

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Handledare: Paul Tenggart
2013-06-03

Anna Hultman
LIVR41

Jaget i grafisk form

En studie av självframställning i svenska serieromaner

Innehållsförteckning

| | |
|--|-------|
| INLEDNING | s. 2 |
| Syfte och frågeställning | s. 4 |
| Disposition | s. 7 |
| TIDIGARE FORSKNING..... | s. 7 |
| Svensk serieforskning..... | s. 7 |
| Forskning om självbiografiska serier..... | s. 8 |
| TEORI..... | s. 10 |
| Teorier om icke-grafisk självframställning | s. 10 |
| Den tecknade serien som system | s. 13 |
| METOD | s. 19 |
| PRESENTATION AV SERIEROMANERNA | s. 19 |
| ANALYS | s. 21 |
| Jaget och formen..... | s. 21 |
| Jagets multiplicering och olika strategier för berättande..... | s. 27 |
| Jagets inre och yttre verklighet | s. 33 |
| Jaget i en väv av texter..... | s. 45 |
| Jaget och reflexiviteten; skapandet, seriemediet och läsakten..... | s. 51 |
| AVSLUTANDE DISKUSSION..... | s. 57 |
| LITTERATURFÖRTECKNING | s. 59 |
| Primärlitteratur..... | s. 59 |
| Sekundärlitteratur | s. 59 |

Inledning

Få skulle invända mot det faktum att framställningar av jaget och efterfrågan av autenticitet är ett dominerande inslag i dagens mediala klimat. I sin bok *Jagets scen* skriver Cristine Sarrimo om självframställning i litteratur och bloggar ur ett offentlighetsperspektiv och i relation till framväxten och användandet av nya medier. Sarrimo menar att det finns en ”realityströmning” i vår kultur och att vår samtid är präglad av ett begär ”att ta del av ’verkliga’ berättelser och ’sanna’ format i skilda medier”.¹ Sarrimo skriver om mediernas roll för konstruktionen av det egna subjektet, och lyfter fram begreppet ”deprivatisering” av jaget för att beteckna en utveckling där jaget i högre grad konstrueras i offentliga sammanhang. Dock menar hon att dessa sammanhang inte är exklusivt mediala utan att även andra institutioner fungerar som arenor för självframställning.² Sarrimo betonar även mottagandet av berättelser med kopplingar till den självbiografiska genren, och menar att verk där likhetstecken sätts mellan författaren och berättaren ofta läses som autentiska, även om ”[d]enna hållning framstår som naiv och oreflekterad för teoretiskt bevandrade akademiker och kritiker”.³ Detta begär efter autenticitet och benägenheten att läsa självbiografiskt blir en diskurs som det skrivande subjektet på ett eller annat sätt måste förhålla sig till.

Tecknade serier är i Sverige idag en etablerad och allt mer respekterad konstform. Historiskt sett har den tecknade serien varit lågt värderad, men detta har successivt vänt under de senaste två-tre decennierna. Idag talas det också om ”det svenska serieundret”; hänsyftande den växande mängd serier i en rad olika genrer publiceras för en vuxen publik, ofta i bokform – så kallade grafiska romaner.⁴ Den grafiska romanen eller serieromanen (eng: the graphic novel) som form för serieutgivning såg dagens ljus i USA på 1970-talet, när serieskaparen Will Eisner började ge ut längre, realistiska dramaserier i bokform, inspirerad av de fransk-belgiska albumserierna riktade till en vuxen publik. Termen ”graphic novel” användes för att särskilja Eisners serier från den stora mängden fantastiska och superhjärteorienterade serier, och sälja in dem hos skönlitterära förlag. Sedan dess har begreppet och formen grafisk roman vunnit

¹ Cristine Sarrimo, *Jagets scen*, Göteborg-Stockholm: Makadam förlag, 2012, s. 15

² Sarrimo, s. 9-14.

³ Sarrimo, s. 32-34.

⁴ Denna utveckling beskrivs bland annat i artikeln: Mats Jonsson, ”Serieundret inifrån”, *Ordfront magasin*, 2009:3, hämtad från: http://www.ordfront.se/Ordfrontmagasin/Artiklar%202009/Serieundret%203_09.aspx 2013-03-05.

internationellt genomslag.⁵ Idag är serieromanen en mycket vanlig form även i Sverige, och eftersom den i högre grad än exempelvis strippserien liknar den moderna romanformen är det rimligt att anta att formen i sig bidragit till seriemediets ökade status. Den svenska serieutgivningens växande bredd speglar också mediets ökade popularitet och etablering. Vid sidan av utgivningen av i Sverige etablerade genrer såsom vardagsrealism, självbiografi och satir ökar även utgivningen av genrer såsom ”eskapism, äventyr, skräck, fantasy och hjälteserier”.⁶ Fortsättningsvis kommer jag använda mig av begreppet serieroman istället för att använda den annars ganska spridda termen grafisk roman. Detta val motiveras primärt av en önskan att uppvärdera den tecknade seriens status och visa på formens position i en lång serietradition, ett ursprung som inte framgår lika tydligt av begreppet grafisk roman. Begreppsanvändningen är inspirerad av serieforskaren Elisabeth El Refaies, som i boken *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures* väljer att använda termen ”comics” framför ”graphic novel” just i syfte att uppvärdera seriemediets status.⁷

I den självbiografiska serien möts två samtida kulturella trender – den tecknade seriens ökade status och det ökade begäret efter autenticitet och självframställande berättelser. I Sverige blev självbiografiska serier en etablerad genre på 1990-talet.⁸ Idag är självframställning ett vedertaget och återkommande tema i svenskt serieskapande. Självbiografiska serier uppmärksammas och diskuteras också i hög grad, bland annat genom recensioner i dags- och kvällspress.⁹ I USA är det självbiografiska serieskapandet en äldre tradition och har sina rötter i det tidiga 1970-talets subkulturella comix-rörelse, när serieskapare började producera ”subversive and often sexually explicit stories for adults, which were often based on their own experience”. Sedan dess har den löst definierade genren växt och ”surged in popularity on both sides of the Atlantic and led to a greatly increased acceptance of comics by the political, cultural

⁵ Morten Harper, ”Vad är en serieroman?”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 177, 2008:4, s. 60.

⁶ Ola Hellsten, ”Serieåret 2011 – trender och tendenser”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 191, 2012:2, s. 13.

⁷ Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, Jackson: University Press of Mississippi, 2012, s. 5.

⁸ Jonsson, ”Serieundret inifrån”.

⁹ Se till exempel Mats Jonssons *Mats kamp*, som bland annat recenserats av *Expressen* och *Dagens Nyheter*.

Andreas Nordström, ”Mats Jonsson: Mats kamp”, *Expressen*, 2011-08-30, hämtad från: <http://www.expressen.se/kultur/mats-jonsson-mats-kamp/> 2013-03-12, samt Kristina Lindquist, ”Mats Jonssons ’Mats kamp’”, *Dagens Nyheter*, 2011-09-06, hämtad från: <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/mats-jonsson-mats-kamp> 2013-03-12.

and educational establishment”, delvis tack vare enskilda verks stora genomslagskraft.¹⁰ I värderingen av olika genrer inom seriemediet står det självbiografiska skapandet generellt högt i kurs. Detta tack vare att det självbiografiska skrivandet inom icke-grafisk litteratur är förhållandevis aktat. Kopplingen till den litterära självbiografiska traditionen erbjuder därmed större möjligheter till legitimitet och auteur-status för serie-skaparna; även om självbiografien är en bred genre och numera inkluderar också lägre värderade verk.¹¹

En rad frågor väcks när självframställning i serier görs till föremål för en akademisk analys; speciellt rörande vilka krav och förutsättningar den grafiska formen och den visuella gestaltningen medför. Den tecknade serien är ett specifikt medium, vilket resulterar i unika förutsättningar för berättande och gestaltning av jaget. Grundtanken bakom denna uppsats är att dessa förutsättningar är väl värda en vidare och fördjupad undersökning.

Syfte och frågeställning

I denna uppsats ämnar jag undersöka självframställningen i svenska självbiografiska serier, vilket är speciellt givande då den svenska serieforskningen ännu befinner sig i sin linda (se vidare under ”Tidigare forskning”). Undersökningen kommer behandla ett urval av fyra svenska serieromaner utgivna mellan år 2010 och 2012; *Om någon vrålar i skogen* (2010) av Malin Biller, *Mats kamp* (2011) av Mats Jonsson, *Misslyckat självmord i Mölndals bro* (2011) av Linda Spåman, samt *Död kompis* (2012) av Simon Gärdenfors. Verken är valda då de dels är mer eller mindre uttalat självbiografiska, och dels är utgivna i bokform och har strukturen av längre sammanhängande narrativ. Jag har således valt att inte inkludera några självbiografiska strippserier, då den sammanhängande narrativa formen genom sin omfattning möjliggör större variation i tekniker för självframställning, och utgör ett avslutat verk. Detta är bättre avpassat för syftet med uppsatsen än strippseriens mer episodiska narrativ. Simon Gärdenfors *Död kompis* befinner sig dock i något av ett mellanläge, då den ursprungligen publicerats som följetong i livsstilsmagasinet *Martin Kellermans Rocky*, för att senare ges ut i bokform.¹²

¹⁰ Refaie, s. 3.

¹¹ Refaie, s. 45.

¹² Sebastian Lönnlöf, ”Välgjort och snyggt om en kompis som dog”, [www.litteraturmagazinet.se](http://www.litteraturmagazinet.se/simon-gardenfors/dod-kompis/recension/valgjort-och-snyggt), 2012-04-16, hämtad från: <http://www.litteraturmagazinet.se/simon-gardenfors/dod-kompis/recension/valgjort-och-snyggt> 2013-05-04.

Trots detta ligger den dock närmare serieromanen än strippserien i sin form, vilket gör att den är fullt lämplig för denna uppsats.

När det gäller formatet är serieromanerna passande nog ungefär lika långa till sidantal; samtliga verk ligger på runt 200 sidor (Billers: 200 sidor, Gärdenfors: 174 sidor, Jonsson: 195 sidor, Spåman: 210 sidor). Jag har i min analys utgått från serieromanernas originalutgåvor för att kunna läsa dem i deras ursprungliga fysiska format och taktilitet. Detta är också relevant då speciellt layout och bildstorlek tenderar att förändras i utgåvor med annorlunda fysiskt format. Billers och Spåmans serieromaner är båda inbundna i A4-format, och Jonssons är en häftad utgåva med mjuk pärm i A5-storlek. Gärdenfors bok är mindre och mer speciell i sin design, den är inbunden med måtten 140x195 mm och kommer med tillhörande kassett, det vill säga ett boxliknande fodral i hårdpapp.

Utöver dessa grundläggande premisser är verken valda utifrån sin diversitet, då de i hög grad skiljer sig åt i sina visuella uttryck, narrativa tekniker, uppbyggnad etc. Dessutom är verken exempel på olika typer av självbiografiskt skapande och med olika grader av sanningsanspråk. Billers verk har karaktären av en uppväxtskildring, Gärdenfors skildrar uppväxten generellt, och relationen till vännen Kalle och sorgprocess över dennes död mer specifikt. Jonsons verk gestaltar ett utsnitt ur hans vuxenliv med fokus på faderskap och familjebildning, och Spåmans serie ligger närmare autofiktionen, då protagonisten och författaren bär samma namn men berättelsen enligt författaren bara är delvis baserad på egna upplevelser.¹³ Ett gemensamt tematiskt drag i tre av verken (Spåmans, Gärdenfors och Billers) är att de behandlar sjukdom och psykisk ohälsa, vilket gör att de också går att koppla till den patografiska genren. *Mats kamp* skiljer sig från de övriga verken då den innehåller inslag av dylik tematik, men dessa inte är dominerande eller bärande för berättelsen. Beslutet att fokusera på nyutkomna verk istället för några av pionjärerna inom självbiografiskt serieskapande är dels baserat på aktualitet, dels på det faktum att fenomenet trots allt är förhållandevis nytt i Sverige. Jag har därmed funnit det intressantare att studera verk från en senare

¹³ Erika Josefsson, ”Spåman ritar roligt om ungt mörker”, *TT Spectra*, 2011-02-11, hämtad från: <http://ttela.se/nojekultur/ttkultur/1.1118245-spaman-ritar-roligt-om-ungt-morker> 2013-02-14. Autofiktion är från början en fransk term som avser självbiografisk fiktion eller fiktion berättad i förstaperson. Gränsen mellan autofiktion och självbiografi är suddig, och i autofiktion utnyttjas detta ofta i en lek med gränsen mellan självbiografi och fiktion. Sidone Smith & Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, s. 186.

period, då självbiografiska serier blivit en mer utvecklad och etablerad, men också spretigare uttrycksform.

För att undvika att fastna i en utdragen genrediskussion har jag valt att fokusera på de undersökta verken som just självbiografiska och självframställande, snarare än att ägna mig åt hårklyverier och skiljelinjerna mellan olika självbiografiska genrer. Verken kommer således inte beröras i termer av självbiografi, memoar eller dylikt, utan kort och gott som självbiografiska serier. Med detta begrepp vill jag inte nagla fast en specifik genre, utan väljer att se dessa verk som delar i en bred tradition av självframställning inom serieskapande. Genre är som bekant ett problematiskt begrepp, och många av verken skulle också kunna diskuteras i relation till genrer såsom vardagsrealism, patografi, etc. Det centrala för denna uppsats är dock seriernas självbiografiska och självframställande element, hur dessa fungerar och jaget gestaltas. Därför är denna serieromanernas gemensamma premisser det relevanta och utgångspunkt för analysen. Att som en teoretisk utgångspunkt i uppsatsen utgå från självbiografiska serier som en bred tradition, snarare än en avgränsad genre, går i linje med de definitioner som används i El Refaies bok och i Arne Melbergs bok *Självskrivet*, om självframställning i icke-grafisk litteratur. Mellbergs teoretiska position, för vilken utförligt redogörs i uppsatsens teoriavsnitt, utgör en viktig bakgrund till min analys. Även El Refaies begreppsväl ligger nära, då hon talar om självbiografiska serier som en genre, men väljer att ”use the terms autobiography, memoir, and life writing more or less interchangeably”.¹⁴

Syftet med denna uppsats är således att undersöka självframställningens villkor i serieformatet; vilka förutsättningar som mediet ger, hur det i sig utnyttjas på olika sätt och hur detta påverkar berättandet och konstruktionen av jaget. Vilka verbala och visuella strategier och tekniker används för att gestalta självet, och vilka effekter får dessa? Hur fungerar berättandet i seriemediet, och vilka narrativa funktioner får formen i sig? Hur är berättelserna uppbyggda och hur förmedlas deras tematiska fokus? Förhoppningen är att kunna dra paralleller mellan form och innehåll och undersöka relationen mellan dessa och hur den utnyttjas. Målet är också att belysa självframställningen i serieform utifrån teorier ursprungligen avsedda för icke-grafisk självframställning, för att därigenom tydligare kunna se vilka förutsättningar serieformen delar med den icke-grafiska litteraturen och vilka som är mediespecifika.

¹⁴ Refaie, s. 4.

Disposition

Jag kommer inleda den fortsatta uppsatsen med att redogöra för läget inom svensk serieforskning, samt för den internationella forskningen om självbiografiska serier. Detta kommer följas av ett avsnitt där jag redogör mina teoretiska utgångspunkter; dels inom självbiografiforskning och dels inom serieteori. Därefter följer ett kortare metodavsnitt där jag redogör för mitt arbetssätt och behandlingen av materialet. Inför analysen presenteras serieromanernas innehåll i korthet, vilket utgör en upptakt för uppsatsens huvuddel. Uppsatsens analysdel är upplagd i tematiska rubriker, där verken undersöks och jämförs utifrån olika aspekter såsom form, berättande, gestaltning av emotioner, intertextualitet och metafiction. Därefter följer en avslutande diskussion, där jag kort diskuterar min analys, relaterar min uppsats till det rådande forskningsläget och blickar framåt mot möjligheter för framtida forskning.

Tidigare forskning

Svensk serieforskning

Svensk serieforskning är som ovan nämnt hittills ett väldigt outvecklat forskningsfält. Den tyngre akademiska produktionen domineras hittills av Helena Magnussons litteraturvetenskapliga avhandling om svenska barnserier; Magnusson doktorerade 2005 vid Stockholms universitet med avhandlingen *Berättande bilder – Svenska tecknade serier för barn*. Utöver detta har det i Sverige skrivits en konstvetenskaplig licentiatavhandling med titeln *Vuxenseriens bilder. Tradition och förnyelse* (1996) av Kristina Arnerud vid Uppsala universitet. Utöver dessa två avhandlingar har det skrivits en förhållandevis stor mängd uppsatser på lägre nivå inom en rad olika akademiska discipliner och med blandade infallsvinklar. En påtagligt stor mängd av dessa är dock skrivna antingen ut ett pedagogiskt-didaktiskt perspektiv eller inom biblioteks- och informationsvetenskap, och är inte inriktade på att undersöka seriemediets form utan dess roll inom utbildnings- och biblioteksväsen. Japanska serier, manga, är ett annat populärt och återkommande ämnesval för uppsatser. Inom svensk serieforskning har jag bara funnit en text som undersöker självbiografiska serier specifikt; en kandidatuppsats

från 2004 av Johannes Klenell och Stefen Looström med titeln ”’Ja, det handlar ju om mig’ – en sociologisk undersökning av självbiografiska serier i moderniteten”.¹⁵

I svenska seriefrämjandets tidskrift *Bild & Bubbla* publiceras en del artiklar av högre akademisk relevans, till exempel har ovan nämna Helena Magnusson i en artikel introducerat den belgiske serieforskaren Thierry Goensteens teorier för en bredare publik.¹⁶ Tidskriften är dock ingen akademisk publikation, och artiklar av denna art samsas därför med serienyheter, reportage, intervjuer, recensioner etc. Tidskriften är således förhållandevis väl lämpad för serienyheter, trender, ny utgivning och dylikt, men omfattar en förhållandevis blygsam mängd mer akademiskt orienterade artiklar. En ljuspunkt i den svenska serieforskningen är dock den nystartade akademiska tidskriften *Scandinavian Journal of Comic Art*, tillkommen föregående år (2012) på initiativ av Fredrik Strömberg, doktorand på Malmö högskola med serier som forskningsfält och ordförande i svenska seriefrämjandet.¹⁷ Tidskriften har inte publicerat några artiklar inriktade på självbiografiska serier i de två nummer som hittills utkommit, men är ett vitalt tillskott till den svenska serieforskningen.¹⁸

Forskning om självbiografiska serier

När det gäller forskningen kring självbiografiska serier specifikt är den svenska serieforskningen extremt knapphändig. Däremot finns det en snabbt växande flora av amerikansk serieforskning, där den självbiografiska serien är ett allt mer populärt och återkommande studieobjekt. Elisabeth El Refaies bok *Autobiographical Comics* från 2012 är, vid dagens datum, ett av de mest extensiva och heltäckande försöken att undersöka självbiografiska serier. El Refaies fördjupar sig inte nämnvärt i enskilda verk utan är inriktad på att identifiera förutsättningar och stilistiska strategier i självbiografiska serier. Hennes primärmaterial utgörs av åttiofem amerikanska och västeuropeiska självbiografiska serier, och hon använder sig av ett tvärvetenskapligt förhållningssätt och

¹⁵ Informationen om svensk serieforskning är främst hämtad från den förhållandevis omfattande listan över akademiska texter om serier på svenska seriefrämjandets hemsida seriewikin.

”Akademiskt om serier”, skribent ej angiven, www.seriewikin.se, 2012-01-02, hämtad från: http://seriewikin.serieframjandet.se/index.php/Akademiskt_om_serier 2013-04-01.

¹⁶ Helena Magnusson, ”Seriernas system – Thierry Groensteens teorier”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 187, 2011:2, s. 42-51.

¹⁷ Lotta Orban, ”Doktorand startar akademisk tidskrift om tecknade serier”, Malmö högskola: nyheter, 2012-09-25, hämtad från: <http://www.mah.se/Nyheter/Nyheter-2012/Doktorand-har-startar-akademisk-tidskrift-om-tecknade-serier/> 2013-04-11.

¹⁸ För vidare läsning: *Scandinavian Journal of Comic Art*, <http://sjoca.com/>.

teorier från en rad olika discipliner; semiotik, lingvistik, narratologi, konsthistoria, filosofi, psykologi, psykoanalys, sociologi och medievetenskap.¹⁹ Detta ger El Refaies undersökning en imponerande komplexitet och teoretisk bredd. Denna bredd, samt det faktum att El Refaie lägger stor vikt vid berättarteknik och formella aspekter, gör hennes undersökning och iakttagelser mycket relevanta för denna studie.

Utöver El Refaies bok har ytterligare två större verk om självbiografiska serier getts ut, Hillary Chutes *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010) samt en antologi med blandade artiklar om självbiografiska serier, *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (2011), med Michael A. Chaney som redaktör. Chutes bok är en djupgående studie av fem kvinnliga serie-skapares memoarer, medan *Graphic Subjects* är en mer eklektisk samling artiklar av en rad olika skribenter med varierande infallsvinklar på olika verk, bland andra Art Spiegelmans *Maus* och Marjane Satrapis *Persepolis*. Utöver detta har det skrivits en rad vetenskapliga artiklar om självbiografiska serier, av vilka jag kommer ta upp dem med störst relevans för uppsatsens ämne. Exempel på dylika artiklar är bland annat Robyn Warhols narratologiskt inriktade studie av Alison Bechdels *Fun Home* och Dale Jacobs artikel om multimodala konstruktioner av jaget i Joe Matts *Peepshow*.²⁰ Värt att nämna är också att vetenskapliga tidskrifter såsom *Belphégor*, *Biography* och *Studies in Comics* haft temanummer om ämnet (volym 4 [1], 2004; respektive volym 31 [1] 2008, och volym 1 [2], 2010).²¹

Som synes av ovan, mycket översiktliga, genomgång är studiet av självbiografiska serier ett relativt nytt, om än snabbt växande, forskningsfält. Majoriteten av de böcker och artiklar som utkommit har publicerats från mitten av 00-talet och framåt. I sammanhanget är detta dock snarare en fördel än en nackdel, då det finns förhållandevis mycket forskning att utgå från, men samtidigt oerhört mycket kvar att göra inom ämnet. Ett symptom på forskningsfältets unga karaktär är också att många artiklar framförallt kretsar kring samspelet mellan verbala och visuella element, men förbiser att ta mediets

¹⁹ El Refaie, s. 5-6.

²⁰ Dale Jacobs, "Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's *Peep Show*", *Biography*, nr. 31, 2008:2, hämtad från:

<http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=28ec1306-90dd-4e2f-ba92-dc8ee814fe8c%40sessionmgr12&hid=104> 2013-02-11.

Robyn Warhol, "The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's *Fun Home*", *College Literature*, nr. 38, 2011:3, hämtad från:

<http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=28ec1306-90dd-4e2f-ba92-dc8ee814fe8c%40sessionmgr12&hid=15> 2013-02-11.

²¹ Refaie, s. 5.

form i beaktande. Att många forskare ursprungligen kommer från andra discipliner är möjligen en bidragande orsak till denna bristande medvetenhet om formens betydelse.

Teori

Teorier om icke-grafisk självframställning

Arne Melberg använder i sin bok *Självskrivet* begreppet självframställning som utgångspunkt för att undersöka litterära strategier för gestaltningar av jaget. Melberg menar att begrepp såsom ”självbibliografi, självporträtt, memoar etc” är alltför ”belastade med litterär metafysik” och riskerar att fastna i ett antingen-eller resonemang där fiktion och ickefiktion låses i två binära motsatspositioner. Melberg vill istället diskutera självframställning, för att komma bort från dikotomiskt tänkande. Han menar att självframställningen använder sig av ”både-och-strategier”, ”den är både litterär och sakligt verklighetsbeskrivande. Den nöjer sig inte med fiktion. Eller den tar till fiktion i verklighetsbeskrivande syften”.²² *Både-och* avser ett problematiserande och över-skridande av gränsen mellan fiktion och verklighet, men även upphävandet av andra motsatspar.²³ Jag använder mig i denna uppsats av Melbergs term självframställning och tar min utgångspunkt i den som en teoretisk bas för att fokusera undersökningen på självframställningens strategier.

Melberg lyfter också fram hur självframställning alltid medför en ”jagets fördubbling”. Med detta avses hur skrivandet skapar en distans till självet och därmed ”innebär att jaget fördubblas till en instans som skriver om och reflekterar över det jag som lever och har levt”.²⁴ Relationen mellan det skrivande jaget och det beskrivande jaget kan anta en rad olika former, till exempel en öppen dialog eller av en mångdubbling av jaget.²⁵ Melberg diskuterar även självframställningen och jagets fördubbling som en oscillering mellan ett ofärdigt och ett färdigt själv. Han lyfter fram August Strindbergs självframställningar som ett typexempel på ett ofärdigt själv, som aldrig blir färdigt och fastnaglat vid en bestämd punkt. Det färdiga självet exemplifierar Melberg med Selma Lagerlövs gestaltningar av sitt jag, självframställning ”för att skriva sig fram till den punkt där hon blev den hon är: den skrivande”. Dessa positioner

²² Arne Melberg, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 10.

²³ Melberg, s. 18.

²⁴ Melberg, s. 17.

²⁵ Melberg, s. 18.

ska dock inte betraktas som renodlade eller motsatta, då ”de flesta självframställningar oscillerar mellan den färdiga positionen och den ofärdiga på ett sätt som koordineras med jagets fördubbling”.²⁶ Melberg menar vidare att ”[d]et skrivande jaget [oftast är] det färdiga jaget medan det beskrivna jaget är det ofärdiga”, men att skrivprocessen leder till omtolkningar vilka kan väcka viljan att ”justera våra berättelser likaväl som uppfinna nya berättelser”.²⁷

Melbergs resonemang om det färdiga och ofärdiga jaget respektive det skrivande och det beskrivande jaget är speciellt intressanta att diskutera i relation till serieromaner, där dessa fördubblingar är möjliga att tydligare åtskilja genom berättandets skiftande visuella form. Bilder, textpaneler, pratbubblor och tankebubblor kan användas för att signalera olika jaginstanser i berättelsen, och fungera som visuella representationer av jagets mångfaldigande. Malin Biller och Simon Gärdenfors är de självframställare som jag berör vars gestaltningar ligger närmast det färdiga självet, båda är berättade retrospektivt och med tydlig distans mellan de berättande och det berättade jaget. Här använder jag termerna berättande och berättade istället för Melbergs skrivande och beskrivna, för att även ta hänsyn till visuella aspekter och inte låsas i ett begränsat fokus på verbalt berättande. Hos Mats Jonsson och Linda Spåman möter vi självframställningar som ligger närmare det ofärdiga självet. I Spåmans serieroman finns inget färdigt själv som blickar tillbaka och inte heller någon fast slutpunkt när jaget blir fixerat. Hos Jonsson markeras det ofärdiga i självet främst genom den nära relationen mellan det berättande och det berättade jaget, vilka ständigt omförhandlas.

Melberg diskuterar vidare digitalisering och sampling som ”två teknologiskt betingade inslag i dagens visuella kultur, båda med självframställande implikationer” och menar att ”båda dessa inslag i vår aktuella kultur är under stark utveckling, att de omformar våra kommunikationsformer och därmed bidrar till att omforma oss själva”.²⁸ Han tar upp bloggar som ett exempel på denna nya estetik och menar att det formatet genomsyras av sampling där det handlar om att ”’processa’ redan givna fraser och stycken till egna sammanhang i ett nytt *koncept*”. Melberg exemplifierar med hur en blogg fylls av samplingar från andra hemsidor vilka bildar en horisont för texten, och som läsare sedan kan söka sig vidare till.²⁹ Han framhåller vidare att denna estetik även adopteras av litteraturen, och exemplifierar med Martina Lowdens debutroman *Allt* från

²⁶ Melberg, s. 19.

²⁷ Melberg, s. 19-20.

²⁸ Melberg s. 225.

²⁹ Melberg, s. 226.

2006, vilken han menar är fylld av en oavbruten pågående ”sampling” men också ”digitalisering i den mening en att citaten processas och förvandlas i ett litterärt syftande maskineri”.³⁰

Jag menar att Melbergs resonemang om samplingar kan appliceras på de serie-romaner jag analyserar för att undersöka hur de använder sig av intertextualitet för att gestalta jaget.³¹ Hos exempelvis Mats Jonsson används denna typ av samplingar flitigt när brottstycken av låttexter, filmer och boktitlar återges i förbifarten eller avbildas i rutornas bakgrund. Denna typ av intertextualitet utgör inga dominerande eller genomgående paralleller utan stannar vid just flyktiga kulturella samplingar och referenser. Tillsammans bildar dessa små skärvor en väv av referenser, en kulturell bakgrund och kontext till jaget. Samplingarna fungerar också som en ram och en utvidgning av jaget, ett sätt att placera in protagonisten i ett sammanhang som sträcker sig utanför det enskilda verket. Detta är tekniker som jag menar används i samtliga av de serieromaner jag undersöker, vilket skapar slående effekter i jaggestaltningen.

Vid sidan av Melbergs teorier använder jag mig även av den franske teoretikern Philippe Lejeunes tankar om självbiografi som en bakgrund för min analys. Lejeunes självbiografiska kontrakt (*le pacte autobiographique*) är ett välkänt koncept inom självbiografiforskning, och en användbar teoretisk utgångspunkt. Lejeunes förståelse av självbiografien tar sin utgångspunkt i ett läsarperspektiv på texten, och undersöker hur texter kommer att koda som självbiografiska.³² Lejeune menar att självbiografien bygger på att ett kontrakt upprättas mellan författare och läsare, där författaren försäkrar att det givna verkets sanningshalt. Lejeune menar också att det finns ett motsvarande fiktionskontrakt, där en berättelses fikcionalitet verifieras.³³ Det självbiografiska kontraktet upprättas när det i texten finns obestridliga likhetstecken mellan författare, berättare och protagonist. Lejeune menar att denna obestridliga likhet kan signaleras antingen implicit eller explicit, men att den blir speciellt uppenbar ”at the level of the name that the narrator-protagonist is given in the narrative itself, and which is the same

³⁰ Melberg, s. 228-229.

³¹ När jag här och fortsättningsvis talar om intertextualitet utgår jag från Gérard Genettes definition av begreppet och använder det i denna betydelse, för vilken redogörs i: Gérard Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, 1982, Lincon: University of Nebraska Press, 1997, s. 1-3

³² Philippe Lejeune, *On Autobiography*, red. Paul John Eakin, Minneapolis: University Press of Minnesota, 1989, s. 4.

³³ Lejeune, s. 13-18.

as that of the author on the cover”.³⁴ Namnidentifikationen är essentiell för Lejeunes definition, den verifierbart existerande författarens namn måste sammanfalla med protagonistens för att ett verk ska vara en självbiografi.

Till skillnad från Melberg ägnar Lejeune stor energi åt att avgränsa den specifika genren självbiografi från andra typer av texter, såsom självbiografisk roman. I Lejeunes modell finns inte plats för både-och utan berör ett strikt antingen-eller, och upprättar stränga gränser för självbiografigenren. Lejeunes modell kan och har problematiseras, men är ändå relevant att ta upp i förhållande till mitt material. Även om jag inte använder mig av lika strikta definitioner i min analys som Lejeune, är hans koncept relevant då det belyser vad som händer då författare och protagonist delar samma namn. Namnidentifikationen uppmuntrar läsaren att förstå verken som självbiografier, och läsa serieskapare och protagonist som en och samma. I serieromaner är det också möjligt att utifrån Lejeunes tankar resonera kring vikten av porträttlighet för att ett verk ska förstås självbiografiskt. I de serieromaner jag studerar finns högre eller lägre grader av porträttlighet, men alla de tecknade jagen är också mer eller mindre stiliserade. Snarare än att eftersträva så hög porträttlighet som möjligt för att uppnå en självbiografisk effekt, fungerar de grafiska jagen som tecken vilka genom viss ikonisk likhet refererar till den verkliga serieskaparens jag; ett intryck av autenticitet som också underbyggs av konceptuella faktorer.³⁵

Den tecknade serien som system

I sin bok *Système de la bande dessinée* (1999), översatt till engelska 2007 som *The System of Comics*, utreder Thierry Groensteen med utgångspunkt i semiotiska och narratologiska teorier hur seriemediet fungerar, och redogör för mediets specifika narrativa och meningsbyggande förutsättningar. Essentiellt för Groensteens resonemang är att enskilda element i en serie, exempelvis en bildruta, inte kan förstås i isolerade utan måste betraktas som en del i ett större system.³⁶ Groensteen skriver:

[T]he central element of comics, the first criteria in the foundational order, is *iconic solidarity*. I define this as interdependent images that, participating in series, present the double characteristic of being separated—this specification dismisses unique enclosed images within a profusion of patterns or anecdotes—and which are

³⁴ Lejeune, s. 14.

³⁵ Refaie, s. 137.

³⁶ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, 1999, Jackson: University Press of Mississippi, 2007, s. 5-6.

plastically and semantically over-determined by the fact of their coexistence *in praesentia*.³⁷

Bildernas samhörighet är en teoretisk grundförutsättning för Groensteens analys. Även seriemediets fysiska utbredning och yta är central, då det i seriemediet skapas en unik spänning mellan berättelsens temporala linearitet och sidans yta, som möjliggör en samtidig överblick. Groensteen myntar begreppen spatiotopi och artrologi för att beteckna en series rumsliga fördelning av yta, respektive de olika sorters relationer som sammankopplar bilderna i serien. Grovt sett betecknar således spatiotopin ytans fördelning och artrologin innehållets.³⁸ Begreppen är en teoretisk konstruktion och i ett faktiskt exempel omöjliga att separera då de förutsätter varandra; "[t]he articulations of the comics discourse are indistinguishable from the content-incarnated-in-space, or, if one prefers, the spaces-invested-with-content".³⁹ De är dock mycket användbara utgångspunkter för en analys.

Enligt Groensteen är rutan och dess ram den bästa utgångspunkten för diskussionen om spatiotopi, då de utgör förutsättningen för övriga ytelement i serien såsom bubblor, strippar, sidor och uppslag. Groensteen menar att speciellt ramen är av betydelse, då den "dictates its law to the image".⁴⁰ En motsvarighet till bildrutornas ramar i större skala är multiramen, ett begrepp betecknande en teoretisk föreställning av sidornas tomma rutnät som seriens "skelett". I multiramen är den enskilda rutan situerad utifrån tre spatiala parametrar; dess form, storlek och placering (på sidan och i hela verket).⁴¹ Multiramen kan ses i olika skalor, stripp, uppslag, hel bok, etc. För att beteckna en helsidas ram använder Groensteen begreppet hyperram, för sidan motsvarande den enskilda rutans ram, vilken utgör gränsen mellan sidans disponibla utrymme och marginalen. Även marginalen kan fyllas med innehåll eller på annat vis fungera betydelseskapande, men ses av Groensteen som avgränsad från den övriga ytan.⁴²

³⁷ Groensteen, s. 18.

³⁸ Groensteen, s. 21-23. Då Groensteens bok inte finns översatt till svenska använder jag mig här löpande kolla så att jag inte avviker av Helena Magnussons översättning av hans terminologi, se: Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, Göteborg-Stockholm: Makadam förlag, 2005, Diss: Stockholms universitet.

³⁹ Groensteen, s. 22.

⁴⁰ Groensteen, s. 25-27.

⁴¹ Groensteen, s. 28-29.

⁴² Groensteen, s. 30-32.

Utöver att rutans form, stolek och placering i hyperramen kan fungera betydelsebärande är även rutans ram meningsskapande på en rad olika sätt. Groensteen menar att rutans ram kan fylla sex olika funktioner; stängande (closure), åtskiljande (separative), rytmisk, strukturerande, expressiv, och läsangivande (readerly) funktion.⁴³ Den stängande funktionen avgränsar rutan och bestämmer dess specifika form, men fungerar också som en signal för diegesens gränser; ”[t]o close the panel is to enclose a fragment of space-time belonging to the diegesis, to signify the coherence.”⁴⁴ Den åtskiljande funktionen är snarlikt, men handlar om att hålla isär de olika rutorna från varandra, en effekt som liknar punktens i skriven text.⁴⁵ Med rytmisk funktion avser Groensteen den läsrytm och -takt som ramen skapar. Ramen fungerar också strukturerande då den är ”a determinant element of the composition of the image: it informs, during all phases of execution, the drawing that is elaborated within it, just as it later inflects its reading”.⁴⁶ Fyrkanten, en efterhärming av hyperramens form, är den vanligaste strukturerande rutformen. Därför skapas också potential till slående effekter om ramen avviker från denna form genom radikala brott mot sidlayouten, exempelvis cirkelformade rutor.⁴⁷

Dessa effekter av den strukturerande funktionen gör att den lätt förväxlas med den expressiva. Ramen fyller en expressiv funktion genom att ”connote or index the image that it encloses. It can go as far as to instruct the reader on what must be read, or even as far as to supply a reading protocol or even an interpretation of the panel”.⁴⁸ Ramen kan också fungera expressivt för att signalera narrativa skiften, såsom analepsis eller övergången till en drömsekvens.⁴⁹ Ramen fungerar också läsangivande och signalerar rutans status som yttrande värt att läsa, och kan fästa läsarens uppmärksamhet vid specifika detaljer. När det gäller ramfunktionernas betydelsebärande potential framhåller Groensteen att skillnaden mellan dem är essentiell. Det är i förhållande till övriga ramar i multiramen som mening skapas, exempelvis genom kontrastverkan.⁵⁰ Ibland är också rutor inlagda i varandra, och relationen mellan den underliggande och den överliggande rutan kan då variera och fylla olika funktioner. Förhållandet kan vara hierarkiskt ordnat; ofta fungerar den överliggande rutan som ett förtydligande av den underliggande, men

⁴³ Groensteen, s. 39.

⁴⁴ Groensteen, s. 40.

⁴⁵ Groensteen, s. 43.

⁴⁶ Groensteen, s. 46.

⁴⁷ Groensteen, s. 47-48.

⁴⁸ Groensteen, s. 49-50.

⁴⁹ Groensteen, s. 53.

⁵⁰ Groensteen, s. 54-57.

den underliggande kan också vara mer perifer och tjäna som en kontextualisering av den överliggande. Relationen mellan dem är också ofta dialogisk.⁵¹

Seriens textbubblor är ytterligare en form för att organisera ytan, dess kanter åtskiljer text och bild och kan fylla majoriteten av funktionerna som bildrutornas ramar kan. Textbubblan stammar alltid ur diegesen, och är därför underordnad rutan. Bubblans förhållande till rutan är, precis som rutans förhållande till hyperramen, situerat av form, storlek och placering. Därutöver präglas förhållandet mellan bubblan och rutan av djup, då kontrasten mellan bubblans tvådimensionalitet och rutans illusion av tredimensionality skapar en spänning, bubblan är en del av bilden men samtidigt åtskiljd.⁵² Textbubblans utformning inbjuder till olika narrativa möjligheter och vissa utformningar är genom konvention betingade med vissa betydelser, exempelvis används fyrkantiga textbubblor ofta för att signalera en explicit berättares röst.⁵³

Sidlayouten kan vara regelbunden eller oregelbunden och är summan av de övriga ytelementens utformning och placering och avgör hyperramens gränser.⁵⁴ Groensteen utgår i sina resonemang från Benoît Peeters typologi för sidlayout, men problematiserar denna. Peeters menar att sidlayouter kan delas in i konventionell (vilken Groensteen väljer att benämna regelbunden), dekorativ (primärt estetisk i sin funktion), retorisk (layouten anpassas efter handlingen) eller produktiv (när sidlayouten synes diktera berättelsen). Groensteen framhåller dock att denna typologi är något godtycklig, då en layout kan vara ambivalent och passa in i flera kategorier.⁵⁵ Han föreslår istället att utgå ifrån två premisser för att analysera en sidlayout; huruvida den är regelbunden eller oregelbunden samt om den är diskret eller uppseendeväckande. Utifrån dessa faktorer kan man dela in layouter i fyra olika kategorier; regelbunden och diskret, regelbunden och uppseendeväckande, oregelbunden och diskret samt oregelbunden och uppseendeväckande. Utöver detta är det nödvändigt att relatera layouten till sidans ikoniska och narrativa innehåll, ibland till hela verket, för att utröna motivationen till sidlayouten. Först därefter, menar Groensteen, är det möjligt att diskutera sidlayout utifrån Peeters typologi.⁵⁶

⁵¹ Groensteen, s. 86-87.

⁵² Groensteen, s. 67-69.

⁵³ Groensteen, s. 74-75.

⁵⁴ Groensteen, s. 91.

⁵⁵ Groensteen, s. 93.

⁵⁶ Groensteen, s. 97-99.

Seriens artrologi kan enligt Groensteen diskuteras i två led; begränsad och generell artrologi. Begränsad artrologi rör framförallt de linjära semantiska förhållanden som styr seriens klippning. Med klippning avser Groensteen den process där seriens narrativ delas upp i sekvenser av rutor. Detta har två dimensioner: dels klippningen mellan rutorna, där nyckelögonblick väljs ut, och dels klippning i rutan.⁵⁷ Den enskilda rutans utformning ”framing, choice of point of view, composition, ’actions’ of the characters, lighting etc” benämner Groensteen *mise en scène*.⁵⁸ Groensteen menar att klippningen är essentiell, då det är ”between the panels that the pertinent contextual rapports establish themselves with respect to narration. It is moreover at this level that we will quickly verify that the linkage of images constructs articulations that are similar to those of language”.⁵⁹ Groensteen menar att mening i serier skapas på olika nivåer, vilka realiseras i läningen. Den enskilda rutan förstås i relation till den föregående och den efterföljande rutan, och relateras sedan till en längre sekvens och placeras in i ett större sammanhang.⁶⁰ Till skillnad från många andra serieteoretiker tillmäter inte Groensteen speciellt stor betydelse till kanalerna mellan rutorna (på engelska ofta benämnd gutter), då han menar att deras främsta funktion är som pauser mellan rutorna.⁶¹

Groensteen menar att sekventialiteten är en viktig förutsättning för seriens fokalisering. Den visuella upprepningen av protagonisten fungerar som en ikonisk fokalisering, och motsvarar den verbala textens upprepning av ett personnamn eller ett pronomen.⁶² Groensteen menar att serien primärt är ett visuellt medium, men att verbala inslag kan fylla viktiga funktioner.⁶³ Groensteen diskuterar sju olika verbala funktioner i serier; realistisk, dramatiserande, kontrollerande och rytmisk funktion samt förankrande (anchorage), avbytande (relay) och suture.⁶⁴ Talet fungerar dramatiserande genom att öka en situations patos, och realistiskt då samtal ökar en situations mimetiska trovärdighet. Den kontrollerande funktionen rör förvaltande av narrativ tid, när text används för att exempelvis markera ett hopp i tid och/eller plats. Texten fungerar rytmiskt då den ökar eller minskar berättelsens temporala progression, genom att ta längre eller kortare tid att läsa. Anchorage och relay är funktioner ursprungligen myntade av

⁵⁷ Groensteen, s. 28 samt 119.

⁵⁸ Groensteen, s. 120.

⁵⁹ Groensteen, s. 107.

⁶⁰ Groensteen, s. 110-111.

⁶¹ Groensteen, s. 112-113.

⁶² Groensteen, s. 115.

⁶³ Groensteen, s. 127-128.

⁶⁴ Groensteen, s. 134.

Roland Barthes. Texten fungerar förankrande när den hjälper till att befästa och tolka bildens betydelse, och avbytande när den tillför ny information till bilden i en komplementär relation. Peeters har vid sidan av Barthes funktioner myntat en tredje, suture, för att beteckna när text söker etablera en brygga mellan två separerade bilder. Groensteen tillfogar dock att denna funktion också kan ses som en mer specifik form av relay.⁶⁵

I den generella artrologin är sammanflätning den viktigaste meningsskapande tekniken. En tecknad serie i längre format fungerar som ett nätverk, och sammanlänkas både av rutsekvenser och av rutserier.⁶⁶ Med sekvens avser Groensteen ”a succession of images where the syntagmic linking is determined by a narrative project”, medan en rutserie är en sammanhängande eller utspridd följd av bilder sammankopplade genom ikoniska, plastiska eller semantiska likheter. Rutserier utgör en bakomliggande struktur till den på ytan befästa narrativa sekvensen.⁶⁷ Groensteen menar att vissa specifika platser är mer privilegierade att läsas in i en rutserie, exempelvis första och sista rutan. Sammanflätning till en rutserie kan ske både ”*in praesentia*”, på en samtidigt överblickbar yta, och ”*in absentia*” då de sammanflätade rutorna inte är samtidigt överblickbara.⁶⁸

Sammanflätning används oftast i ”situations, with strong dramatic potential, of *appearance* and of *disappearance*” och befästs genom upprepningen av ett anslående motiv eller plastisk kvalitet.⁶⁹ Återuppsykande tecken eller motiv bygger spänning, har symbolisk potential och kan skapa cirkelkompositioner i verket. ”Once a graphic motif spreads across the entirety of the network that composes a comic, it can arouse several thematically or plastically differentiated series. Braiding therefore becomes an essential dimension of the narrative project, innervating the entirety of the network that, finding itself placed in effervescence, incites translinear and plurivectorial readings.”⁷⁰ Sammanflätning har möjlighet att fånga tematiken i ett helt verk, vilket gör det till en av de viktigaste meningsskapande funktionerna i serier. Groensteen diskuterar en rad

⁶⁵ Groensteen, s. 127-133.

⁶⁶ Groensteen använder begreppen ”sequence” och ”series”, vilket ställer till en del förvirring då serie på svenska även betecknar mediet. Jag försöker i min förmedling vara tydlig med att markera när rutserier och inte seriemediet åsyftas, för att undvika missförstånd.

⁶⁷ Groensteen, s. 146.

⁶⁸ Groensteen, s. 148.

⁶⁹ Groensteen, s. 151-152.

⁷⁰ Groensteen, s. 155.

betydelsebärande faktorer i den tecknade serien, den framhåller klippning, sidlayout och sammanflätning som de primära och mest övergripande.⁷¹

Metod

I min analys av serieromanerna utgår jag från text- och bildanalys som metodologiska verktyg, och undersöker även samspelet mellan text och bild. Denna metodiska ingång är dock alltför snäv för att göra en fullödig analys av berättande i seriemediet, och kompletteras därför av en medieanalys av seriernas form. Denna överstiger såväl text- som bildanalys genom att undersöka mediets meningsskapande funktioner. För att undersöka formens betydelsebärande implikationer utgår jag främst från Groensteens teorier, vilka kompletteras av övrig relevant forskning. Därutöver applicerar jag även teorier om verbal självframställning på materialet, vilket stundtals får andra implikationer då de används för att undersöka serieromaner istället för ickevisuell litteratur. Slutligen används även komparation som ett metodologiskt verktyg, då min analys bygger på en jämförelse mellan verken, vid sidan av enskild undersökning av dem. Ett metodologiskt problem i analysen är det faktum att både Simon Gärdenfors och Linda Spåmans serieromaner är opaginerade. Detta löser jag i Gärdenfors fall genom att hänvisa till det kapitel och den episod där exemplet förekommer. I Spåmans fall är detta svårare, då hennes serieroman är berättad i ett sammanhängande flöde. Här försöker jag så långt det är möjligt beskriva var i berättelsen mina exempel befinner sig, så att de utifrån innehållet är möjliga att lokalisera.

Presentation av serieromanerna

Malin Billers *Om någon vrålar i skogen* är en självbiografisk berättelse på tio kapitel (varav en prolog och en epilog), som skildrar författarens uppväxt i den värmländska skogen. Malin flyttar från Skåne till Värmland och uppväxten är mörk, då hennes pappa efter flytten blir alkoholiserad och utsätter dottern för sexuella övergrepp. Utöver detta drabbas Malin av mobbing, tvångssyndrom och ätstörningar. Serieromanen innehåller dock även ljuspunkter såsom vänskap och musik, och även om ämnena är tunga är den berättad med mycket humor. Läsaren får följa Malin genom barndom och tonår fram

⁷¹ Groensteen, s. 159.

till flytten från Värmland, och i epilogen möta den vuxna Malin som frigjort sig från sitt förflutna och lever och serieskapar i Malmö.

Simon Gärdenfors *Död kompis* består av sex kapitel (inkluderat prolog och epilog), och är uppdelad i kortare episoder där varje har en ny rubrik. Serieromanen kretsar kring relationen till vännen Kalle, som vid arton års ålder dör i hjärnhinneinflammation. Serieromanen handlar om minnen från deras uppväxt i Lund, och om sorgprocessen efter Kalles död. Även Gärdenfors serie slutar med den vuxne Simon, åren mellan tjugo och trettio behandlas kortfattat och vi får i sista kapitlet och epilogen möta den vuxne serieskaparen. Mats Jonssons *Mats kamp* kretsar även den kring en relation, den till dottern Ellen. Serieromanen är uppdelad i tre kapitel, före Ellen, under graviditeten, och efter Ellens födsel, samt prolog och epilog. Den är också indelad i tjugofem kortare eller längre episoder, och innehåller även kortare strippar, anknutna till huvudberättelsen men centrerande kring en specifik händelse eller karaktär. Jonsson behandlar vardag, familjeliv, arbete och föräldraskapet; och serien är genomsyrad av ett politiskt medvetande då det privata livet relateras till större maktstrukturer, framförallt klassaspekten.

Linda Spåmans *Misslyckat självmord vid Mölndals bro* inleds med ett självmordsförsök och slutar med ett annat, vilket ger verket en cyklisk komposition. Efter det första självmordsförsöket läggs Linda in för sluten psykiatrisk vård, och största delen av serieromanen utspelar sig där. Linda interagerar med övriga patienter, framförallt rumskompisen Ritva, upprätthåller relationen med vännen Hanna, och får behandling, men är inställd på att ta sig ut och fullborda självmordet. Serien innehåller många drömsekvenser, och gränsen mellan dröm och verklighet är vag. När Linda släpps ut gör hon ett nytt självmordsförsök, och med detta slutar serien. Att även detta misslyckas antyds dock i titeln, då seriens inledande självmordsförsök inte äger rum i Mölndal, vilket det andra gör.

Analys

Jaget och formen

För att undersöka hur spatiotopin blir betydelsebärande är en fruktbar utgångspunkt att undersöka normalitet och avvikelser i formen. Genom att identifiera den typ av sidlayout som är vanligast förekommande i de specifika serieromanerna blir det möjligt att påvisa avvikelser som blir betydelsebärande genom kontrastverkan. I Malin Billers serieroman går det inte att identifiera en typ av standardiserad sidlayout, men det går att hitta vissa generella riktlinjer som skiljer uppseendeväckande sidlayout från diskret. Diskret sidlayout i Billers verk består oftast av mellan två och sex rutor, vilka har raka kanter och är placerade i räta vinklar i förhållande till varandra. Ramarna är oftast tunna svarta streck, men modifieras ofta och används expressivt för att ge uttryck för jagets inre tillstånd, exempelvis genom tjockare ramar eller att kanalerna är mörkare i förhållande till marginalen. Skevhet är också ett viktigt grepp för att skapa en mer uppseendeväckande sidlayout, antingen genom att rutorna har skeva kanter, överlappar, eller är placerade snett i förhållande till varandra.⁷² I Billers verk används helsidor ofta som en uppseendeväckande form av sidlayout, för att exempelvis markera ett speciellt viktigt moment eller en insikt. Dessa varierar i form, ibland fyrkantiga men oftare runda eller oregelbundna i formen, med en snävare hyperram och mer marginal runt; vilket ytterligare särskiljer dem från omkringliggande sidor. Marginalens bredd utnyttjas frekvent betydelseskapande, och marginalen rymmer också stundtals text fristående från rutorna. Helsidor fungerar också ofta som pauser i berättelsen, vid sidan av kapitelindelningen, på ett sätt som liknar blankrader mellan längre stycken i en verbal text.

Även i Gärdenfors *Död kompis* varierar sidlayouten kraftigt, och sidorna är ibland uppdelade så att hyperramen förefaller tvådelad.⁷³ I Gärdenfors serieroman är det svårt att fastställa ett vanligast förekommande rutantal, eftersom detta skiftar mellan kapitel och episoder. Verkets visuella enhet kommer istället ur upprepningen av stilistiska grepp och form på rutorna. Gärdenfors jobbar primärt med raka linjer och fyrkantiga former i rutorna, och använder framförallt färg och form på ramar respektive hyperramar för att göra vissa sidors layout mer uppseendeväckande än andra. Gärdenfors är den enda av de serieskapare jag undersöker som arbetar i färg, vilket gör

⁷² Malin Biller, *Om någon vrålar i skogen*, Göteborg: Optimal Press, 2010, exempel: s. 25 och 67.

⁷³ Simon Gärdenfors, *Död kompis*, Malmö: Egmont kärnan, 2012, exempel: kapitel I, "Hur vi lärde känna varandra", opaginerad.

det till ett viktigt betydelsebärande element i berättandet. Groensteen diskuterar hur marginaler i färg och text eller bilder placerade i marginalen kan fungera menings- skapande,⁷⁴ vilket är mycket relevant för Gärdenfors verk. Marginalerna skiftar i färg, även om svart och beige är vanligast förekommande. På varje uppslag förekommer också miniatyrbilder av Simon och Kalle, ibland infällda i bilderna, ramarna eller marginalen. Miniaturernas utseende förändras genom serieromanen, bland annat går Simons från ung till vuxen och Kalles växlar mellan att vara mänsklig och döds-kallelik. Detta blir en återspeglning av Simons utveckling och Kalles roll i berättelsen. Gärdenfors arbetar också mycket med den grafiska utformningen av ramar och rubriker, hyperramen är ofta fysiskt manifesterad och skiftar i utformning, rubrikerna skiftar i storlek och typografi och åtföljs ofta av icke-diegetiska bilder som omger rutornas dieges.

I *Mats kamp* är sidlayouten uppbyggd på fyrkantiga rutor och tunna svarta ramar, och det vanligaste antalet rutor på en sida skiftar mellan de olika kapitlen. I prolog, första kapitlet och epilogen är ca åtta rutor den mest förekommande, med vissa variationer. I de två kapitlen ”under” och ”efter” är det genomsnittliga rutantalet per sida högre, oftast tolv stycken. Detta är dels kopplat till ett högre tempo och att fler händelser ska skildras, och dels ett grepp för att förstärka berättelsens känsla av stress genom den spatiala utformningen. Avvikelse i tempo och mer avslappnade moment för huvudpersonen kan då effektivt accentueras genom sidlayouten, genom färre rutor eller genom att användande av hel- eller halvsidesbilder.⁷⁵

Misslyckat självmord saknar till skillnad från de övriga serieromanerna kapitel- indelning, och är berättade i ett enda flöde. Spåmans berättelse saknar också många av de komponenter som Groensteen diskuterar i spatiotopin, exempelvis saknar sidorna marginal och är helt uppfyllda av bildinnehållet. Spåman jobbar enbart med helsidor och helsidor indelade i fyra rutor, då avgränsade av svarta icke-handritade streck, som avviker från det visuella uttrycket i bilderna. Rutindelningen används framförallt för att gestalta kortare, sammanhängande händelseförlopp och dialoger, medan helsidorna används för att sakta ner tempot eller ge mer tyngd åt dramatiska moment eller känslor, specifika ögonblick etc. Spåmans serieroman använder också färre typer av textbubblor än de övriga, verket domineras av pratbubblor och tankebubblor. Dock används ofta

⁷⁴ Groensteen, s. 32-34.

⁷⁵ Mats Jonsson, *Mats kamp*, Stockholm: Galago, 2011, exempel: s. 86-87.

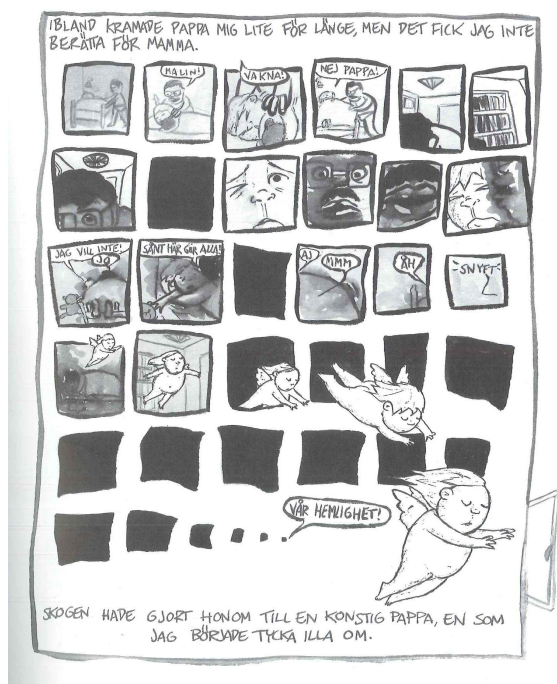


Fig. 1 och 2. Malin Biller, *Om någon vrålar i skogen*, Göteborg: Optimal Press, 2010, s. 45-46. © Malin Biller.

text utan någon typ av inramning som en integrerad del av bilderna, ett förhållande mellan text och bild som serieteoretikern Scott McCloud benämner som montage.⁷⁶

I vissa specifika exempel är formens betydelse för berättelsen speciellt påtaglig. I *Om någon vrålar i skogen* är scenerna när Malin utsätts för övergrepp slående exempel, då formen används som hjälpmedel för att berätta saker så förfärliga att de är svåra att gestalta på annat sätt. Ett exempel är i slutet av kapitlet ”Kuken står på alla gubbar uti Yokohama” (se fig. 1 och 2), där sidlayouten domineras av vitt och hyperramen är manifesterad i form av en ojämn grå kant. Innanför denna ryms 36 små rutor, skeva i utformningen och i minskande storlek. Perspektiven växlar mellan rutorna och många av dem är svarta, en indikator att Malin blundar och en vägran att skildra den yttre verkligheten.⁷⁷ På fjärde raden av rutor visas också hur protagonisten flyger ut från scenen och lämnar rutorna. I höger nederkant är en dörr ritad, sammanhängande med hyperramen men placerad i marginalen. Nästföljande sida är en helsidesbild med rundande kanter, som visar hur protagonisten fortsätter att sväva bort från situationen och ut i rymden. De små rutorna och deras krympande storlek ger vissa glimtar av händelseförloppet, vars kaos, fasa och brist på flyktmöjligheter speglas i sidlayouten.

⁷⁶ Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, 1993, New York: HarperCollins Publishers, 1994, s. 154.

⁷⁷ El Refaie, s. 115.

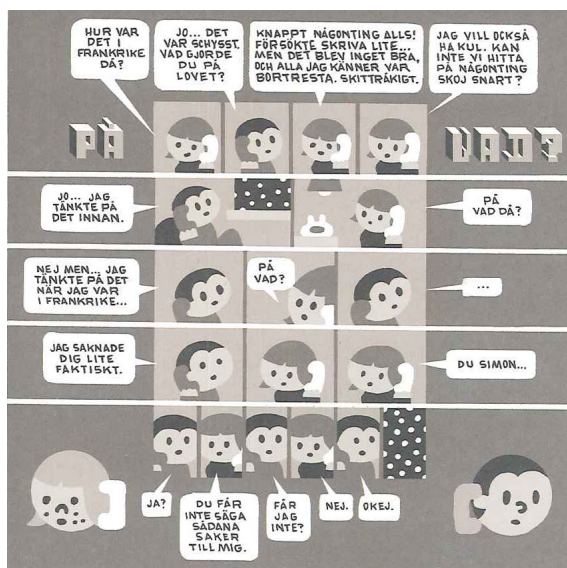


Fig 3. Simon Gärdenfors, *Död kompis*, Malmö: Egmont kärnan, 2012, kapitel II, ”På vad?”, opaginerad. © Simon

Berättartexten är distanserad från innehållet, vilket förstärks av att denna är placerad utanför rutorna men innanför hyperramen. Malins sätt att mentalt fly från situationen gestaltas både genom visuella metaforer och genom flykten ut ur rutorna. Även sidvändandet förstärker intrycket av flykt och distans; för att se vart Malin svävar iväg måste läsaren vända blad, eftersom de två sidorna inte är samtidigt överblickbara. Ramarna i detta exempel uppfyller alla de funktioner som Groensteen redogör för och sid-

layouten är ett fall av uppseendeväckande och oregelbunden, vilket förstärks av kontrasten till omgivande sidlayouter. Även klippningen fyller en viktig funktion genom att dela upp händelsen i ögonblicksbilder; skildrade utifrån, ur Malins perspektiv och ur pappans perspektiv. Form och innehåll är förenade i berättandet och närmast omöjliga att åtskilja.

I *Död kompis* används som sagt ofta hyperramarna som betydelsebärande, till exempel i faktaavsnittet om sjukdomen hjärnhinneinflammation.⁷⁸ Utformningen på hyperramen påminner om faktarutor i populärvetenskapliga sammanhang, och bristen på dekorativa utsmyckningar samt den sobra färgkombinationen av vitt och blått förstärker såväl det professionella intrycket som allvaret och distansen i rutornas text. Denna effekt uppnås även i kontrast med omgivande sidor, som är mer utsmyckade och med mer elaborerad färgläggning. Även om ramar och färger är mer framträdande uttrycksmedel i Gärdenfors serieroman utnyttjas även sidlayoutens övriga betydelseskapande funktioner flitigt. I episoden ”På vad?” gestaltas en telefonkonversation, bildrutorna är små och tätt sammanpassade och alla pratbubblor utom en är placerade utanför rutornas ramar.⁷⁹ Denna spatials fördelning tydliggör läsriktningen och strukturerar utrymmet, och den laddade frågan ”På vad?” behäftas med särskild emfas då den särskiljs från de övriga genom sin placering (se fig. 3.).

⁷⁸ Gärdenfors, kapitel II, ”Meningokocker” och ”Sjukdomen”, opaginerad.

⁷⁹ Gärdenfors, kapitel II, ”På vad?” opaginerad.



Fig. 4. Mats Jonsson, *Mats kamp*, Stockholm: Galago, 2011, s. 57. © Mats Jonsson.

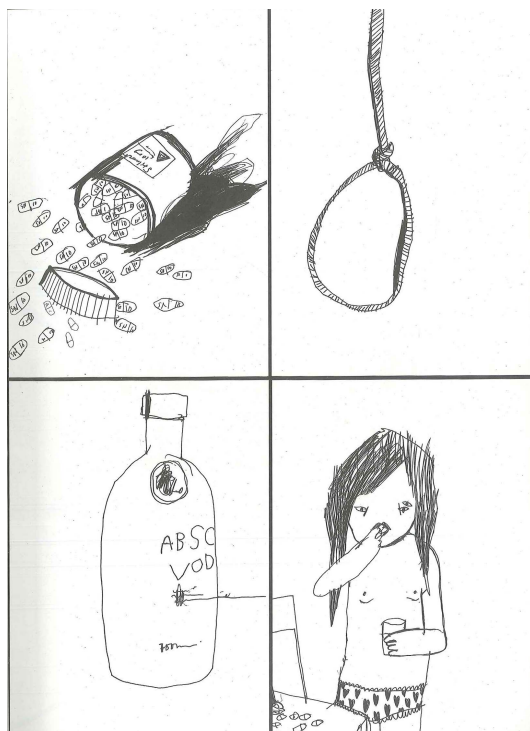


Fig. 5. Spåman, Linda, *Misslyckat självmord vid Mölndals bro*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2011, opaginerad. © Linda Spåman.

I Mats Jonssons serieroman är inte ramarnas funktion lika framträdande, däremot används sidlayout ofta som ett narrativt verktyg. Ett exempel på detta är när nästan tre sidor ägnas åt att i ruta för ruta räkna upp för- och nackdelar med att skaffa barn (se fig. 4).⁸⁰ Rutorna är kvadriskt formade och innehåller alla en textpanel i överkanten, vilket gör deras layout mycket likartad. Den repetitiva formen förstärker likheten med en punktlista. Att för- och motargumenten är blandade om vartannat skiljer den dock från en skriven punktlista; det är inte enbart en lista som materialiseras utan jagets eviga resonering fram och tillbaka. Även storleken på rutor används flitigt som betydelseskapande funktion, till exempel då de nyblivna föräldrarna för första gången får hålla i sin dotter.⁸¹ Denna bild täcker en halv sida och är utan textelement. Detta förstärker tyngden i denna ögonblicksbild och ger den en prominent roll i narrativet, som annars domineras av mindre bildrutor.

I *Misslyckat självmord vid Mölndals bro* finns flera exempel på hur den spatiala fördelningen påverkar läsningen. Ett av dessa är på en av bokens första sidor, då en fyrdelad helsida gestaltar bildövergångar

⁸⁰ Jonsson, s. 56-58.

⁸¹ Jonsson, s. 86.

från ämne till ämne;⁸² en omkullvält tablettburk, en hängande snara, en flaska absolut vodka och slutligen huvudpersonen i färd med att skölja ner tabletter. Rutindelningen här fungerar såväl avgränsande, strukturerande, rytmiskt och läsangivande. Genom att dela upp vad som hade kunnat återges på en helsida i fyra bildrutor skapas en rytm i läsningen, och uppmärksamhet fästs vid varje enskild ruta, då varje föremål betonas genom att vara inramat och avskilt från de övriga. Den sista rutan kommer också att läsas som en syntes av de föregående, och sammantaget konnoterar rutorna att ett självmordsförsök är i görningen (se fig. 5).

Ett annat sätt att utnyttja fördelningen av utrymme förekommer i skildringen av Lindas första möte med en läkare, efter uppvaknandet på psykiatri. Linda samtalar med läkaren, och tänker att hon måste verka glad så att de släpper ut henne; vilket gestaltas i fyra rutor. Detta följs av fyra vita helsidor prydda med en stiliserad mun, enbart en svart böjd form. Denna växer och förefaller allt mer leende för varje sida. Sedan återgår formatet till fyra rutor igen, och Linda försöker övertala läkaren om att hon ska få åka hem. Genom att sakta ned tempot och låta fyra helsidor zooma in på Lindas växande leende, blir läsaren mycket mer medveten om denna detalj då layouten återgår till ett fyrarutigt format. Detta fungerar dels expressivt genom att förstärka intrycket av Lindas ansträngda leende, dels läsangivande då formen dikterar var läsarens fokus bör läggas. Dessutom är denna sekvens in absentia sammanflätad med en sekvens i serieromanens första självmordsförsök, då tre helsidor bildar en långsam inzoomning av skärsår på Lindas arm. Den sista av helsidorna visar såren som fyra i kanterna svagt uppåtböjda svarta fält, vilka uppvisar stor likhet med de senare bilderna på Lindas mun. Denna sammanflätning förstärker ytterligare den betydelsebärande som leendet ges, det är inte ett tecken på glädje.

De exempel jag diskuterat illustrerar hur serieromanernas spatiotopi och utformning blir betydelsebärande för narrativet. I Billers och Gärdenfors verk används ramarnas utformning återkommande, och i *Död kompis* även färg. Både Gärdenfors och Biller använder även sidlayout och utrymmesfördelning som meningsskapande, vilket också Jonsson och Spåman gör. Hos Spåman och Jonsson är ramarnas funktioner mer begränsade, då de inte experimenterar lika mycket med olika varianter och ramarna därför inte fyller expressiva funktioner lika ofta. Centralt för alla exempel är att jaget är den drivande principen bakom utformningen. Formen används för att betona jagets

⁸² McCloud, s. 71.

känslor inför eller inställning till något, eller för att framhäva specifika föremål eller aspekter av ett händelseförlopp som är av speciell betydelse. Formen används inte bara för att samspela med och förstärka innehållet generellt, utan även mer precist för att gestalta jaget i ett specifikt moment.

Jagets multiplicering och olika strategier för berättande

Arne Melbergs begrepp det skrivande och det beskrivna, eller det berättande och det berättade, jaget är utgångspunkten för att undersöka jagets mångfaldigande i serieromanerna. Denna fragmentering av jaget får helt nya dimensioner i seriemediet, då jaget inte bara gestaltas verbalt utan även visuellt. Enligt El Refaie fungerar upprepade självporträtt, ”pictorial embodiment”, multiplicerande av jaget och blir ett sätt för serie-skapare att utforska och representera olika dimensioner av sin identitet och gestalta förändringar över tid.⁸³ Som Groensteen påpekat fokaliseras seriemediet framförallt ikoniskt, varför upprepningen och förändringar av det visuella jaget blir speciellt relevanta att undersöka. Jagets olika instanser finns på flera plan i berättelsen, dels de upprepade visuella representationerna av jaget, dels de verbala representationerna och dessas spatials inramning. Mitt resonemang har likheter med Robyn Warhols, som gör en distinktion mellan tre huvudsakliga narrativa plan i den självbiografiska serien; en extradiegetisk verbal nivå, intradiegetisk verbal nivå, och visuell nivå.⁸⁴ Groensteen talar om textbubblor som en gemensam kategori ytelement, även om han kortfattat diskuterar skillnader i betydelse som skapas genom deras utformning. Jag kommer fortsättningsvis differentiera mellan olika typer av textbubblor; textpanel, pratbubblor, tankebubblor och inforutor, då utformningarna signalerar skillnader mellan olika typer av verbala yttranden som är relevanta för analysen. Med textpanel avser jag inramade, ibland implicit inramade, fyrkantiga textbubblor som oftast signalerar berättarens närvaro. Dessa ligger oftast kant i kant med rutans ram. Pratbubblor och tankebubblor är välkända former av textbubblor, den sistnämnda skiljer sig från den förstnämnda genom sina molnlika konturer. Inforutan är liksom textpanelen fyrkantig, men skiljer sig från denna då den ofta är friliggande från rutans ram och är försedd med en pil som pekar mot det specifika element i bilden som texten är relaterad till. Inforutor används flitigt av Gärdenfors och Jonsson, men inte i Billers och Spåmans serieromaner.

⁸³ Refaie, s. 51-53 och 133.

⁸⁴ Warhol, s. 3-5.

Död kompis är huvudsakligen berättad genom pratbubblor och textbubblor, med sparsammare inslag av textpaneler och inforutor. Detta skapar en tydlig uppdelning mellan de utsagor som stammar ur det omedelbart skildrade ögonblicken och de utsagor som har en större distans till det gestaltade förloppet. På en visuell nivå går det också att göra distinktioner mellan olika versioner av det berättade jaget. Skillnaden är tydlig mellan det tonårsjag som gestaltas i de första kapitlen och det vuxenjag som gestaltas i epilogen. Det fjärde kapitlet komprimerar denna utveckling, till sin utformning påminner det om en tidslinje som täcker in tio år och gestaltar den visuella förändringen steg för steg. Textpanelerna är utrymmet där det berättande jaget ryms, men även andra röster ibland får form av textpaneler. Ibland gestaltas inre monolog delvis i textpaneler, men i dylika fall framgår av omkringliggande rutor att den inre monologen har sitt ursprung i den berättade Simon och inte den berättande.⁸⁵ Ibland övertas också textpanelerna av en sekundär berättare, som i episoden ”uh! uh! uh!”, när Kalle redogör för en sexuell erövring och hans tal omväxlande rumsliggörs i pratbubblor och textpaneler. Även här framgår från de omkringliggande rutorna att dessa utsagor inte bör tillskrivas det berättande jaget, utan hemmahör i en sekundär diegetisk nivå.

Även inforutorna rymmer utsagor från det berättande jaget, i form av korta fakta, om exempelvis musik, eller förtydligande av karaktärernas beteende, ofta med humoristisk ton.⁸⁶ Inforutor fungerar i vissa fall i kontrast mot övriga textutsagor, och är ett möjligt sätt för det berättande jaget att fjärma sig ytterligare från det berättade jaget och narrativet. Inforutornas korta textmängd ger också ett sken av objektivitet som textpanelerna saknar, även om de i själva verket är genomsyrade av samma djupgående subjektivitet. Skillnaden mellan de olika verbala utsagorna förtydligas vid en tillämpning av Groensteens resonemang om deras olika funktioner. Det berättade jagets utsagor i textpanelerna fyller oftare kontrollerande, avbytande och suture-funktioner, medan inforutorna oftare fyller en förankrande funktion. Realistiska, dramatiserande och rytmiska funktioner fylls, generellt sett, oftare av tanke- och pratbubblor. Textpanelerna används också framförallt för att beskriva snabba och intensiva skeenden svåra att gestalta i bild, samt att beskriva större sammanhang eller bistå med övergripande förklaringar av händelseförlopp eller känslor. Bildrutor utan text, ordlöst berättande, används ofta för att gestalta känslomässigt laddade scener eller starka emotioner.

⁸⁵ Gärdenfors, exempel: Kapitel II, ”Träff”, opaginerad.

⁸⁶ Gärdenfors, exempel: Kapitel I, ”Snus”, opaginerad.

I Mats Jonssons serieroman används textbubblor på ett liknande sätt som i *Död kompis*, men med en annorlunda fördelning mellan olika typer av textbubblor. Gärdenfors självframställning domineras av pratbubblor, medan Jonsson förlitar sig betydligt mer frekvent på textpaneler i sitt berättande. Även hos Jonsson är textpanelerna huvudsakligen rum för det berättande jaget, och följaktligen är det berättande jaget betydligt mer påtagligt i Jonssons serieroman än vad det är i Gärdenfors. Inforutor fungerar i *Mats kamp* på ett liknande sätt som i *Död kompis*, de förankrar bilden och fungerar stundtals avbytande genom att tillföra information som bilden inte kan förmedla, exempelvis när inforutan upplyser om att någon talar med ett ”svassande” tonfall.⁸⁷ Även hos Jonsson är textpanelerna mer uppenbart subjektiva än inforutorna. Ordlöst berättande används i laddade scener och för att gestalta starka känslor. Prat- och tankebubblor är närmare knutna till berättelsens omedelbara nu, och är utsagor som stammar mer direkt ur det berättade jaget.

Jonssons och Gärdenfors serieromaner liknar således varandra i hur de använder olika typer av textbubblor och vilka funktioner de fyller, men skiljer sig påtagligt åt i relationen mellan det berättande och det berättade jaget. Jonssons berättade jag är mer visuellt enhetligt, det är hela tiden ett vuxenjag som skildras. Relationen mellan det berättade och det berättande jaget är också närmare, då Jonsson hela tiden omförhandlar och problematiserar sitt berättade jag. Det berättade jaget är således förhållandevis enhetligt på ett visuellt plan, med vissa undantag, men är istället mer mångfacetterat på textnivåerna. Exempelvis går det en tydlig skiljelinje mellan det berättade jaget före och efter dotterns födelse. Utöver denna markanta identitetsförändring är det berättande jaget också mer subtilt föränderligt och mångfaldigt. Dessa små förändringar, tillsammans med den närmare relationen mellan det berättande och det berättade jaget, förstärker intrycket av ett ofärdigt jag, som oupphörligen förändras och omförhandlas. Gärdenfors gestaltning av en linjär utveckling från berättat tonårsjag till vuxenjag, sammantaget med den större distansen mellan berättande och berättade jag, resulterar i att hans självframställning snarare läses som vägen mot ett färdigt själv.

Linda Spåmans arbetar i *Misslyckat självmord* enbart med montage samt tanke- och pratbubblor. Det verbala berättandet i serieromanen är överhuvudtaget förhållandevis måttligt, och Spåman använder sig mycket av ordlöst berättande. Avsaknaden av textpaneler gör att *Misslyckat självmord* till skillnad från de andra serieromanerna

⁸⁷ Jonsson, *Mats kamp*, s. 123.

saknar en explicit berättare; det berättade jaget står ensamt. Det är möjligt att argumentera för att montagen, på grund av sin form, är utsagor från ett berättande jag; men montageexternas innehåll indikerar att de stammar ur diegesen. Det berättade jaget är dock inte enhetligt utan har två sidor. Det berättade jaget pendlar mellan sammanhållet och kontrollerat respektive kaotiskt och i upplösning. Skillnaden mellan jagen gestaltas i första hand visuellt; det sammanhållna jaget är välfriserat och sminkat, det kaotiska kännetecknas av framförallt av det oregerliga håret. Att beteckna dessa två sidor som representationer av ett friskt och ett sjukligt jag skulle dock vara felaktigt. Det sammanhållna jaget är ibland mer välmående, men absolut inte alltid. Det fungerar också som en roll Linda ikläder sig för att simulera friskhet och därmed att bli utskriven. De två sidorna av jaget representerar således inte olika genuina sinnesstillstånd, utan roller som Linda mer eller mindre medvetet intar. Kropp och identitet är här inte stabila enheter utan en iscensatt performance.⁸⁸ Frånvaron av ett berättande jag och det splittrade, berättade jaget styrker intrycket av att *Misslyckat självmord* gestaltar ett ofärdigt jag i Melbergsk betydelse, det finns ingen utveckling mot en stabil och fixerad identitet. Detta underbyggs också av serieromanens cykliska komposition.

Prat- och tankebubblorna i serieromanen fyller omväxlande dramatiserande, realistiska, rytmiska funktioner, och fungerar även förankrande och avbytande. Däremot används inte de verbala inslagen i serieromanen varken för att fylla kontrollerande eller suture-funktioner, gränserna mellan olika platser och tidpunkter eller mellan verklighet och dröm signaleras ibland visuellt, men ofta inte alls. Detta skapar en flytande känsla, händelser går in i varandra och gränsen mellan dröm och verklighet är obefintlig. Utöver de verbala funktioner som Groensteen diskuterar är det i *Misslyckat självmord* möjligt att diskutera en sjunde mer specificerad verbal funktion, nämligen när det verbala berättandet fungerar lyriskt. Detta är exempelvis påtagligt på när Linda ligger på sin säng och Ritva håller en lång och snårig monolog om tv-serien *Glamour*. (se fig. 6) Monologen är i montageform förenad med bilderna, och orden synes skölja över den passiva Linda. Utöver att innehållet i monologen fungerar avbytande skulle jag säga att den även har lyriska kvaliteter vilket förstärks av montagegets visuella uttryck. Språket har en rytm och ett intensivt flödande kvalitet som gör att det avviker från normalt bruksspråk och närmar sig poesin. Detta intryck som förstärks av textens repetitiva karaktär, ord som ”grät” och ”chock” upprepas likt ett mantra. Även det ordlösta

⁸⁸ Refaie, s. 72.

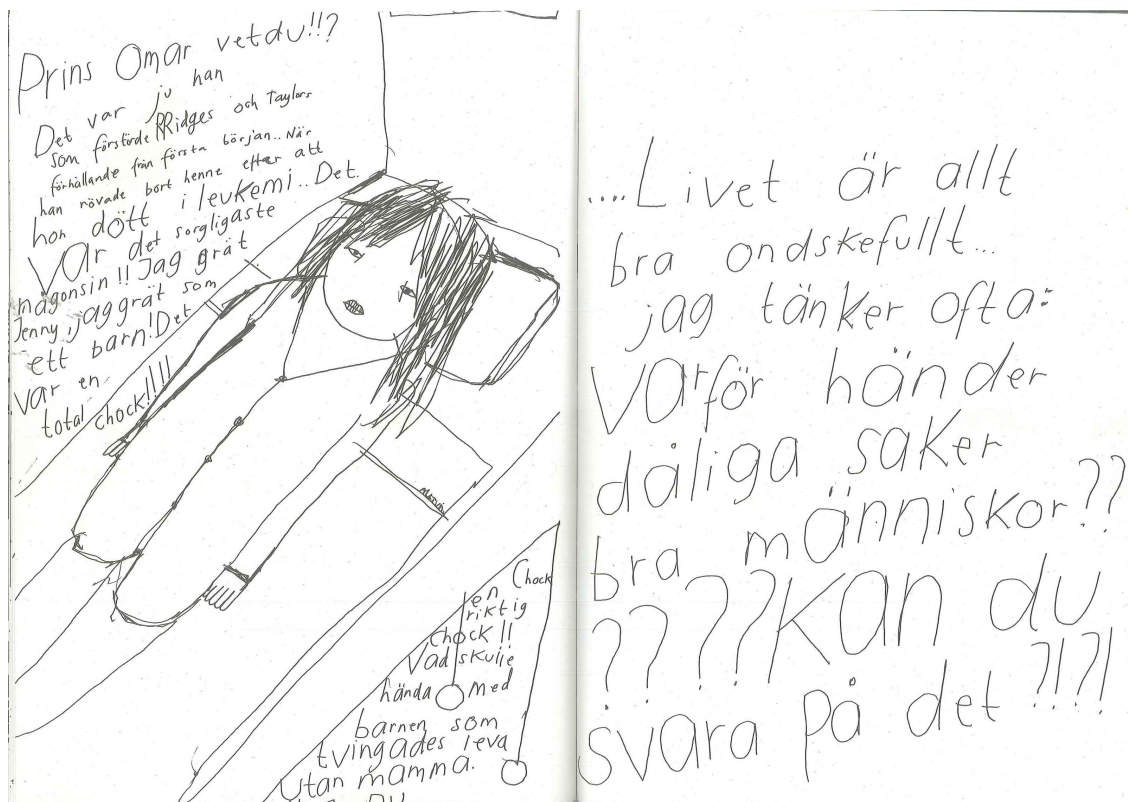


Fig. 6. Spåman, opaginerad. © Linda Spåman

berättandet skapar visuellt ”lyriska” effekter, och används framförallt för att gestalta laddade händelser, starka känslor eller drömsekvenser. Spåman arbetar också med mycket inzoomningar och upprepade gestaltningar av samma objekt, kroppsdelar eller skeenden. Groensteen benämner denna teknik ”re-framing”,⁸⁹ och menar att upprepningar i seriemediet är en vanlig teknik för att framhäva någots betydelse för berättelsen och fästa läsarens uppmärksamhet på den upprepade sekvensen eller tinget.⁹⁰ Dessa upprepningar åstadkommer en emfas som hade varit svår att få till stånd med verbala medel.

I Malin Billers serieroman går uppdelningen i berättande och berättade jag att iaktta både i användningen av textbubblor och gestaltad visuellt. Billers serieroman är berättad i retrospektiv med mycket textpaneler och en tydlig närvaro av ett berättande jag. På en helsidesbild i epilogen sitter det berättande, vuxna Malin omgiven av fem olika versioner av sitt berättade barnjag, vilka skiljer sig betydligt åt i utseende.⁹¹ Visualiseringen av det berättande jaget är ett exempel på en ”embodied narrator”.⁹² (Se

⁸⁹ Groensteen, s. 42.

⁹⁰ Groensteen, s. 124.

⁹¹ Biller, s. 197.

⁹² Refaie, s. 55.



Fig. 7. Biller s. 197. © Malin Biller.

fig. 7.) I Billers serieroman kan vi tydligt urskilja dels ett berättande, färdigt jag, dels flera versioner av ett ofärdigt, växande jag – vägen mot det färdiga jaget. Det berättande jaget förkroppsligas inte förrän i verkets epilog, i tidigare kapitel har det berättande jaget enbart varit verbalt manifesterat i textpaneler, montage och i textstycken i marginalen. I Billers berättelse är avståndet mellan det berättande och de berättade jagen inte konstant, utan växlar mellan olika kapitel och scener. I epilogen är berättarrösten närmast identisk med det färdiga, visuellt gestaltade, jaget, medan avståndet mellan

det berättande och det berättade jaget är mycket större i tidigare kapitel, exempelvis i en scen där Malins pappa och besökare är fulla medan Malin sitter rädd och inlåst på toaletten.⁹³ Textpanelerna fungerar här främst avbytande, och stammar uppenbart inte ur det omedelbara ögonblicket, som pratbubblorna gör. Utöver textpanelerna kommer det berättande jaget även till uttryck i den text som Biller stundom placerar i marginalen eller som montage.⁹⁴ Dessa utsagor från det berättande jaget är kortfattade konstateranden som fungerar förankrande genom att sammanfatta essensen i det skeende som skildras i de närliggande bildsekvenserna. Ofta framstår dessa utsagor som än mer distanserade från det berättade jaget än vad det verbala innehållet i textpanelerna gör.

Prat- och tankebubblorna i Billers serieroman fungerar, likhet med i de andra, oftast realistiskt, dramatiserande och rytmiskt, såväl som förankrande och avbytande. Utöver detta fungerar innehållet i protagonistens pratbubblor, vid sidan av det visuella, för att framhäva multipliceringen av det berättade jaget. Biller arbetar mycket med tal-språk, dialekt och slag för att skapa subtila skillnader mellan de olika versionerna av sitt berättade jag. I prologen talar Malin skånska, men efter flytten till Värmland är Malins pratbubblor istället formulerade på värmländska, och i en textpanel nämns dialekt-

⁹³ Biller, s. 42.

⁹⁴ Biller, exempel: s. 59 och 93.

bytet.⁹⁵ Dialekten är dock inte konstant; i situationer där Malin ber till Gud eller är extra utsatt är hennes pratbubblor skriftspråkligt formulerade. Dialekten hänger samman med en barnroll, men när denna rubbas försvinner dialekten stundtals. Liknande fungerar övergången från bred värmländska till tonårsslang som markerar Malins övergång från utstött barn till anorektisk tonåring med ytlig popularitet.⁹⁶ Dialekterna bidrar i kombination med skiftande visuella gestaltningarna av självet, till ett mångfaldigande av jaget. Ordlöst berättande används i Billers serieroman inte lika ofta som i Spåmans, men i ungefär samma syften. Starka känslor såsom ilska och njutning gestaltas primärt visuellt, precis som en del speciellt betydelsefulla moment.

I serieromanerna används olika typer av berättande, varav vissa är gemensamma, som prat- och tankebubblornas primära funktioner. Andra texttyper används bara i en del av dem, exempelvis inforutor. Även ordlöst berättande är ett gemensamt grepp, och får liknande funktioner i serieromanerna. Vissa aspekter av jaget, såsom starka känslor, verkar gestaltas bättre i bild än i ord, eller med mycket sparsamma verbala inslag. Möjligheten att göra detta är en uppenbar fördel med självframställning i seriemediet, och utnyttjas i alla verken. Med hjälp av visuella gestaltningar tillsammans med olika typer av spatiala behållare för text är det också möjligt att på ett rumsligt plan gestalta jagets multiplicering och mångfacetterade natur, på ett sätt som inte går att göra i icke-grafisk självframställning.

Jagets inre och yttre verklighet

Eftersom serier är ett primärt visuellt medium är förutsättningarna för att enkelt gestalta jagets yttre verklighet goda. Att visuellt gestalta jagets inre verklighet kräver dock andra tekniker, vilka ofta kontrasterar mot den i mimetiska gestaltningen av jagets yttre verklighet. Som tidigare diskuterat är tankebubblor och ibland textpaneler viktiga verktyg för att gestalta jagets inre monologer, medan starka känslor dock ofta gestaltas genom ordlöst berättande. Även visuella representationer i en textbubbla kan fungera likartat; då en utsaga visualiseras istället för att verbaliseras kan komplexa föreställningar och starka emotioner gestaltas mycket effektivt. Visualiseringar av jagets inre föreställningar kan också sträcka sig ut över flera rutor och förses med egna textbubblor, och på så vis bilda nya dietetiska nivåer i serieromanerna.

⁹⁵ Biller, s. 16.

⁹⁶ Biller, s. 75-80.

I gestaltningen av jagets inre liv är också gesten ett viktigt medel. Dale Jacobs analyserar serier som ett multimodalt teckensystem, och diskuterar fem olika ”modes”; ”linguistic, audio, visual, gestural, and spatial”. Jacobs lyfter fram gestens viktiga meningsskapande betydelse; och menar att ”gestural indicators (motion lines, sweat beads, posture, etc.) are used to indicate what is happening both physically and emotionally”.⁹⁷ Gesten är ett viktigt verktyg för att visuellt gestalta jagets känslor och attityd till sin situation, vilket är påtagligt i de serieromaner jag analyserar. Stundtals är det också påtagligt att gestaltningen av yttre miljö förändras då den formas av jagets inre, och då fungerar expressionistiskt snarare än realistiskt. Darren Hudson Hick gör en mycket användbar semiotisk distinktion mellan ”reference” (vad som refereras till) och ”sense” (hur något refereras till). Genom olika typer av ”sense”, såsom förändrade perspektiv, färger eller teckningsstil, kan bilder få radikalt olika betydelsebärande funktioner trots att de avbildar samma sak.⁹⁸

I spegelscener är den yttre verkligheten ofta präglad av jaget, spegelreflektionen är då starkt subjektiv och reflekterar snarare inre självbild än utseende. Enligt El Refaie kan spegelscener fånga ”the ambiguity involved in seeing something that both is and is not ’me’, as well as our inability to pin down our fluctuating self”.⁹⁹ Ytterligare ett sätt att gestalta jagets inre är genom visuella metaforer, ett grepp liknande när yttre verklighet filtreras genom jaget. Gränslinjen är fin, men en generell skillnad är att visuella metaforer mer radikalt bryter mot berättelsens fiktionsvärld, de stammar ur det berättande jaget snarare än ur det berättade jagets perception. I en artikel om bilders funktioner resonerar Randy Duncan likartat då han skiljer mellan sensoriska diegetiska bilder, den fysiska verkligheten som kan ses, höras och doftas i diegesen, och icke-sensoriska diegetiska bilder, som också är diegetiska men stammar ur karaktärernas inre verklighet. Utöver detta diskuterar Duncan hermeneutiska bilder, vilka stammar ur serieskaparen och ofta är explicita försök att styra läsarens tolkning av berättelsen, fungerar metaforiskt eller hjälper till att förmedla en undertext i serien.¹⁰⁰ Underförstått i Duncans resonemang är att samma bild kan fylla flera av dessa funktioner, även om han inte framhäver det explicit. Enligt El Refaie kan verbala, visuella och verbal-

⁹⁷ Jacobs, s. 59 samt 66-68.

⁹⁸ Darren Hudson Hick, ”The Language of Comics”, red. Aaron Meskin och Roy T. Cook, *The Art of Comics. A Philosophical Approach*, West Sussex: Blackwell Publishing, 2012, s. 134-135

⁹⁹ Refaie, s. 66.

¹⁰⁰ Randy Duncan, ”Image Functions: Shape and Color as Hermeneutic Images in *Asterios Polyp*”, red. Matthew J. Smith och Randy Duncan, *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, New York: Routledge, 2012, s. 44-46.



Fig. 8. Jonsson, *Mats kamp*, s. 47. © Mats Jonsson

visuella metaforer i självframställande serier användas för effektivt gestalta subjektiva upplevelser och låta läsaren dela ”thoughts, sensations and emotions”.¹⁰¹

I Mats Jonssons serieroman är gester ett viktigt verktyg för att förmedla jagets inre, ofta kombinerat med verbalt berättande. Vid första ultraljudet, exempelvis, svimmar Mats vid åsynen av fostret. Yrsel och medvetlöshet gestaltas med förhållandevis konventionella gester (kryss istället för ögon, spiral ovanför huvudet), men för att specificera den inre känslan kompletteras gesterna med verbala utsagor som fyller en avbytande funktion: ”[d]et är inte det äckliga som får mig att svimma, utan känslan av överklighet”.¹⁰² Ett annat exempel är Mats reaktion på faderns cancerbesked, då en upprepning av samma ansiktsuttryck, i kombination med pratbubblans typografi, förmedlar intrycket av chock och sorg (se fig. 8). Jonssons använder sig primärt av gester och verbalt berättande för att förmedla jagets inre liv, men stundtals formas den yttre verkligheten av jagets känslor, exempelvis i gestaltningen av föräldragruppen. De övriga deltagarna är gestaltade som leende, stiliserade linjefigurer, verkligheter filtreras genom jaget på ett sätt som förstärker intrycket av Mats alienation i sammanhanget.¹⁰³

¹⁰¹ Refaie, s. 206-208.

¹⁰² Jonsson, *Mats kamp*, s. 70-72.

¹⁰³ Jonsson, *Mats kamp*, s. 73-74.



Fig. 9. Jonsson, *Min kamp*, s. 143. © Mats Jonsson.

Liknande fungerar en bild av arbetsdagarna på föräldrakooperativet, där Mats köksarbete i en ruta reproduceras i fyrtio små miniatyrer, en för varje arbetsdag (se fig. 9). Mängden arbetsdagar specificeras verbalt, och bildrutan gestaltar både upprepningen i den yttre verkligheten och visualiserar den subjektiva upplevelsen av extrem monoton.¹⁰⁴ Jonsson använder sig sparsamt av visuella metaforer, men de förekommer dock. Ett exempel på en bild som fungerar metaforiskt och hermeneutiskt är när Mats för första gången är bortrest från dottern, men fortfarande känner sig så bunden till henne att det är som att de hölls ihop av ett ”50 mil långt gummiband”.¹⁰⁵ Metaforen fungerar både visuellt och verbalt, då gummibandet avbildas och förankras av en inforuta.

Jagets inre gestaltas oftare genom realistiskt tecknade representationer av inre tankar och föreställningar, exempelvis då Mats efter dotterns födelse föreställer sig att han sitter i en medelhavsvik och håller henne i famnen. I textpaneler beskrivs hur denna fantasibild är det han minns mest från tillfället, inte den verkliga sjukhusmiljön.¹⁰⁶ Det inre livet och de positiva känslorna är här så starka att de ersätter den yttre verkligheten. Oftare är dock de tankar eller föreställningar som visualiseras av negativ art, då inre oro eller skräckvisioner gestaltas. Ett exempel på detta är då en kvinna på krogen gör närmanden och Mats ser ett helt händelseförlopp med otrohet och separation passera

¹⁰⁴ Ett exempel med liknande effekter diskuteras av Refaie, s. 124-125.

¹⁰⁵ Jonsson, *Mats kamp*, s. 111.

¹⁰⁶ Jonsson, *Mats kamp*, s. 87.



Fig 10. Jonsson, *Mats kamp*, s. 92. © Mats Jonsson.



Fig 11. Biller, s. 181. © Malin Biller.

revy.¹⁰⁷ Övergången från yttre till inre verklighet markeras inte explicit, men ramas in av exakt likadana bildrutor på Mats chockade ansiktsuttryck. En lång tankekedja förmedlas effektivt och känslan av förfäran förstärks genom det blotta utrymme som denna icke-verbala inre monolog får.

Även spegelscener fungerar för att gestalta Mats inre liv, dels på en mindre skala och dels på en större tematisk. Prologen avslutas av en ruta med Mats spegelbild, där han står och håller dottern i famnen, en scen som i slutet av epilogen upprepas men ur andra vinklar.¹⁰⁸ Dessa rutor sammanflätas ikoniskt och visualiserar en känsla av föräldraskap, vilket blir speciellt påtagligt då de också, på ett tematiskt plan, sammanflätas med ytterligare en spegelscen efter födseln. Familjen har precis kommit hem från BB och den berättade Mats frågar sig vem han är nu, och konstaterar att han inte har någon aning (se fig. 10).¹⁰⁹ Spegelbilden kontrasterar mot de andra genom skissartad teckningsstil, vilket påtagligt visualiserar känslan av identitetslöshet. Sammanflätad med de två övriga spegelscenerna fångas här en del av verkets övergripande tematik – inträdet i en ny livsfas och vägen mot en ny identitet som förälder.

Även i Malin Billers serieroman är gesten ett viktigt uttrycksmedel, till exempel för att gestalta stark fysisk utmattning, eller för att signalera spelad normalitet och glädje genom ett brett och ansträngt leende.¹¹⁰ Biller arbetar dock betydligt mer med att låta jagets inre forma verkligheten och med visuella metaforer, exempelvis följs det ansträngda leendet av en bildruta där Malin sitter i famnen på ett stort monster, vilket förstärker textens utsaga om hennes dåliga mående och självhat (se fig. 11). Biller

¹⁰⁷ Jonsson, *Mats kamp*, s. 174-175.

¹⁰⁸ Jonsson, *Mats kamp*, s. 8 och 195.

¹⁰⁹ Jonsson, *Mats kamp*, s. 92.

¹¹⁰ Biller, s. 81 och 181.



Fig. 12. Biller, s.132. © Malin Biller.

använder sig också av visuella metaforer som fungerar genom sammanflätning, exempelvis när hon i början läser en artikel om en pojke med en sjukdom som får hans kropp att åldras i förtid. Genom verbal sammanflätning används bilden av honom senare som en metafor för Malins känslor, hon tänker att hon har pojkens sjukdom fast omvänt, så att hon börjar känna sig gammal på insidan.¹¹¹ Bilden på pojken blir på så vis, två kapitel senare, en slagkraftig visuell metafor för Malins känsloliv.

Biller gestaltningar av yttre verklighet formas också ofta av jagets tillstånd, exempelvis i en scen när hennes pappa mästrar och förminskar hennes framtidsdrömmar, och hon då blir arg och skriker åt honom.¹¹² När Malins framtidsdrömmar förminskas krymper även hon, och sitter till sist som en minimal gestalt på stolskanten. När hon sedan blir arg växer hon i storlek, ställer sig upp och skriker åt sin pappa att han kan "dra åt helvete". Malins storlek är en yttre gestaltning av hennes inre tillstånd, och korreleras av hennes emotioner och självkänsla. Här är även teckningsstilen en viktig markör, den lilla Malin är målad i urblekta gråskalor med suddiga kanter, och den stora Malin har tjocka svarta konturer, vilket kontrasteras med pappan som hela tiden är tecknad i serieromanens konventionella stil. El Refaie framhåller att plötsliga skiften i tecknarstil ofta används för att indikera starka emotioner.¹¹³ I detta exempel används denna teknik; den yttre verkligheten formas av jagets inre, men det kan också ses som exempel på hur bilder fungerar metaforiskt. Ett liknande grepp visualiseringen av Malins förälskelse, där gestaltningen av det yttre genomsyras av denna känsla (se fig.

¹¹¹ Biller, s. 18 och 63.

¹¹² Biller s. 126-127.

¹¹³ Refaie, s. 168.

12).¹¹⁴ Föremålet för hennes känslor är tecknad i vanlig stil, men bakgrunden kontrasterar mot detta och är tecknad med mjukare linjeföring i gråskala och utsmyckad med blomrankor. Perceptionen av yttrevärlden är filtrerad genom Malins romantiska känslor, vilket reflekteras i teckningsstilen.¹¹⁵



Fig. 13. Biller, s. 118. © Biller.

Den visuella gestaltningen av Malins känslor avviker ofta radikalt mot seriens annars realistiska miljöskildringar, Malins känsla av depression beskrivs exempelvis som ”att vara vilse i en stor, svart skog utan slut. Och samtidigt instängd i en trång cell”, vilket också gestaltas visuellt. I likhet med exemplet med Jonsson och medelhavsviken är den inre känslan här så stark att den övertrumfar den yttre verkligheten. Båda exemplen fungerar också genom ett samspel av verbala och visuella element, och miljön fyller enbart en expressionistisk funktion. Även spegelscener fungerar liknande i Billers serie, när Malin ser sig i spegeln gestaltas, i likhet med hos Jonsson, inte hennes utseende utan hennes splittrade självbild (se fig. 13).¹¹⁶ Jaget och spegelbilden är tecknad i olika stilar, reflektionen är en förvriden och ful kubistisk gestalt, vilken uppvisar fåtaliga likheter med Malin. Mellan Malins yttre och hennes inre bild av sig själv finns en påtaglig diskrepans, vilken effektivt gestaltas visuellt. Biller arbetar ofta med olika teckningsstilar för att skilja mellan de bildelement som avbildas realistiskt och de som formats av eller stammar ur jagets inre. Dessa markörer uppmärksammar läsaren på skillnaden mellan sensoriska diegetiska bilder respektive icke-sensoriskt diegetiska och hermeneutiska bilder.

Simon Gärdenfors använder sig av mycket gester, exempelvis svettpärlor, för att gestalta jagets känslor på ett visuellt plan. I den icke namngivna episoden då Simon och hans vänner tältar i första kapitlet, bygger förmedlandet av emotioner mycket på gester,

¹¹⁴ Biller, s. 132.

¹¹⁵ Teckningsstil används ofta för att markera skillnaden mellan verklighet och fantasi, Refaie, s. 156.

¹¹⁶ Biller, s. 118.

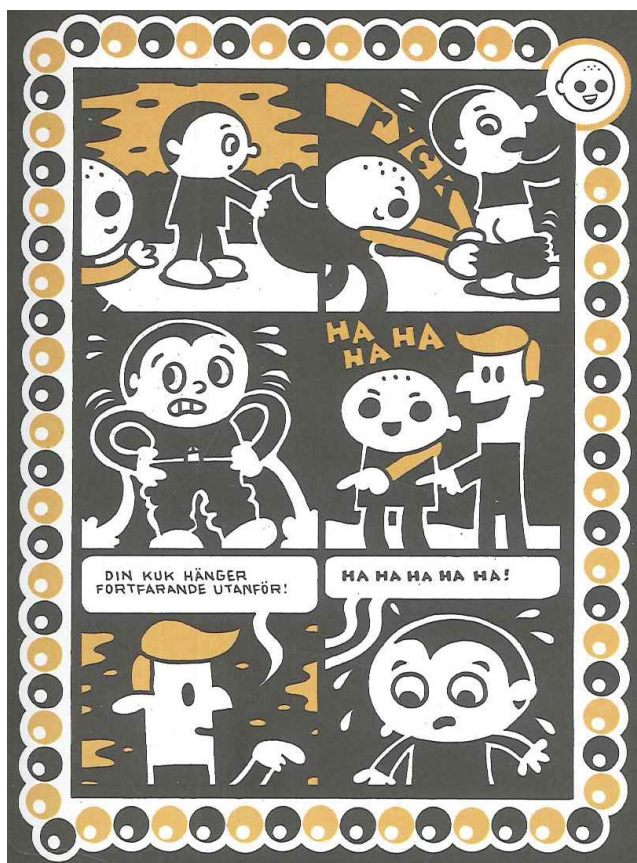


Fig. 14. Gärdenfors, kapitel I, icke namngiven episod, opaginerad. © Simon Gärdenfors.

exempelvis för att förmedla nervositet och genans hos Simon (se fig. 14). Till skillnad från de exempel jag diskuterat hos Jonsson, då gesterna förankras och avbyts av verbalt berättande, använder sig Gärdenfors ofta av gester som genom konvention har en väl etablerad betydelse i seriemediet,¹¹⁷ vilket gör att gesterna hos Gärdenfors oftare fungerar fristående i förhållande till de verbala uttrycken. Detta hänger också samman med det faktum att Gärdenfors arbetar mer sparsamt med inre monologer och

berättarröst än vad Biller och Jonsson gör, de visuella teknikerna

gestaltar oftare känslor utan verbalt understöd, även om visuella och verbala inslag ofta samspelar även hos Gärdenfors.

Även visuella metaforer och visuella tankebobblor används av Gärdenfors för att gestalta tankar och känslor, till exempel i kapitel I, i episoden "uh!uh!uh!". En inre monolog av sexuell och, för jaget, skamfylld natur gestaltas i visuella tankebobblor, vilkas känsla sedan förankras av en verbal tankebobbla. De visuella metaforerna i *Död kompis* växlar mellan att, likt gesterna, vara av mer konventionell natur, och att vara mer subtilt inkorporerade. Exempelvis illustreras det inre tillståndet "känslomässigt utpumpad" med ett antropomorfiserat hjärta som ligger i en pöl, en förhållandevis konventionell metafor.¹¹⁸ I "Den stora depressionen" skildras Simons allt mörkare sinnesstämning metaforiskt över flera uppslag genom upprepningen av en rund bildruta i marginalen, som för varje uppslag gestaltar allt dystrare och mörkare väderförhållanden.¹¹⁹ Rutorna sammanflätas med varandra genom form, position och innehåll och vädret fungerar som en metafor för en succesiv förändring av jagets inre tillstånd.

¹¹⁷ Ett fenomen som bland annat Darren Hudson Hick diskuterar, se: Hick, s. 130-131.

¹¹⁸ Gärdenfors, kapitel II, "Träff", opaginerad.

¹¹⁹ Gärdenfors, kapitel III, "Den stora depressionen", opaginerad.

Detta framhävs också av uppslagens skiftande färgskala, som går från varmare bruna toner till kallare svart, grått och vitt. Stundtals visualiseras också tankar och föreställningar mer elaborerat och på större spatiala ytor, exempelvis då Simon efter Kalles död fantiserar om ifall det skulle gå att kлона honom. Här upptas nästan ett helt uppslag av stiliserade, färgglada och ”cartoony” fantasier om kloning, vilkas betydelse förankras genom verbalt berättande i textpaneler (se fig. 15).¹²⁰ Bilderna förmedlar en komplicerad tankegång, och att genom stil och färgsättning framhävs det utopiska och naiva i dessa fantasier.

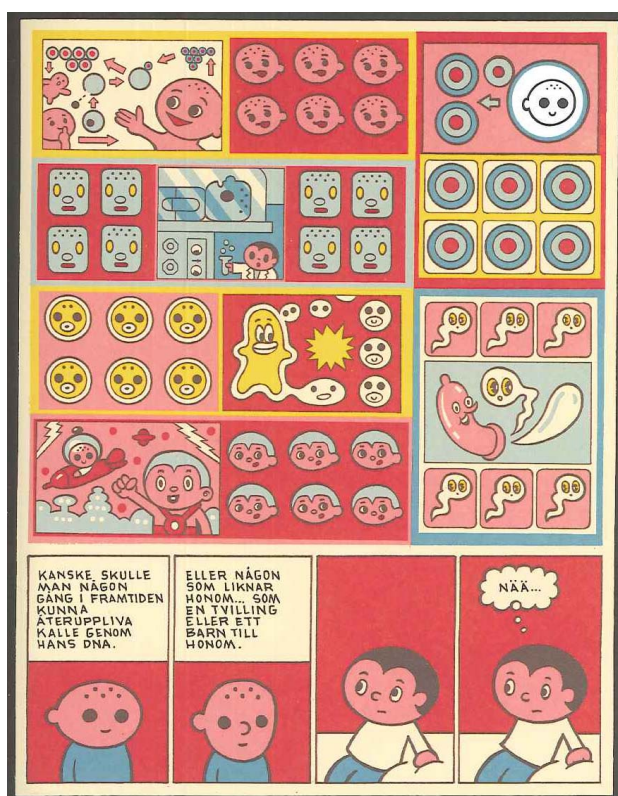


Fig. 15. Gärdenfors, kapitel II, ”Lådor i ditt rum”, opaginerad. © Simon Gärdenfors.

den bokstavligen förvrids av subjektets starka emotioner. Detta framhävs ytterligare då prologen genom sammanflätning återkallas vid två tillfällen i berättelsen.¹²¹ Dessa är färgsatta i samma nyanser av rött, blått och gult som inledningen på prologen, och gestaltar samma händelser, vilket resulterar i en sammanflätning på både en stilistisk

Till skillnad från hos Biller är det sällan som jagets inre formar den yttre miljön i *Död kompis*. Då detta grepp väl används blir det dock desto mer betydelsebärande, ofta i de sekvenser som är mest laddade med starka känslor. Ett exempel på detta är i prologen, då Simon mottar beskedet om Kalles död. Simons chock och sorg signaleras genom byte av färger och en förvridning av perspektivet (se fig. 16 och 17). Bilden gestaltar samma miljö som de tidigare rutorna men på ett helt nytt sätt, vilket får andra betydelsebärande implikationer.

Gestaltningen av den yttre miljön fungerar här tydligt expressionistiskt då

¹²⁰ Gärdenfors, kapitel II, ”I ditt rum”, opaginerad.

¹²¹ Gärdenfors, kapitel II, ”När du dog” och kapitel III, ”Den stora depressionen del III”, opaginerad.

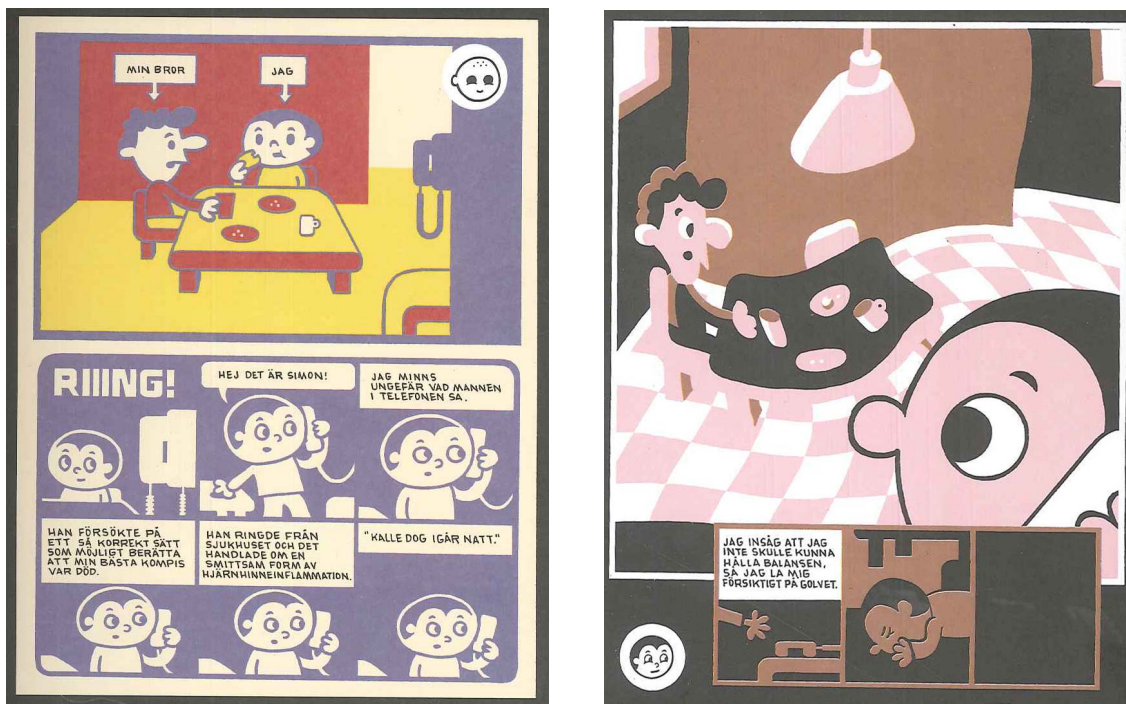


Fig. 16 och 17. Gärdenfors, prolog opagerad. © Simon Gärdenfors.

och en innehållsmässig nivå. Prologen blir på så sätt åter aktualiserad, vilket gör förvriddning av den yttre verkligheten i dessa senare sekvenser är onödiga, då Simons känslor inför händelsen redan visualiserats en gång och därefter bara kan invokeras på nytt genom sammanflätning.

Linda Spåmans serieroman skiljer sig från de övriga när de gäller gestaltningen av inre och yttre verklighet, då gränsen mellan dessa är betydligt vagare. Gestaltningen av yttre miljöer speglar ofta påtagligt Lindas inre och är fylld med visuella symboler och metaforer. Även visuella tankebobblor förekommer, exempelvis i den inledande självmordsscenen, då Linda minns en tidigare konversation med sin pojkvän. Denna tankebobbla fungerar som en inlagd ruta, då underliggande rutan och tankebobblan befinner sig på olika temporala plan och informerar varandra. Även på följande uppslag förekommer en visuell tankebobbla, här i form av ett korsord där lösningen på "evig meningslöshet" stavas livet. Detta skapar en slagkraftig effekt som hade varit svår att få till i en inre monolog. Utöver att förmedla specifika föreställningar och idéer bidrar den visuella utformningen av tankebobblorna till att förmedla intrycket av stark emotion. Verbala formuleringar och fullständiga meningar för med sig konnotationer av rationalitet och logik, vilket dessa visuella tankebobblor inte gör, trots de verbala inslagen i korsordet. I sin kontext konnoterar de visuella och verbal-visuella tanke-



Fig. 18. Spåman, opaginerad. © Linda Spåman.

bubblorna snarare känslor så starka och primala att de befinner sig bortom språkets domäner, att språket reducerats till ett visuellt intryck.

I Spåmans berättelse förekommer en lång rad visuella metaforer, exempelvis då Linda, ungefär mitt i serien, har sitt första samtal med en terapeut. På ett uppslag öppnar Linda, samtidigt som hon försöker förklara sina känslor för terapeuten, sin sjukhusrock och släpper ut stora svarta kråkfåglar vilka flyger ut ur hennes kläder (se fig. 18). Även här fungerar det visuella dels för att gestalta Lindas inre och dels som en indikator på att orden inte räcker till; i samtalet lyckas inte Linda få terapeuten att förstå henne. Många visuella metaforer är också återkommande, en av de mest påtagliga ett svart, grodyngelliknande monster. Denna synes bland annat sluka henne i serieromanens avslutande självmordsförsök, och blir en påtaglig visuell representation av hur Linda tas över av destruktiva känslor. Överlag förekommer förhållandevis få realistiska avbildningar av yttre miljö, Lindas psyke ligger som ett raster över hela berättelsen. Även synbart realistiska scener störs av små detaljer, ofta skevhet i gestaltningen av Lindas kropp, exempelvis för många ögon eller för många munnar (se exempelvis fig. 19). Bildspråket i Lindas drömmar väller också ofta över i hennes vakna tid, exempelvis när hon sover istället för att äta lunch och drömmer om foster och skalbaggar. Dessa

skalbaggar återkommer sedan efter ca tio upplag i samband med att hon äter. Upprepningar av visuella element skapar sammanflätningar mellan olika tidpunkter i serien, vilka utgör ickelinjära betydelseserier och skapar en känsla av samtidighet i den annars



Fig. 19. Spåman, opaginerad. © Linda Spåman.

än hon själv (se fig. 19). Här fungerar den förändrade teckningsstilen som en reflektion av Lindas destabiliserade jag och kaotiska inre, vilket förstärker de känslor sekvensen som helhet förmedlar.

I Spåmans serieroman finns få anspråk på att gestalta den yttre verkligheten realistiskt, vilket skiljer den från de övriga, som i varierande grad innehåller helt eller delvis realistiska sekvenser. Brott mot realismen fungerar i de övriga serieromanerna som en tydligare markör att det rör sig om icke-sensoriskt diegetisk eller hermeneutiska bilder, en uppdelning som är svårare att göra i *Misslyckat självmord*. Gester är ett verktyg för att gestalta det inre i alla serieromanerna, även om de används på olika sätt och i olika omfattning. Både Jonssons och Biller serieromaner, och i viss utsträckning Gärdenfors, bygger ofta på samspelet mellan visuella och verbala element för att gestalta jagets inre. Av Spåman används visuella medel oftast isolerat. Flera av serie-skaparna arbetar med olika teckningsstilar, och i Gärdenfors fall färger, för att gestalta tankar och föreställningar eller förmedla känslor. Alla använder sig av visuella meta-

kronologiskt uppbyggda berättelsen.

Även gester används för att kommunicera jagets inre i serieromanen, exempelvis tårarna vid första uppvaknandet på psykiatrin, och det extrema leendet i mötet med läkaren. Gesterna har dock en mer underordnad roll, då övriga visuella element är mer dominerande och uppseendeväckande. Även verbalt berättande är mer underordnat i gestaltningen av känslor än i de övriga serieromanerna, trots att en del av Lindas tankar förmedlas verbalt. I likhet med hos Jonsson och Biller förekommer också spegelscener vid en rad tillfällen. Ett exempel är i slutet av serieromanen; Linda ska rigga upp en snara och hennes spegelbild syns, tecknad i mer naivistisk och rörig stil

forer, ibland konventionella för serieformen och ibland mer nyskapande. Speciellt hos Gärdenfors finns också en lek med visuella konventioner, *Död kompis* är fylld av visuella element som fungerar intertextuellt och därigenom skapar betydelse i många lager. Slutligen är också sammanflätning ett viktigt verktyg i gestaltningen av jagets inre, då detta möjliggör för betydelseskapande på större skala än den enskilda rutan, sidan eller uppslaget.

Jaget i en väv av texter

Som tidigare diskuterat benämner Arne Melberg samplingar som en viktig förutsättning för nyare självframställningar. Detta är av speciell relevans för självframställning i seriemediet, där samplingar kan äga rum både på ett visuellt och ett verbalt plan. Samplingarna kan ses som en specifik form av intertextualitet, där omnämmandet och refererandet i sig blir betydelsefullt utan att utvecklas vidare. Alla dessa samplingar fungerar sedan som potentiella länkar ut ur verket, så att jaget gestaltas i en väv av kulturella referenser. Robyn Warhol diskuterar hur det på ett visuellt plan är möjligt att avbilda materiella artefakter som tillsammans utgör ett sorts personligt arkiv. Detta fungerar narrativt och kan hjälpa till att gestalta ”a coherent narrative of a life”. De avbildade artefakterna fungerar som referenser till materiella objekt utanför verket, och fungerar som ytterligare narrativa nivåer i serien.¹²² I seriemediet är det således möjligt att arbeta med intertextualitet på ett verbalt plan, med samplingar eller mer utförliga tematiska paralleller, och på ett visuellt plan, genom samplade artefakter eller elaborerade kopplingar av visuell similaritet. Intertextualiteten kan också iscensättas mer eller mindre explicit, en direkt referens till en författare eller artist i dialogen är exempelvis en mer explicit form av intertextualitet än en avbildad bokhylla med titlar i bakgrunden av en ruta.

I *Mats kamp* förkommer en lång rad intertexter, ofta i form av visuella artefakter eller verbala samplingar av låttexter eller citat. Jonssons berättande är överlag genomsyrt av kulturella referenser. För att bara nämna ett exempel, så lyssnar de på musik på förlossningsavdelningen, textfragment ur låtarna förekommer i taggiga pratbubblor i bakgrunden men kommenteras inte i övrigt (se fig. 20).¹²³ Citaten ur låtarna fungerar här som samplingar, vilka på ett effektfullt sätt fångar atmosfären i situationen. För

¹²² Warhol, s. 5-6.

¹²³ Jonsson, *Mats kamp*, s. 83.



Fig. 20. Jonsson, *Mats kamp*, s. 83. © Mats Jonsson.

läsare finns också möjligheten att ta reda på vilken låt det rör sig om och att lyssna på den, och på så vis få del av ytterligare en dimension av det lästa materialet. Jonsson gestaltar överhuvudtaget sitt jag mycket med hjälp av populärkulturella referenser och artefakter, vilka fungerar som identitetsmarkörer och pusselbitar i den specifika kontext jaget är en del av. En del mer elaborerade intertexter förekommer också, exempelvis är fungerar titeln *Mats kamp* som en referens till Karl Ove Knausgårds *Min kamp*, med vilken Jonssons serieroman delar många tematiska likheter såsom föräldraskap och relationen mellan familjeliv och skapande. Även Ivar Lo-Johanssons person och författarskap tas återkommande upp i romanen, och fungerar som en historisk och kulturell parallell till det klassmedvetande som genomsyrar Jonssons berättelse.

En explicit tematisk parallell, där intertexten fungerar som en metafor för jaget, är referenserna till en av serieförlaget Marvels skurkar, ”Dr. Doom”. Intertexten har karaktär av populärkulturell lek, Mats benämner den som ”en helt fläng liknelse”,¹²⁴ men används för att lyfta fram viktiga tematiska drag i Mats berättelse, framförallt känslor av makt och maktlöshet i föräldraskapet. Referenserna till en klassisk superhjäلتeserie fungerar också definierande av Mats berättelse som helhet. Genom att väva in denna intertext till en helt annan seriegenre framhävs det egna verkets särart; det är gestaltat i samma medium men skiljer sig radikalt från superhjäلتegenren.¹²⁵ Likartat fungerar de inramade porträttbilderna på pärmens insida; det paratextuella elementet utgör en referens till samma företeelse i exempelvis Hergés *Tintin*-album, och fungerar också både som kärleksfull hommage och markör för skillnaden mellan den egna serieromanen Hergés berättelser.

¹²⁴ Jonsson, *Mats kamp*, s. 111.

¹²⁵ Att markera avstånd till andra genrer är en vanlig strategi för att legitimera det egna verket. Refaie, s. 45.

I Malin Billers serieroman är framförallt populärmusik en dominerande intertext, Beatles är det mest framträdande inslaget, kombinerat med mindre samplingar från och referenser till andra artister som Simon and Garfunkel och Buddy Holly. Beatles fungerar som en intertext genom längre samplingar av låttexter, genom visuell intertextualitet till skivomslag, framförallt till *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, och i form av avbildade artefakter.¹²⁶ Bandmedlemmarna avbildas också i avvikande tecknarstil och fungerar som låtsaskompisar till Malin. Musiken fungerar i berättelsen som identitetsmarkör, på ett sätt som liknar samplingarna i Jonssons serieroman, men också som en möjlighet till verklighetsflykt för Malin. Genom musiken kan hon flytta sig bort ur berättelsens nu och placera in sig själv i ett annat sammanhang, bortanför vardagen i den värmländska skogen. Friheten som de musikaliska intertexterna symboliserar fungerar som effektiva kontraster mot instängdheten i skogen. För läsaren fungerar de musikaliska intertexterna som referenser till verkligheten och möjliga vägar ut ur diegesen. På så vis fyller dessa intertexter en liknande parallella funktion för seriens jag som för läsaren, då båda via musiken erbjuds vägar ut ur berättelsen, om än på olika nivåer.

Intertexterna fyller ofta en symbolisk funktion i Billers narrativ, vilket blir tydligt också i referenserna till *Bamse* och *Bibeln*. Biller skriver hur hon ”för längesedan bytt Bamse mot Bibeln”, och hennes tvångssyndrom har påtagligt religiösa inslag.¹²⁷ Dessa intertextuella referenser fyller en viktig symbolfunktion då de representerar kontrasten mellan en ideal och oskyldig barndom respektive Malins verklighet. Detta blir uppenbart i kontrasten mellan serieromanens första uppslag, där en lycklig Malin läser *Bamse*, och den följande berättelsen, där bilden av den idealiska barndomen smulas sönder. Referensen till *Bamse* fungerar även på ett sätt som liknar Jonssons referenser till andra serier, då kontrasten mellan den egna serieromanen och intertexten blir slående. Varken Malins barndom eller serieromanen vi läser har stora likheter med *Bamse*, vilket framhäver serieromanens särart. *Bibeln* fungerar som en symbolisk, intertextuell referens till en vuxenvärld som Malin inte är redo för, men ändå måste hantera. Även andra artefakter och samplingar fyller en liknande funktion, såsom pornografiskt material.¹²⁸ Också andra dimensioner av Billers historia antyds genom intertextuella referenser,

¹²⁶ Biller, s. 116.

¹²⁷ Biller, s. 122.

¹²⁸ Biller, s. 44.

exempelvis mammans utveckling då hon avbildas läsande Erica Jongs *Rädd att flyga*.¹²⁹ Referens antyder på ett subtilt vis att sammantvinnad med Malin berättelse, men inte utbroderad, finns hennes mammas historia och utveckling mot frigörelse.

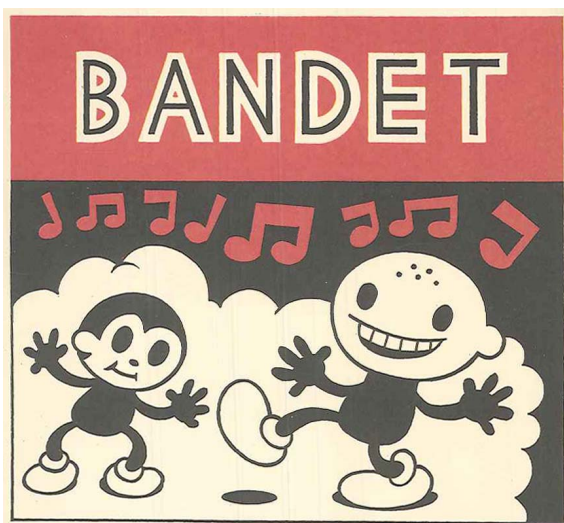


Fig. 21, Gärdenfors, kapitel I, "Bandet", opaginerad. © Simon Gärdenfors.

Som tidigare nämnt innehåller Simon Gärdenfors serieroman många intertextuella referenser, framförallt på ett visuellt plan. Gärdenfors uppger sig i serieromanen vara intresserad av förpackningsdesign,¹³⁰ vilket är påtagligt i serieromanens grafiska utformning. Denna intertextualitet är inte riktade mot något specifikt verk, men ger serien en ton av lekfull referentialitet och placerar in den i en specifik visuell och populärkulturell kontext. Det finns också exempel på mer specifika referenser, exempelvis en bild tillhörande en episodrubrik som gestaltar Simon och Kalle dansande (se fig. 21).¹³¹ Denna bild är i färgsättning och utformning tydligt inspirerad av estetiken i tidiga Musse Pigg-filmer. Referensen till Musse Pigg är inte någon elaborerad intertext utan stannar just vid en referens, som tillsammans med många andra liknande referenser skapar den känsla av populärkulturell lekfullhet som är utmärkande för *Död kompis*. Denna lekfullhet och den färgglada utformningen skapar en effektfull kontrast mellan munter, dekorativ formgivning och berättelsens allvarliga tematik. Intertextualiteten i den grafiska utformningen används dock även för att betona allvaret i vissa sekvenser av berättelsen, exempelvis i episoden "Begravningen".¹³² Det gotiska typsnittet på rubriken och den dämpade färgskalan i brunt och blått är inte referenser till en specifik intertext, men är fyllda av konnotationer till allvar och död vilket förstärker sekvensens allvar.

Samlingar av låttexter används på ett sätt som liknar det i Jonssons serieroman, de fungerar som identitetsmarkörer och skapar en kontext till jaget. Ett exempel är i campingepisoden då Simon sjunger på en låt, en referens som görs mer explicit genom

¹²⁹ Biller, s. 75.

¹³⁰ Gärdenfors, kapitel III, "Den stora depressionen del II", opaginerad.

¹³¹ Gärdenfors, kapitel I, "Bandet", opaginerad.

¹³² Gärdenfors, kapitel II, "Begravningen", opaginerad.

en inforuta med texten: ”De La Soul-låt som gick på MTV just då”.¹³³ Samplingen av låttextern, och referensen till tv-kanalen MTV, fungerar kontextualiserande som en markör för den tid, mitten av nittiotalet, då denna händelse utspelar sig. Intertexten fungerar också identitetsskapande, då referensen till en hiphoplåt placerar in jaget i en subkulturell kontext. I likhet med hos Jonsson och Biller förekommer även referenser till andra typer av tecknade serier än det egna verket. I episoden ”Hemma hos Elvira” förekommer strippar av serien *Morgan och Klös* upptejpade på kylskåpet.¹³⁴ Dessa artefakter, på vilka Simon regerar med avsmak, framstår som en tydlig kontrast till *Död kompis* och särskiljer verket från denna seriegenre.

Linda Spåmans *Misslyckat självmord* skiljer sig något från de övriga verken då den framförallt domineras av en större intertext, amerikanska såpoperan *Glamour*. På den psykiatriska avdelningen tittar Ritva, och snart också Linda, på vartenda avsnitt av denna såpa, vilken i vissa avseenden kan ses som en parallell till Lindas berättelse. Ljudet av såpan hörs från tv:n, karaktärerna avbildas då Linda drömmer om dem och Ritva pratar ofta och regelbundet om den. *Glamour* är ständigt närvarande på avdelningen, och även när Linda släpps ut fortsätter hon att titta på den hemma hos sin mamma. Såpan fungerar som en möjlighet till verklighetsflykt för Linda, vilket liknar de musikaliska intertexternas funktion i Billers serieroman. Utöver det blir såpans ytliga intriger en kontrast till allvaret på den psykiatriska kliniken, men också en parallell till Lindas liv då tv-seriens melodrama speglar melodramat och dramatiken i Lindas liv. Detta blir speciellt tydligt en bit efter terapisalet, på tre uppslag då Linda pratar i telefon med Hanna. Linda klagar över hur Ritva tjuvar om *Glamour* och tar det på så stort allvar, men övergår sedan till att själv hålla en lång utläggning om såpan. Att Linda utförligt analyserar den, sammantaget med kommentarer av karaktärerna i stil med ”Brooke borde läggas in!”, etablerar en tydlig parallell mellan Lindas liv och tv-serien. Detta förstärker den svarta humor och självironi som stundtals präglar serieromanen, och väcker tvivel huruvida det verkligen är rimligt att ta Linda på fullständigt allvar, när hennes berättelse så liknar en såpopera.

¹³³ Gärdenfors, kapitel I, icke namngiven episod, opaginerad.

¹³⁴ Gärdenfors, kapitel II, ”Hemma hos Elvira”, opaginerad.



Fig 22. Spåman, opaginerad. © Linda Spåman.

I Spåmans serieroman förekommer även en rad kortare intertextuella referenser, oftast i form av visuellt avbildade artefakter. Dessa fyller en identitetsskapande funktion, ofta genom kontrastverkan. På det nionde uppslaget figurerar Linda iförd en t-shirt med bandnamnet *Hole*, vilket fungerar som en identitetsmarkör för en subkulturell, alternativ rockkontext. Senare i berättelsen avbildas hon läsande boken *Blindträff* av Jerzy Kosiński, vilket i sammanhanget fungerar som en mer finkulturell markör. Detta blir speciellt tydligt genom kontrasten till Ritvas referentiella identitetsmarkörer, t-shirts med tryck såsom "Handboll 4-life", "Borås djurpark" och "Born 2 be a superstar"

(se fig. 22). Här finns också en tydlig klassaspekt, Lindas identitetsskapande artefakter har finkulturella och subkulturella konnotationer medan Ritvas t-shirts snarare refererar till folkligare kultur och konnoterar en arbetarklassstillhörighet. Dessa visuella artefakter är en subtil form av intertextuella referenser, vilket möjliggör implicita antydningar om karaktärernas klassbakgrund och bildningsnivå. Även *Glamour* fungerar liknande som identitetsmarkör, och Lindas ökade upptagenhet med såpan blir ur detta perspektiv ett symptom på en rubbning av hennes kulturella position som sker i samband med att hon blir inlagd.

I samtliga serieromaner används intertextuella referenser och artefakter som identitetsmarkörer, och i Spåman och Gårdenfors skapas kontraster mellan berättelsens tematik och dess intertexter. Samplingarna och artefakter bygger en kulturell kontext i vilket jaget placeras in, en strategi som möjliggör en utveckling och nyansering av självframställningen med förhållandevis enkla medel. Jonsson använder sig både av kortare samlingar och mer elaborerade intertexter som förstärker berättelsens tematik, vilket också Biller gör då hennes intertexter fungerar symboliskt och representerar olika dikotomier i serieromanen. Även Spåman använder en större intertext som parallell till berättelsens tematik, vilken också tillför humor och självironi. I *Död kompis* förekommer samlingar och referenser, men primärt ligger serieromanens intertextualitet i dess utformning. I alla serieromanerna utom *Misslyckat självmord* förekommer också

intertextuella referenser till andra genrer inom seriemediet, vilka framhäver det egna verkets särart.

Jaget och reflexiviteten; skapandet, seriemediet och läsakten

I samtliga av serieromanerna förekommer element som verkar metafiktivt, påvisar verkets konstruerade natur och synliggör mediet. Självframställningen som en konstruktion av jaget framhävs genom dessa grepp, det lästa är inte ett stycke verklighet. En strategi för att göra detta är att medvetandegöra själva läsprocessen och serieromanens materialitet. Angela Szczepaniak diskuterar i en artikel hur en serie genom sin layout kan främja ett aktivt läsande, då layouten har en sådan uppbyggnad att läsprocess och materialitet framhävs, exempelvis då layouten är komplicerad att följa eller då läsaren måste vrida boken.¹³⁵ Dessutom kan en series karaktärer göras medvetna om formen och interagera med den. Exempelvis kan ramarna bli en del av seriefigurernas materiella verklighet; ”not nearly a formal device required by the medium”.¹³⁶ Denna strategi medvetandegör läsare, och karaktärer, om formen och fungerar metafiktivt. Även förekomsten av andra medier i serien kan fungera för att dra läsarens uppmärksamhet mot berättelsens konstruerade natur. Jay David Bolter och Richard Grusin diskuterar i sin bok re-mediering av ett eller flera medier i ett annat; en verksamhet i spänning mellan strävan efter omedelbarhet i upplevelsen och hypermedialitet, synliggörandet av de olika medierna. ”[D]esigners of hypermediated forms ask us to take pleasure in the act of mediation” och drar uppmärksamhet mot medierandet som aktivitet.¹³⁷ Även hypermedialitet kan således synliggöra mediets konstruktion och motverka dess transparens. Vissa exempel på intertextualitet som jag diskuterat i föregående kapitel fungerar också hypermedialt och metafiktivt, genom att medvetandegöra mediet och seriernas konstruktion. Även självreflexivitet och reflektion över det egna skapandet menar jag kan fylla en metafiktiv funktion. De underminerar illusioner av självklarhet i jagframställningen och framhäver att självet inte är något stabilt som oproblematiskt förmedlas, utan en mediespecifik konstruktion.

¹³⁵ Angela Szczepaniak, ”Brick by Brick: Chris Ware’s Architecture of the page”, red. Joyce Goggin och Dan Hassler-Forest, *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature. Critical Essays on the Form*, Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2010, s. 91. Även Warhol har ett liknande resonemang; Warhol, s. 7.

¹³⁶ Szczepaniak, s. 100.

¹³⁷ Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, 1999, Cambridge Mass: MIT Press, 2000, s. 5-14.



Fig. 23. Biller, s. 142. © Malin Biller.

berättelsen som materiella och konstruerade enheter. Dessutom väcks intressanta frågor om relationen mellan det berättande och det berättade jaget, det sistnämnda framstår som underkastat det förstnämndas kontroll, fångat i den dieges det berättande jaget konstruerar. I andra fall används denna strategi på ett mer lekfullt vis, exempelvis när Malins obegränsade eftergift för hunger visualiseras genom att hon äter på ramarna och kanalen mellan två rutor.¹³⁸ Även här fungerar interaktionen mellan jaget och mediet metafiktivt, även om jaget inte träder in eller ut ur rutorna.

Billers serieroman innehåller också element som fungerar metafiktivt på andra sätt, då Malins teckningar remedieras, som i det första exemplet, skapas hypermedialitet och jaget gestaltas som skapande. Vid flera tillfällen reproduceras Malins serier i serien, hon gestaltas i färd med att rita dem och reflekterar över sitt skapande och sin estetik, och noterar att hon inte hade någon aning om "hur man borde teckna serier, [hon] bara gjorde det".¹³⁹ I epilogen kombineras reflektion över skapandet med reflektion över självet, då den kretsar kring en terapisesion och skapandet av *Om någon vrålar i skogen*. Malin kommenterar den berättade historien och konstaterar att det finns mycket

¹³⁸ Biller, s. 106.

¹³⁹ Biller, s. 122.

bokens materialitet. De metafiktiva elementen i Spåmans serieroman är mindre explicita än vad de är i Billers, men är icke desto mindre närvarande och påminner läsarens om dennes position, berättelsens medium och verkets materialitet.

Även i *Död kompis* skapar layouten vissa metafiktiva effekter. Uppdelningen i kortare episoder där varje har ny, ofta uppseendeväckande, rubrik, stil och färg på layouten, drar läsarens uppmärksamhet mot seriemediet i sig. Även i Gärdenfors serieroman är hypermedialitet ett viktigt inslag, i episoderna ”Lådor i ditt rum” och ”Ont som fan II” remedieras Kalles teckningar, vilka markant bryter av mot seriens visuella estetik i övrigt (se fig. 25).¹⁴¹ Även i ”Den stora depressionen del II” förekommer inslag av hypermedialitet, då en stillbild ur tv-serien *Seinfeld* re-medieras, även här i avvikande teckningsstil.¹⁴² Dessa exempel fungerar som påminnelser om seriens medialitet och motverkar mediets transparens. I ”Den stora depressionen del II” förekommer även referenser till det egna skapandet. Simon berättar hur han började teckna serier och om sitt intresse för förpackningsdesign, vilket belyser mediets betydelse och skapandet som process. Även referenser till andra serier fungerar metafiktivt för att medvetandegöra mediet.



Fig 25. Gärdenfors, Kapitel II, ”Ont som fan II”, opagerad.
© Simon Gärdenfors.

I Gärdenfors serieroman är inte självreflexivitet ett genomgående inslag, men påtagligt i vissa delar. Ett exempel är ”Den stora depressionen” då det berättande jaget kommenterar och reflekterar över det berättade jaget i en hög utsträckning.¹⁴³ Dessa segment understryker självframställningen som konstruktion, Simons berättade jag är inte något fixerat utan medieras och tolkas av det berättande jaget. Även ”Tio år av och med Simon Gärdenfors”, som avviker från övrigt berättande genom formen av en tidslinje, fungerar liknade. Tidslinjen framstår som ett alternativ till det episodiska berättandet som dominerar serien i övrigt.¹⁴⁴ Narrationen är, precis som tidslinjen, en konstruktion för att gestalta jaget. Gärdenfors serieroman är i likhet med Spåmans inte utformad med

¹⁴¹ Gärdenfors, kapitel II, ”Lådor i ditt rum” och ”Ont som fan”, opagerad.

¹⁴² Gärdenfors, kapitel III, ”Den stora depressionen del II”, opagerad.

¹⁴³ Gärdenfors, kapitel III, ”Den stora depressionen”, opagerad.

¹⁴⁴ Gärdenfors, kapitel IV, ”Tio år av och med Simon Gärdenfors”, opagerad.

uppseendeväckande metafiktiva inslag, men innehåller element som fungerar meta-fiktivt genom att medvetandegöra skapandeprocessens konstruerade natur och seriens medialitet.



Fig 26. Jonsson, *Mats kamp*, s. 165. © Mats Jonsson.

I Jonssons serieroman förekommer inte interaktion mellan jaget och formen på samma sätt som i Billers. Den är istället genomsyrad av en påtaglig själv-reflexivitet, både över jaget och det egna skapandet. Återkommande referenser till Mats serieskapande förekommer, och en hel episod, ”Till vilken nytta är en Mats?”, är ägnad åt reflektion över självbild och att visualisera jaget i serie-

form.¹⁴⁵ Här framhävs konstruktionen av det visuella jaget. Som ung ritade Mats sig själv fulare än han var för humoristisk effekt, senare som snyggare då serierna blev bra ändå. Detta visualiseras i två rutor då vi ser Mats hand i färd med att rita sig själv i olika serier, vilket medvetandegör både skapelseprocessen som konstruktion och mediet i sig (se fig. 26). I epilogen påminner reflektionen över skapandet om det i Billers epilog. Mats beslutar sig för att avsluta berättelsen, då en fortsättning vore att inkräkta på Ellens rätt att själv berätta sin historia. Det medvetna, moraliskt betingade, beslutet att avsluta serien medvetandegör att berättelsen inte är ett stycke verklighet utan uppbyggd efter medvetna val.

Även formen medför stundtals metafiktiva effekter, exempelvis genom de kortare stripparna som presenterar anekdoter, i stil med ”Mats Jonsson presenterar: Legendan om Ormöga”.¹⁴⁶ De kortare stripparna kontrasterar mot det övriga berättandet och framhäver mediet. Även hypermedialitet används, exempelvis då en bildruta remedierar flera fotokopierade recensioner av Jonssons tidigare serieroman *Hey Princess*.¹⁴⁷ Även här framhävs medieringen som aktivitet och läsarens uppmärksamhet riktas mot formen i sig. Ibland griper det berättande jaget också in i berättelsen och kommenterar eller avbryter den, exempelvis då beskrivningen av en katastrofal renovering avbryts av ett

¹⁴⁵ Jonsson, *Mats kamp*, s. 163-166.

¹⁴⁶ Jonsson, *Mats kamp*, s. 40.

¹⁴⁷ Jonsson, *Mats kamp*, s. 32.

ironiskt ”Reklam-avbrott” för de inkompetenta hantverkarna.¹⁴⁸ Direkta kommentarer till läsarna förekommer även på en halvsida då Ellens gulliga språkbruk beskrivs, vilken inleds med texten: ”Jag vet, jag vet. Det är provocerande med barn som säger gulliga saker. Vet du med dig att du bär på överkänslighet – undvik denna halvsida”.¹⁴⁹ Detta blir en påminnelse om såväl läsaktiviteten och bokens materialitet; Mats väljer att ha med denna helsida men som läsare kan vi välja att hoppa över den.

Jonssons och Billers serieromaner innehåller mer uppenbart metafiktiva element än Spåmans och Gärdenfors, vilka fungerar metafiktivt på ett mer subtilt plan. Det är dock uppenbart att alla serieromanerna innehåller inslag av metafiktiva element, vilka synliggör antingen skapandet som konstruerande process, mediet i sig eller läsandet som aktivitet. Detta påminner om premisserna för interaktionen med serieromanerna: vi läser en berättelse i ett specifikt medium, vilken är resultatet av en medveten konstruktion och urvalsprocess. Metafiktion blir speciellt intressant i dessa självframställande verk, som i varierande grad är kodade och läses som autentiska redogörelser för serieskaparens verkliga jag och upplevelser. De metafiktiva elementen kan fungera för att underminera dessa sanningsanspråk, då de påminner om att berättelsen är en medierad och delvis fikionaliserad konstruktion. Paradoxalt nog kan de dock också förstärka intrycket av autenticitet; El Refaie noterar att reproduceringen av fotografier och andra former av ”documentary evidence” ofta stärker ett verks anspråk på sannfärdig verklighetsåtergivning.¹⁵⁰ Då exempelvis Jonsson re-medierar recensioner av sina egna verk fungerar de på detta dubbla vis. Också självreflexiva element fungerar liknande, då även de kan konnotera autenticitet.¹⁵¹ De metafiktiva elementen har således en dubbel verkan, då det har möjlighet att både underminera och förstärka intrycket av autenticitet i serieromanerna. Detta medför mycket intressanta implikationer för självframställandets villkor i serieformen, vilka vore fruktbara att utforska vidare.

¹⁴⁸ Jonsson, *Mats kamp*, s. 117.

¹⁴⁹ Jonsson, *Mats kamp*, s. 157.

¹⁵⁰ Refaie, s. 138 och 158.

¹⁵¹ Refaie, s. 165-166.

Avslutande diskussion

Efter en analys av självframställningen i dessa fyra serieromaner framstår jaget och subjektiviteten som en centrerande princip i verken. Ett subjektivt urval ligger bakom deras konstruktion, och seriens fiktionsvärld filtreras genom och formas av jaget i dess centrum. Alla element i serien kan användas för att kanalisera och gestalta olika aspekter av jaget, och genom en rad olika strategier gestaltas identitet, emotioner och föreställningar. Serieformen ger också nya implikationer för relationen mellan det berättande och det berättade jaget, vilket kan multipliceras både på en visuell och på en verbal nivå. Det är också omöjligt att bortse från mediets betydelse, vilken överstiger samverkan mellan verbala och visuella element. I serierna jag studerat blir formen i sig meningsskapande och fungerar narrativt, vilket skapar helt nya villkor för berättande. De olika elementen i seriemediet fungerar inte heller isolerade från varandra, som min tematiska indelning i analysen kan ge sken av, utan i ständig samverkan. Seriemediet ger också specifika förutsättningar för intertextualitet och metafiction, vilka skiljer sig från de möjligheter en icke-grafisk självframställning erbjuder. För att gestalta jagets inre används ofta en kombination av verbala och visuella verktyg, med specifika möjligheter att gestalta genom gester och visuella metaforer.

I min analys har jag bara haft utrymme att beröra vissa aspekter av självframställning i seriemediet, och många andra finns att utforska vidare. Intressanta aspekter av självframställning i seriemediet som jag inte hunnit beröra utförligt är exempelvis förhållandet mellan subjektiv och objektiv tid, och relationen till och avbildandet av den egna kroppen. Svensk serieforskning är än så länge ett mycket begränsat fält, och min uppsats undersöker ett ämne som hittills är mycket utforskat. Genom att fokusera på förutsättningar och strategier på ett berättartekniskt plan, och därmed belysa självframställningens specifika villkor i seriemediet, är min förhoppning att denna uppsats kan följas av och inspirera till vidare serieforskning på ämnet. Uppsatsen får också ses som ett tillskott till det forskningsfält som studerar självframställning i stort, där seriemediet är förhållandevis ouppmärksammat.

Fortsatta studier av seriemediet generellt och självframställning som specifikt ämne behövs, både av enskilda verk och av mediet i sig. Jag har redan nämnt gestaltningen av tid och kroppslighet som två ämnen för vidare studier, och även metafiction vore ett lämpligt ämne för vidare undersökning. Det vore också fruktbart med jämförelser kring hur svenska självframställande serier förhåller sig till den själv-

biografiska traditionen internationellt, samt mer utförliga jämförelser mellan grafiska och icke-grafisk självframställning. Jag har i någon mån sökt göra detta, men begränsat mig till att undersöka hur teorier ursprungligen avpassade för icke-visuell självframställning kan appliceras på verk i seriemediet. Vidare vore det naturligtvis givande att studera självbiografiskt serieskapande med större fokus på verkens innehåll snarare än dess form, exempelvis genom att studera förutsättningar för och gestaltningen av genus, sexualitet eller etnicitet. Det finns naturligtvis många fler ämnen för vidare forskning, men det centrala är att seriemediet bör studeras vidare. Trots att det traditionellt är en lågt värderad form läses tecknade serier i olika format och genrer av många människor, vilket torde vara en anledning nog så god att studera dem vidare, både självframställande och renodlat fiktiva verk.

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

- Biller, Malin, *Om någon vrålar i skogen*, Göteborg: Optimal Press, 2010
- Gärdenfors, Simon, *Död kompis*, Malmö: Egmont kärnan, 2012
- Jonsson, Mats, *Mats kamp*, Stockholm: Galago, 2011
- Spåman, Linda, *Misslyckat självmord vid Mölndals bro*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2011

Sekundärlitteratur

- ”Akademiskt om serier”, skribent ej angiven, www.seriewikin.se, 2012-01-02, hämtad från: http://seriewikin.serieframjandet.se/index.php/Akademiskt_om_serier 2013-04-01
- Bredehoft, Thomas A., ”Style, Voice and Authorship in Harvay Peakar’s (Auto)(Bio)Graphical Comics”, *College Literature*, vol. 38, nr. 3, 2011, hämtad från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?sid=5a23850b-37f7-44d1-9e1d-2fa83dc4dcc4%40sessionmgr111&vid=1&hid=101&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#db=edselc&AN=edselc.2-52.0-79960203763> 2013-02-11
- Bolter, Jay David och Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, 1999, Cambridge Mass: MIT Press, 2000
- Davies, Rocío G., ”A Graphic Self. Comics as Autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*”, *Prose Studies*, vol. 27, nr.3, 2005, hämtas från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?sid=2de419bc-0562-4609-9ee3-0857476bd4e8%40sessionmgr13&vid=1&hid=15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#db=edselc&AN=edselc.2-52.0-61149136717> 2013-02-11
- Duncan, Randy, ”Image Functions: Shape and Color as Hermeneutic Images in *Asterios Polyp*”, red. Matthew J. Smith och Randy Duncan, *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, New York: Routledge, 2012
- Elam, Ingrid, *Jag. En fiktion*, Stockholm: Bonnier förlag, 2012
- Refaie, Elisabeth El, *Autobiographical comics. Life writing in Pictures*, Jackson: University Press of Mississippi, 2012

- Forceville, Charles, Veale, Tony och Feyaerts, Kurt, ”Ballonics: The Visuals of Balloons in Comics”, red. Joyce Goggin och Dan Hassler-Forest, *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature. Critical Essays on the Form*, Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2010
- Genette, Gérard, *Palimpsests: literature in the second degree*, 1982, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997
- Groensteen, Thierry, *The System of Comics*, 1999, Jackson: University Press of Mississippi, 2007
- Harper, Morten, ”Vad är en serieroman?”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 177, 2008:4
- Hellsten, Ola, ”Serieåret 2011 – trender och tendenser”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 191, 2012:2
- Herman, David, ”Narrative Worldmaking in Graphic Life Writing”, red. Michael A. Chaney, *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011
- Hick, Darren Hudson, ”The Language of Comics”, red. Aaron Meskin och Roy T. Cook, *The Art of Comics. A Philosophical Approach*, West Sussex: Blackwell Publishing, 2012
- Jacobs, Dale, ”Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt’s *Peep Show*”, *Biography*, nr. 31, 2008:2, hämtad från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=28ec1306-90dd-4e2f-ba92-dc8ee814fe8c%40sessionmgr12&hid=104> 2013-02-11
- Jonsson Mats, ”Serieundret inifrån”, *Ordfront magasin*, 2009:3, hämtad från: http://www.ordfront.se/Ordfrontmagasin/Artiklar%202009/Serieundret%203_09.aspx 2013-03-05
- Josefsson, Erika, ”Spåman ritat roligt om ungt mörker”, *TT Spectra*, 2011-02-11, hämtad från: <http://ttela.se/nojekultur/ttkultur/1.1118245-spaman-ritar-roligt-om-ungt-morker> 2013-02-14
- Lefèvre, Pascal, ”Mise en scène and Framing: Visual Storytelling in *lone wolf and Cub*”, red. Matthew J. Smith och Randy Duncan, *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, New York: Routledge, 2012
- Lejeune, Philippe, *On Autobiography*, redaktör: Paul John Eakin, Minneapolis: University press of Minnesota, 1989

- Lindquist, Kristina, ”Mats Jonssons ’Mats kamp’”, *Dagens Nyheter*, 2011-09-06, hämtad från: <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/mats-jonsson-mats-kamp> 2013-03-12
- Lönnlöv, Sebastian, ”Välgjort och snyggt om en kompis som dog”, www.litteraturmagazinet.se, 2012-04-16, hämtad från: <http://www.litteraturmagazinet.se/simon-gardenfors/dod-kompis/recension/valgjort-och-snyggt> 2013-05-04
- McCloud, Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, 1993, New York: HarperCollins Publishers, 1994
- Magnusson, Helena, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, Göteborg-Stockholm: Makadam förlag, 2005, Diss: Stockholms universitet
- Magnusson, Helena, ”Seriernas system – Thierry Groensteens teorier”, *Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier*, nr. 187, 2011:2,
- Melberg, Arne, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008
- Mikkonen, Kai, ”Remediation and the Sense of Time in Graphic Narratives”, red. Joyce Goggin och Dan Hassler-Forest, *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature. Critical Essays on the Form*, Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2010
- Nordström, Andreas, ”Mats Jonsson: Mats kamp”, *Expressen*, 2011-08-30, hämtad från: <http://www.expressen.se/kultur/mats-jonsson-mats-kamp/> 2013-03-12
- Orban, Lotta, ”Doktorand startar akademisk tidskrift om tecknade serier”, Malmö högskola: nyheter, 2012-09-25, hämtad från: <http://www.mah.se/Nyheter/Nyheter-2012/Doktorand-har-startar-akademisk-tidskrift-om-tecknade-serier/> 2013-04-11
- Sarrimo, Cristine, *Jagets scen*, Göteborg-Stockholm: Makadam förlag, 2012
- *Scandinavian Journal of Comic Art*, <http://sjoca.com/>
- Singer, Marc, ”Time and Narrative: Unity and Discontinuity in *The Invisibles*”, red. Matthew J. Smith och Randy Duncan, *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, New York: Routledge, 2012
- Smith, Sidone & Watson, Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001
- Szczepaniak, Angela, ”Brick by Brick: Chris Ware’s Architecture of the page”, red. Joyce Goggin och Dan Hassler-Forest, *The Rise and Reason of Comics and*

Graphic Literature. Critical Essays on the Form, Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2010

- Warhol, Robyn, "The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's *Fun Home*", *College Literature*, nr. 38, 2011:3, hämtad från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=28ec1306-90dd-4e2f-ba92-dc8ee814fe8c%40sessionmgr12&hid=15> 2013-02-11
- Wartenberg, Thomas E., "Wordy Pictures: Theorizing the Relationship between Image and Text in Comics", red. Aaron Meskin och Roy T. Cook, *The Art of Comics. A Philosophical Approach*, West Sussex: Blackwell Publishing, 2012
- Watson, Julia, "Autobiographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*", red. Michael A. Chaney, *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011
- Whitlock, Gillian, och Poletti, Anna, "Self-Regarding Art", *Biography*, vol. 31, nr. 1, 2008, hämtad från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?sid=df7b780b-0525-4207-b19a-331ba5986f9d%40sessionmgr13&vid=1&hid=15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=32022607> 2013-02-11
- Williams, Ian, "Autography as Auto-Therapy: Psychic Pain and the Graphic Memoir", *Journal of Medical Humanities*, vol. 32, nr. 4, 2011, hämtad från: <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?sid=c6777d93-8228-4a82-91cd-8344de2d1064%40sessionmgr14&vid=1&hid=15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU9c2l0ZQ%3d%3d#db=edselc&AN=edselc.2-52.0-80855130693> 2013-02-11
- Witek, Joseph, "Justin Green: Autobiography Meets the Comic", red. Michael A. Chaney, *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2011