gärdenfors runda och oskuldsfulla seriefigur åker Sverige runt och har en mängd sexuella möten med olika kvinnor, men den starkt stiliserade figuren bidrar, liksom Sols, till att gestaltningen får en självironisk betoning. Tecknarstilen distanserar i sin tur händelserna från verkligheten.

En mängd internationella serieskapare lägger fokus på en kroppslighet



3.8 Aline Kominsky-Crumb, "Goldie: A Neurotic Woman", *Wimmen's Comix*, nr. 1, 1972.

Crumbs tecknade jag, Goldie, som onanerade med olika grönsaker. (3.8)

Därmed bröt hon mot den gängse konventionen och blev en föregångare för kvinnliga serieskapare som vill visa en annan representation av kvinnan och kvinnokroppen. När huvudpersonen hänger sig åt sex och kroppen visualiseras när den utsöndrar vätskor av olika slag är Kominsky-Crumb fjärran från den idealiserade och mer glamorösa kvinnobild som traditionella serier visat fram.

Kroppslighet är alltså en central aspekt i den grafiska självbiografins sätt att fungera och den tar sig skilda uttryck. Aidealisering, utsatthet, sjukdomstillstånd och sexualitet är utmärkande för denna kroppsgestaltning, och ofta får kroppen funktion som normbrytare. Det går att se en tydlig strävan att bryta tidigare tabun genom att skildra och visualisera inte enbart sexualiteten utan även andra företeelser intimt förknippade med kroppslighet: övergrepp, ätstörningar, mens, gynekologbesök, underlivsinfektioner, abort och insemination.³⁸ Graden av stilisering har också betydelse för hur vi uppfattar detta blottläggande.

som förknippas med sexualitet. Chester Brown tecknar sina upplevelser som sexköpare i *Paying for it. A comic-strip memoir about being a john* (2011).³⁷ Denna skildring argumenterar för en legalisering av prostitution och polemiserar mot den romantiska kärleken. En frontfigur i sammanhanget är tidigare nämnda Aline Kominsky-Crumb. Den allra första seriestrippen hon publicerade visade något som tidigare inte förekommit i självbiografiska serier: Kominsky-

Visuell känslologestaltning

Den grafiska självbiografins visuella form ger andra möjligheter för gestaltning av tankar och känslor än de som ges i den helt verbala litteraturen. Vi kan beskriva och gestalta känslor i ord, och i bild kan vi visa dem. Inom serieforskning har Charles Sanders Peirces semiotik använts av bland annat Anne Magnussen som en teoretisk utgångspunkt för visuella och verbala uttryck.³⁹ Peirce arbetar med tre teckenfunktioner på en grundläggande nivå: ikon, index och symbol. Tecknade bilder betraktas i regel som ikoniska tecken. De liknar det de avbildar, även om de kan vara starkt stiliserade. Indexikaliska tecken pekar ut orsakssambandet mellan två komponenter. Ett rodnat ansikte tyder på ett tillstånd som kan tolkas som feber, ilska eller blyghet. Jag har tidigare nämnt en hög frekvens av synliga svett-droppar i gestaltningen av nervositet, ängslan, ångest och panik. Minspel med uppspärrade ögon och munnar för att uttrycka förvåning och rädsla eller tårar som rinner av sorg eller vrede förekommer hos alla serieskapare. Symboliska tecken är till exempel verbalt språk, musiknoter, vägmärken och logotyper. De representerar något annat än sig själva – ett ting, ett fenomen eller en idé.

Medieforskaren Charles J. Forceville har, liksom Bart Eerden, undersökt hur ilska gestaltas visuellt i *Astérix* av René Goscinny och Albert Uderzo.⁴⁰ Två olika slags kategorier urskiljs i den visuella representationen av ilska: realistiska och icke-realistiska tecken. De realistiska tecknen skapas av indexikaliska tecken som betraktas som realistiska även om de är karikatyrmässiga och överdrivna. Ett rött ansikte är ett vredesuttryck som är indexikaliskt.⁴¹ De icke-realistiska betraktas som metaforiska och förekommer i mindre utsträckning men upplyser också om karaktärernas känslor. Det kan handla om en tecknad spiral ovanför huvudet som tecken för ilska. Funktionen är, enligt Eerden, likartad. Både de realistiska, indexikaliska och de icke-realistiska tecknen används som uttryck för känslouttryck.⁴² Ytterligare en kategori som Forceville behandlar är piktogram, det vill säga grafiska symboler av olika slag som ska vara lättförståeliga. Exempelen han ger för ilska är döds-skallemärken, stjärnor och blixnar, oftast i plural.⁴³ Likartade grafiska tecken

är små bubblor ovanför huvudet som uttryck för berusning och små hjärtan för förälskelse. En kategori som emellertid inte tas upp är när känslotillstånd och psykiska sjukdomar, som depressioner och ångest, antar en konkret yttre visuell gestalt. Det hör till saken att Forceville hämtar alla sina exempel från den belgiska äventyrsserien *Astérix*, där entydiga känslotillstånd som just ilska är de absolut vanligaste.

I den tecknade självframställningen utnyttjas såväl verbala som visuella metaforer och kombinationer av dessa. Elisabeth El Refaie menar att dessa metaforer ställer krav på läsarens aktiva medverkan: "It is this active process of interpreting metaphorical meaning that makes some graphic memoirs so captivating for their readers, inviting both their active cooperation in constructing meaning and their emotional engagement with the protagonists."⁴⁴ Forceville har utvecklat sin forskning kring metaforer och drar i artikeln "Metaphor in a cognitivist framework" (2006) en skiljelinje mellan monomodala metaforer och multimodala metaforer.⁴⁵ En monomodala metafor använder enbart ett medium för att uttrycka metaforen medan en multimodala använder två eller flera. I sitt exempel föreställer han sig metaforen "cat is elephant" i en animerad film. Om metaforen gestaltas visuellt genom att katten får snabel och stora elefantöron används en monomodala metafor. I Forcevilles multimodala metaforexempel ger katten istället ifrån sig ett trumpetande ljud likt en elefant.⁴⁶ Bild och ljud som två separata teckensystem används således i en audiovisuell växelverkan. Bild och text kan på ett liknande sätt samverka i seriemediet.

I grafiska självbiografier tecknas huvudpersonernas känslovärld fram i serierutorna med hjälp av multimodala metaforer – de finns dels i texten, dels i bilden. Den visuella gestaltningen konkretiserar känslan, men denna konkretisering är ofta hämtad från fantasin. I ungefär hälften av verken i undersökningsmaterialet väljer serieskaparna att ta hjälp av en multimodala metaforik i känslologestaltningen. Komplexiteten i den grafiska självbiografins jag-konstruktion såväl som berättelseinnehåll ställer andra krav på den visuella gestaltningen i jämförelse med äventyrsserier som *Astérix*. I mitt material förekommer visuella metaforer i form av icke-realistiska, visuella

tecken, men de skiljer sig från de kategorier Forceville och Eerden undersöker. De liknar ingenting i verkligheten utan hämtar snarare inspiration från fantastik och mytologi. Dessa gestaltningar, som sträcker sig bortom verkligheten och mot fiktiva föreställningsvärldar, är de som tydligast skapar och bidrar till berättelsens emotionella kraft. Hos de serieskapare som använder denna berättarstrategi blir greppet också ett kännetecken för deras särart. Abstrakta sinnestillstånd får hos var och en av serieskaparna en individuell gestaltning och denna kreativitet visar de oändliga variationer som kan nyttjas i kombinationen av ord och bild.



3.9 Stina Hjelm, *Mitt dåliga samvete*, opag.

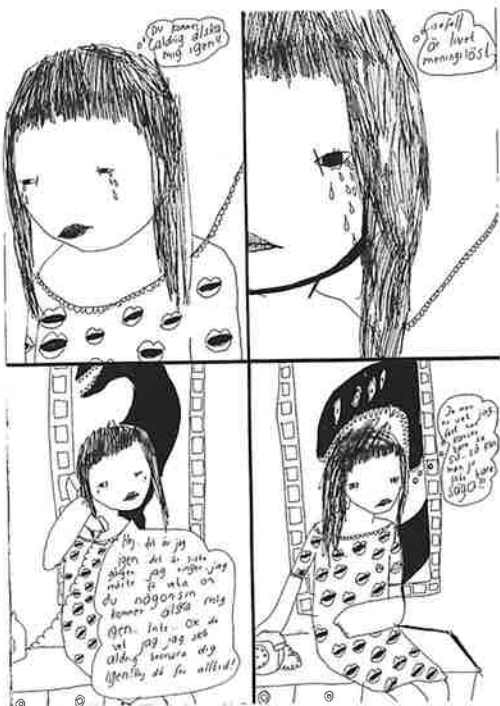
Den ångest som i Stina Hjelm's *Mitt dåliga samvete* är huvudpersonens följeslagare får i en serieruta ett monsters skepnad – en Barbaskön-liknande kompis som håller sin håriga hand med spretiga fingrar om Stinas rygg.⁴⁷ (3.9) Själva tillståndet antar en konkret visuell gestaltning i form av ett icke-realistiskt element. Även om ångesten är gestaltad i bild och får fysisk form bredvid huvudpersonen existerar den bara i hennes inre föreställningsvärld.

Ångestmonstret finns i bilden på ett annat sätt än hennes kropp – det rör sig om olika ontologiska skikt. Som läsare får vi ta del av båda i samma bild. Den yttre, fysiska verkligheten sammansmälter med huvudpersonens inre känslotillstånd. Texten och bilden formas i sin tur till en konstnärlig multimodal helhet. Men trots att bilden föregriper texten genom att läsarens blick riktas mot figurerna i den styrs tolkningen av texten. Ångesten manifesteras verbalt, personifieras i den monsterliknande gestalten och ger det abstrakta begreppet en kontur som är både förmildrande och intensifierande. Den lurviga figuren ger konnotationer till kramdjur som kan ha en trösterik funktion.

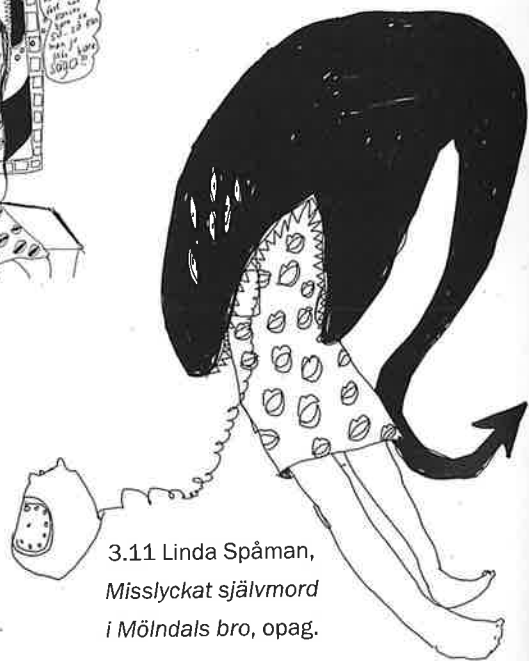
Samtidigt är samma figur en smula skrämmande där den tornar upp sig med sin spretiga hand mot Stinas rygg som om den har makten över henne. I artikeln "Det flerdimensionella samspelet. En modell för interaktionsanalys av muminböckernas text och bild" redogör Boel Westin för Tove Janssons tankegångar kring förhållandet mellan text och bild. "Det alltför skrämmande kan dämpas genom en bild" var en uppfattning som Tove Jansson hade. Hos Stina Hjelm gör detta sig gällande i själva monstergestaltningen som till viss del har en avväpnande effekt på texten.⁴⁸

Metoden att utnyttja olika ontologiska skikt för att sammanföra en yttre verklighet och ett inre känslotillstånd går även att finna hos Linda Spåman i *Misslyckat självmord i Mölndals bro*. Här byggs den multimodala metaforen upp sekventiellt över ett tiotal sidor i verket. Ångesten och mörkret inom Linda tar form som en monsterlik skepnad med djävulssvans i en ordlös bildruta i slutet av sekvensen. Men på de föregående sidorna och rutorna har gestaltningen även verbaliserats och känslotillståndet har förankrats textuellt. Monstret har gradvis tornat upp sig bakom henne och den

ordlösa bilden visar kulmen. Till skillnad från Stinas lurviga sällskap som hon trots allt kan hålla på visst avstånd visualiseras känslotillståndet i detta exempel som ett monster som slukar Linda och tar över hennes kropp. (3.10 och 3.11)



3.10 Linda Spåman, *Misslyckat självmord i Mölndals bro*, opag.

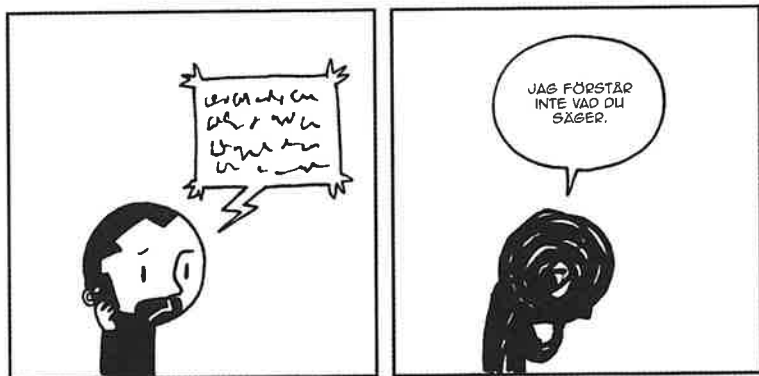


3.11 Linda Spåman, *Misslyckat självmord i Mölndals bro*, opag.

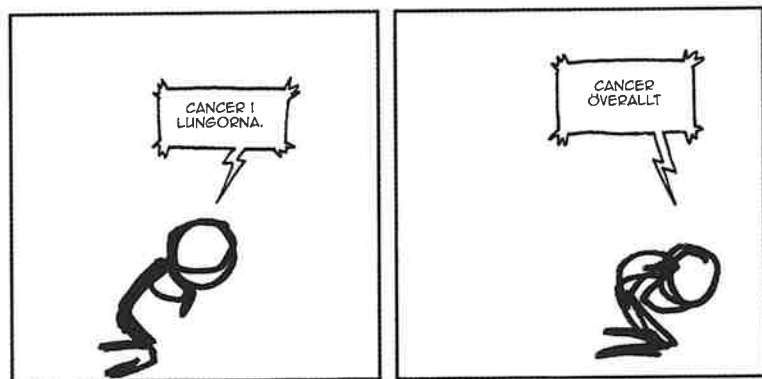
Ett ovanligt sätt att använda visuella metaforer på som Forceville och Michael Abbott upptäckt i japansk manga förekommer vid ett par tillfällen i varianter hos både Hjelm och Spåman. Forceville och Abbott observerar att händerna på arga personer stympas som ett uttryck för förlorad kontroll: "[T]hey literally lose their hands, their arms temporarily ending in stumps, as if they were amputated."⁴⁹ Hjelm låter sin persona flyga över staden med ångestmonstret ridande på hennes rygg och båda Stinas fötter är avhuggna. Vid ett annat tillfälle ligger Stina i soffan men hennes huvud saknas. I nästa bild talar hennes avhuggna huvud. I samtliga fall handlar det liksom hos Forceville och Abbott om förlorad kontroll.⁵⁰

I Spåmans inledande bild till *Misslyckat självmord i Mölndals bro* sitter Linda på en stol med bloddropparna rinnande nerför den nakna överkroppen. Hennes avhuggna huvud ligger framför henne på bordet i en pöl av blod. Denna våldsamma inledningsbild ger omedelbar gestaltning åt huvudpersonens inre kaos, vrede och instabilitet. I mitt undersökningsmaterial förekommer alltså denna stympmetaforik hos ett fåtal av de kvinnliga serieskaparna i gestaltningen av jagets instabilitet.

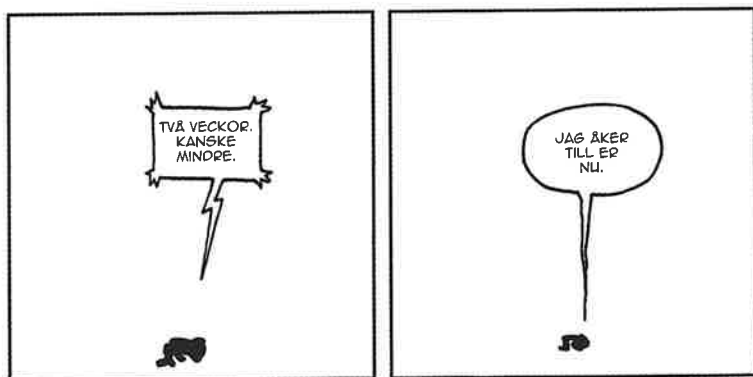
En annan metod att gestalta känslor återfinns i Mikael Sols *Psykiskt sjuk*. (3.12–3.14) Mikael nås på telefon av beskedet att pappan har cancer, och allteftersom informationen sjunker in tecknas huvudpersonen mindre och mindre. Detta görs sekventiellt, och sekvensen skapar berättelsens framåtrörelse, parallellt med att den underliggande berättelsen om pappans borttynande gestaltas. Den allt mindre och abstraktare gestalten kan i kombination med texten tolkas på flera olika nivåer. Huvudpersonen krymper parallellt med att han får höra att den tid hans pappa har kvar att leva är kort. Texten i första pratbubblan är ett oläsligt klotter som gestaltar cancerbeskedet som Mikael inte vill höra. I andra bildtexten säger han att han inte förstår vad mamman säger, men den visuella gestaltningen säger något annat. Här får den multimodala metaforen en särskild tyngd genom sin motstridighet. Hans kropp har förändrats och antagit en svart och abstraktare form, vilket visar att han har hört sorgebeskedet och att kroppen reagerar.



3.12 Mikael Sol, *Psykiskt sjuk*, s. 122.



3.13 Mikael Sol, *Psykiskt sjuk*, s. 123.



3.14 Mikael Sol, *Psykiskt sjuk*, s. 124.

Ju mer han får veta, desto mer tynar han bort. I sista rutan är han bara ett litet svart tecken. Den sekventiella stegringen har en stark retorisk effekt. Stegringens sträckning över tre seriesidor bidrar till att läsaren tar in omfattningen av huvudpersonens tillstånd successivt.

Åsa Grennvall utnyttjar seriemediets möjligheter att sammanbinda text och bild när psykisk nedbrytning och läkning gestaltas i *Sjunde våningen*. Hon visar två serierutor där havet bildar fond och Åsa befinner sig under vattenytan. (3.15) Men det är inte en hel person utan någon som känslomässigt gått i bitar – hela hennes självbild är sönderfallen och fragmenterad. Med textplattan i serierutans övre kant, "Jag är ett vrak", utgår Grennvall



3.15 Åsa Grennvall, *Sjunde våningen*, opag.

från en språklig metafor. I samma bild förklaras fragmentiseringen genom textplattorna, "Min självbild var krossad" och "Min identitet var borta". Forcevilles och Abbotts tankegångar om stympling som en metaforik för förlorad kontroll går att tillämpa på Grennvalls serierutor där kroppsdelarna visualiseras som utspridda, sönderdelade element.

Påföljande bild visar hur delar av Åsa sätts ihop igen och huvudet är ovanför vattenytan. De olika delarna tecknas som vita beståndsdelar i olika former. Några enstaka är igenkännbara som bitar av fötter, en arm och en mun. Andra har textrutor som informerar om deras innehåll: "självförtroende", "egen smak", "egna tankar" och så vidare. De är viktiga beståndsdelar i Åsas personlighet som hon förlorat i den destruktiva relationen, men nu återuppbygger hon sig själv långsamt. Kontrollen är på väg att återtas. Tolkningen av bildinnehållet styrs visserligen av textdelarna, men med bildernas hjälp kan läsaren se Åsas upplevelse såsom den föreställs av det berättande jaget. Språk och bild interagerar multimodalt och förbinder känsla och kropp i en dubbelgestaltning. Var för sig förmedlar de samma budskap, men texten kan sägas ha en förklarande funktion och bildfragmenten blir möjligen svårtydda utan denna. Bildinnehållet utvidgar orden i sin tur, och den delvis pånyttfödda Åsa i den nedre bilden för tankarna till Sandro Botticellis berömda målning *Venus födelse* (ca 1468).

I *Det bästa barnet* gör Sofia Olsson en ikonisk gestaltning av den språkliga metaforen "krossat hjärta". Hon tecknar ett synligt hjärta med en egen textbubbla vars stora bokstäver, "KNAKELIBRAK", upptar nästan halva rutan och visar att ljudvolymen är hög. Svärtan som bildar bakgrund till de vita versalerna accentuerar kraset. Själva ordet används av serietecknaren Rune Andréasson i *Pellefant*, där den lilla blå, självgoða elefanten högljutt trumpetar ut knakelibrak-låten med sin snabel. Den visuella gestaltningens humoristiska anslag skapar en spänning gentemot den förtvivlan Sofia upplever i ögonblicket. (3.16) De STORA känslorna – ett krossat hjärta – banaliseras med ett kras och ljudeffekten antyder något barnsligt. Genom den självvironiska gestaltningen skapas en distans som i sin tur gör det storvulna mindre banalt.



3.16 Sofia Olsson, *Det bästa barnet*, s. 7.

Den visuella känslogestaltningen leder ofta till en humoristisk effekt. Simon Gärdenfors huvudperson betraktar sig själv i en spegel efter att han smakat meskalinkaktus, och bilden som visar ett deformerat ansikte ska gestalta drogens hallucinatoriska verkan. (3.17) Ett par rutor senare har effekten eskalerat och Simons kompisar smälter i huvudpersonens synfält. Här har berättarens utifrånperspektiv ersatts av ett inifrånperspektiv och huvudpersonen syns inte själv i bild. Läsaren får istället dela hans blick. (3.18)



3.17 och 3.18 Simon Gärdenfors, *Simons 120 dagar*, opag.

Fanny Agazzi flikar också in humor i sin ganska mörka berättelse *Tack och förlåt*. Berättarens verbala beskrivning av ett eventuellt utomkvedshavandeskap gestaltas visuellt av serieskaparen och i en serieruta visas hur äggladaren konkret sprängs och en liten sprattlande människa dyker upp. I nästa ruta har huvudpersonens oro förhöjts och den förut fristående livmodern kopplas nu till Fanny själv. Hennes inre föreställning tar sig extrema dimensioner och i bilden gestaltas hur magen sprängs och ett barn skrikande försöker komma ut. Tredje serierutan kopplar samman Fannys mardrömsvisioner med *Alien*-filmerna, som hon plötsligt tappat lusten att se. Föreställningen om ett utomkvedshavandeskap får en dramatisk men tragikomisk effekt då det svåra lättas upp genom den hyperboliska gestaltningen och referensen till *Alien*. (3.19)



3.19 Fanny Agazzi, *Tack och förlåt*, s. 68.

Hos majoriteten av serieskaparna finns en strävan efter en vardagsrealism där känslouttryck beskrivs i kroppsspråk och seriespecifika indexikala tecken som svettdroppar och olika ansiktsuttryck. Som vi också sett görs avsteg från ett mer realistiskt berättande i gestaltningen av inre upplevelser. Mats Jonsson tillhör de svenska serieskapare som låter text och kroppsspråk samspela i återgivningen av inre upplevelser. Fantasin får däremot sällan visuellt spelrum i Jonssons verk. Vid ett tillfälle tar Jonsson till en symbolisk gestaltning för den ofattbara lyckokänsla Mats förnimmer när han blivit förälder. När huvudpersonen för första gången får hålla sin nyfödda dotter tecknar Jonsson en bildruta av en havsvik i solnedgången och placerar protagonisten i en eka med sin dotter.

Stunden med dottern förflyttar honom bortom Nyköpings lasarett till denna fantasiplats, och när han i efterhand erinrar sig ögonblicket, är det denna plats som lever kvar: "Som att fantasin bättre beskriver min känsla och faktiskt har slagit ut det verkliga minnet."⁵¹ Fantasins väsentliga funktion blir att ge uttryck för känslorna, vilket däremot inte gör berättelsen mindre trovärdig utan snarare förstärker den emotionellt. Solnedgången är en realistisk avbildning av berättarens fantasi. Fantasin hamnar inte i konflikt med sanningskontraktet som underförstått existerar i Jonssons självbiografiska verk. Det egentliga minnet av dotterns födelse räcker helt enkelt inte till för att beskriva upplevelsen. Istället är det fantasibilden med den klichéartade havsviken som berättaren kan fästa minnet i.

Visuell känslgestaltning används med lika stor variation bland de internationella självframställningar som studerats. Flera av de serieskapare som arbetar med en sådan visuell metod har också rönt stor framgång med sina självframställningar. I den franska grafiska självbiografien *L'Ascension du haut mal* (2005), där David B. gestaltar sin brors svåra epilepsi, får en mer mimetisk representation ge vika för känslouttryck av metaforisk art. (3.20) Epilepsin antar formen av ett reptilliknande monster som genomsyrar huvudpersonens, liksom hela familjens verklighet. Gestaltningen fungerar på samma sätt som ångestmonstret hos Stina Hjelm.⁵² I exemplet sitter monstret vid matbordet och berättarens röst i textplattan fastslår att sjuk-

domen tar upp plats utan att fråga om lov. Den tränger in som en objuden gäst i familjens tillvaro. Visuellt tar fantastiken över och sjukdomen blir ett reptilliknande monster, och liksom i de tidigare diskuterade svenska exemplen är den multimodala metaforiken dominerande. Sjukdomen är i huvudpersonens ögon något skrämmande och ogripbart. Det hemska som drabbar brodern och indirekt hela familjen får sin monstergestaltning genom den unga pojken föreställningsvärld. Den vuxna berättaren kan å sin sida verbalisera skeendet.



3.20 David B., *L'Ascension du Haut Mal*, s. 27.

Dokumentära inslag

Grafiska självbiografier omfattar inte sällan icke-tecknat material i utforskandet av det egna jaget. Det kan röra sig om dokumentära inslag i form av fotografier, kartor, tidningsurklipp och intyg från myndigheter. Användningen av sådant material uttrycker en strävan efter autenticitet och självreflektion, men det är också en metod för att fixera minnet. Utöver detta fungerar dokumentära inslag i den grafiska självbiografien som kännetecken för genren. Det är en betydelsefull berättarstrategi i en stor mängd verk i mitt material. De dokumentära elementen, när de förekommer, används sparsamt och i kombination med de mer stiliserade tecknade rutorna. Det dokumentära materialet bidrar till att knyta huvudperson och berättelse

...ill en värld... detta material är starkt v etableras sammanvävda -tecknade materialet, där ng av verken. Infogningen ver en objektiv dokumen-

Den vanligaste formen av dokumentärt material är reproducerade fotografier. Fotografier har, skriver Marika Sturken och Lisa Cartwright i *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (2009), från första början betraktats som "tools of science and of public surveillance".⁵³ Serieforskarna Silke Horstkotte och Nancy Pedri skriver om fotografiets "indexical quality that makes it the most realist of images and links it to the real world".⁵⁴ Även ett tecknat porträtt är ju förbundet till en referent, men argumentationen för fotografiets särskilda autenticitetsvärde består delvis i dess fotokemiska process – detta trots dagens digitala fotovärld. I *Phototruth or Photofiction?* (2002) diskuterar Tom Wheeler föreställningen om fotografiets sanningsvärde: "Faith in photography's authenticity is almost as old as photography itself, due to chemical and mechanical aspects that seem to impart intrinsic objectivity, readers' long exposure to responsible photojournalism, and average citizens' dependence on photos as reliable documentation of their lives."⁵⁵

Generellt anses fotografier skapa ett intryck av större autenticitet än tecknade bilder. Roland Barthes betonar fotografiets värde för minnet i *Camera Lucida*: "[I]n Photography I can never deny that the thing has been there. There is a superimposition here: of reality and of the past. [...] Photography's inimitable feature (its noeme) is that someone has seen the referent (even if it is a matter of objects) in flesh and blood, or again in person."⁵⁶

Fotografier infogas i berättelserna för att förstärka deras värde som historiska dokument. Därför är de fotografier som används inne i berättelserna inte förklarande illustrationer utan snarare arrangerade som en del av en historisk realitet. De är inte överordnade som bevisföring framför teckningarna, men de fungerar som autenticitetsmarkörer. Horstkotte och Pedri betonar