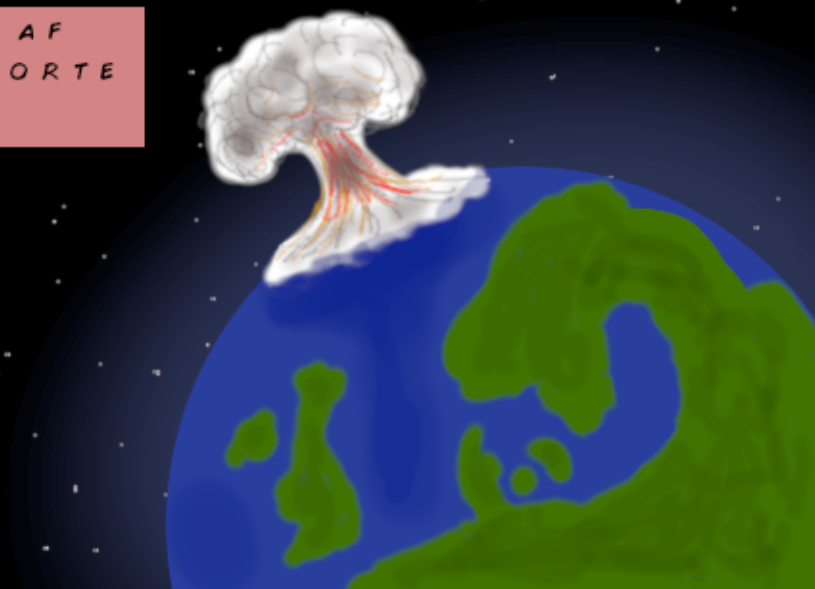


TEGN PÅ KONFLIKT!

- EN UNDERSØGELSE AF
KØN & VOLD I NYE KORTE
GRAFISKE ROMANER



KANDIDATSPECIALE SKREVET AF:
MARIA VINDING NIELSEN



SPECIALET
FYLDER:
176.706
TEGN

VEJLEDER: JENS LOHFERT JØRGENSEN



JEG VED ALT
OM
TEGNESERIER!

AALBORG UNIVERSITET
10. SEMESTER 2020

Indholdsfortegnelse

Forord	3
Abstract.....	4
Introduktion	6
Note vedrørende tekstmateriale	9
Køn, krop og kamp: Queerteoretiske positioner	10
Hvad er en tegneserie?.....	16
Om tegneserier.....	17
Historisk gennemgang	21
Tegneserier i nyere tid.....	22
Den grafiske roman: en genrediskussion.....	25
Analyse.....	33
Smertens æstetik: 'Dysphoria'	33
Layout.....	33
Samspil mellem tekst og billede.....	35
Stil.....	35
Personlig stil.....	38
Smerte og vold.....	41
Delkonklusion.....	43
I naturens vold: 'Tidevand'	45
Layout.....	45
Samspil mellem tekst og billede.....	48
Stil.....	49
I naturens vold	50
Kulturelle konfrontationer	52
Fremmede kroppe.....	54
Delkonklusion.....	56
Længsler: Liftet.....	58
Layout.....	59
Samspil mellem tekst og billede.....	62
Stil.....	63
Mennesker og monstre	64
Skam	66
Delkonklusion.....	68
Nostalgi	69
Nostalgi og <i>Liftet</i>	71

Tegneserien som et særligt affektivt medie?	72
Affekt i specialets udvalgte eksempler	74
Perspektivering.....	75
Konklusion	78
Bibliografi	80
Figurliste	84

Forord

Dette speciale er udarbejdet i forårssemesteret 2020, under COVID-19-krisen. Pandemien har forårsaget forandringer i de fleste danskeres liv, og mit eget specialeforløb er ingen undtagelse, idet min arbejdstid blandt andet har været udfordret af daginstitutionernes lukning. Danmarks nedlukning betød også, at vi som studerende blev forment adgang til vores lærestudier, arkiver og biblioteker, hvorfor adgangen til materiale har været begrænset, indtil for få uger siden. Dette har selvfølgelig betydet at specialearbejdet har været noget forsinket, idet diverse kilder har været svære at få adgang til. Jeg beder læseren have dette i mente, og undskylder på forhånd at nogle kilder optræder som sekundære.

Når det er sagt, så ser jeg tilbage på en proces, hvor jeg fik mulighed for at fordybe mig i den type litteratur, jeg synes er allermest spændende og alsidig: tegneserier. Jeg er glad og stolt over at være med til at give mediet den opmærksomhed, jeg synes det fortjener. Tegneserier spænder vidt; forskellige stile, læsere og holdninger. Tegneserien kan både være sjov, alvorlig og som dette speciale viser, kan den åbne vores øjne for den virkelighed, vi måske ikke ønsker at se.

"Tegneserien rummer det bedste fra alle verdener og er samtidig sin helt egen" - Karoline Stjernfelt

Abstract

The Danish comic scene is more diverse than ever. The launch of the feminist collab Yngel in 2018, modelled after the Swedish Dotterbolaget and the Finnish FemiComics, marked a new and strengthened focus on issues such as gender, sexism, motherhood, sexuality, and gendered violence in Scandinavian comic books. Moreover, the diversity is also visible in the immensely contrasting styles of Scandinavian comic artists exemplified by works of Aiden Kvarnström, Karoline Stjernfelt and Rikke Villadsen. The works of two latter demonstrate the popularity and respect, which the “new comic book” also known as the graphic novel, has gained in Denmark, as both Villadsen and Stjernfelt have received grants from the Danish Arts Foundation. The esteemed graphic novel in all its different versions, the increase in readership, as well as a flourishing new generation of web comic artists are all signs of a comic scene in development, which as a reader is interesting to follow.

But comics are not only entertaining, they may also affect the way we view societal structures. This thesis applies a methodology that merges comic analysis with queer theory as well as theories of affect and violence. The subject of analysis will be the Scandinavian short graphic novels: Villadsen and Rasmussen’s *The Ride*, Stjernfelt’s ‘Tide’ and Kvarnström’s abstract comic ‘Dysphoria’.

Using the foundations of Sara Ahmed’s work *The Cultural Politics of Emotion*, this thesis examines how notions of gender are represented in connection with violence in modern Scandinavian short graphic novels. To accomplish this, the field of comic theory (defined as the fundamental resources deployed by comics for the production of aesthetic affects and meaning) will serve as the theoretical foundation for the study of gender and different notions of violence. The issue of violence will be exemplified by Slavoj Žižek’s distinction between systematic, symbolic and subjective violence.

The comics all display bodily and mental changes in human encounters. The works, however, all show great variation in visual style, use of conventions and narration etc. This thesis shows that the spatio-topical structure of the comic, the thematic profundity of the graphic novel, and the means deployed by comics for the production of aesthetic affects and meaning all work to mediate the difficulty of the (violent) encounters. The analysis displays forms of nostalgia present in each of the works, be it a visual intertextual reference, a postcolonial critique or an adaptation in terms of genre.

The sense of alienation in the three works is present in the bodily and spatial changes we witness. The works can be perceived as a critique towards social norms such as

heteronormativity. Violence is not only physical, but can also be contained, expressed verbally, and passed on - similar to the way affect passes between the (literary) work of art and the reader.

Introduktion

Superman krediteres ofte for at være verdens første Superhelt og har siden sin første udgivelse i 1938 reddet verden et utal af gange. Superman fødes midt i 1930'ernes Amerika, hvor Franklin D. Roosevelts New Deal lanceres i håb om at bekæmpe arbejdsløsheden og skabe bedre vilkår for de én ud af tre amerikanere, der levede under kummerlige forhold (Bevin 2018, 5). Superman bliver den helt, amerikanerne tørster efter. Det er dog først i 1940'erne at den kappeklædte kryptonianer for alvor bliver populær med verdenskrigens voldelige indtog, og Superman bliver under krigen et symbol på (amerikansk) heltemod og styrke (5).

Mange tegneserier har set dagens lys siden Supermans indflyvning, og med ham cementeres den eksisterende forbindelse mellem vold og tegneserier - en forbindelse, som tegneserielæsere i dag måske slet ikke overvejer, når de læser en *Knold og Tot*-stribe (1918), hvor korporlig afstraffelse af de uregerlige unger ofte indgår. I 1950'ernes USA herskede der en form for moralsk panik med hensyn til børns adgang til voldelige tegneserier. Bekymringen om at tegneserievold skulle føre til degenerering hos børn og unge, samt en stigning i kriminalitet, førte til en censurering af hele branchen. Dette skete med the Comics Code fra 1955: "Between 1948 and 1954 comics were systematically marginalized and [...] a generation of comic writers, artists and publishers were ground down by accusation, rumor and conjecture" (Baetens og Frey 2015, 30). Selvom reguleringen betød en tilbagegang af tegneserie-genrer som f.eks. gys og kriminalhistorier, så har volden dog fulgt med tegneserien gennem tiden.

I danske Rikke Villadsens *Et Knald til* (2014) er volden ligeledes en integreret del af fortællingen. Villadsens komiske Noir-Western skildrer en forvrænget forestilling, hvor kvinden, som drømmer om handlefrihed på lige fod med den kække cowboy, hiver tøjet af en henrettet mandsling og rider, menstruerende, ud på prærien. Til trods for den absurde "omvendte verden" er alle Wild West-klicheerne i behold; blandt andet er alle engelske replikker hentet fra klassiske Westernfilm, og kvindens rolle er reduceret til salonens "hore". Vold og ulighed udgør derfor centrale tematikker, ikke blot i denne fortælling, men vold og kønslig ulighed er temaer, som gennemsyrrer hele tegneseriemediet. Kønsdiskussionen er derudover højaktuel med #Metoo-bevægelsen, debatten om kønsneutrale pronominer/transkønnedes rettigheder, samt kønsbalancen indenfor f.eks. politik og erhverv i Danmark. Kønsspørgsmålet er altså ikke blot noget, som optager forfattere, kunstnere og den litterære akademiske verden, men en problematik som breder sig til næsten alle områder af samfundet.

I dette speciale vil jeg se på, hvordan køn fremstilles i tegneserierne: ‘Dysphoria’ (2019), ‘Tidevand’ (2019) og *Liftet* (2014) af henholdsvis Aiden Kvarnström, Karoline Stjernfelt samt Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen, og undersøge hvilken betydning denne fremstilling har for værkernes diskussion af emnet vold. I hver af disse tegneserier fremstår kroppen på forskellig vis som genstand for diskussionen om blandt andet heteronormativitet og seksuel vold. Rikke Villadsen, som står bag den førnævnte Western-fortolkning, teamer ligeledes i samlingen *3 piger* op med forfatteren Bjørn Rasmussen i *Liftet*. Rasmussen står bag teksten i tegneserien, mens Villadsen leverer den naivistiske og mørke blyantstreg, som skaber en drømmeagtig, men utryg stemning. Kroppen er her, rent bogstaveligt, naturligt fremkommet, men samtidig et grænsefelt, som på faretruende vis flirter med monstrøsiteten. ‘Dysphoria’ er navnet på den svenske tegner Aiden Kvarnströms fortolkning af emnet vold, som i høj grad hænger sammen med kroppen og hvordan denne afkodes af øvrige individer i samfundet. Endelig bidrager Karoline Stjernfelt med ‘Tidevand’, som udkom i 2019 som en del af samlingen *Usete Steder*. I sit virke som tegner har Stjernfelt: “særlig vægt på [...] det uudgrundelige i eksistensen” (Stjernfelt 2019, bagsidetekst). I *Usete Steder* fører tidevandet læseren ud i både verdensrummet og i det overnaturliges domæne, men har samtidig fokus på det menneskelige og jordnære. Værkerne er blot nogle udvalgte få i listen af både danske og udenlandske grafiske fortællinger, som tematiserer kønslig vold, hvilket placerer tegneseriemediet midt i den aktuelle kønsdebat.

Vold er, ligesom køn, et mangfoldigt begreb, som både er noget der kan opleves og udføres, og samtidig forekommer voldshandlinger ikke blot mellem personer, men også mellem samfundet mod personer og samfund imellem. Voldens flersidighed beskriver Slavoj Žižek med begreberne symbolsk, objektiv og subjektiv vold. Hvor den subjektive vold kan beskrives som åbenlyse, voldelige handlinger, f.eks. i form af terror eller mord, er objektiv og symbolsk vold anderledes svær at få øje på. Den objektive vold beskriver Žižek som systemisk vold; de usynlige følger af politiske og økonomiske systemer, som f.eks. kapitalisme. Den symbolske vold, derimod, er indlejret i vores sprog, og involverer den diskursive magt, som sproget indebærer. Dette ser vi f.eks. i chikane af individer og minoriteter og i den sociale tvang, der reproducere i vores konventionelle sprogbrug (Žižek 2009, 8). I specialets udvalgte eksempler vil jeg demonstrere voldens mange ansigter, fra den symbolske vold, som hæmmer individet i at leve frit, til den voldsomme, monstrøse natur, der truer med at udrydde mennesket, hvis ikke vi udrydder den først.

Vold kan dermed anskues fra flere vinkler; den billedlige, hvor vi ser synlige følger af overgreb og det, som beskrives for os - her kommer tegneserien ind i billedet. Tegneserier har det særlige kendetegn, at de som medie indeholder både tekst og billeder. De kan derfor på én og samme tid vise os figurerne handlinger, tanker og følelser, samt fortælle plottet for os. Tegneserierne besidder dermed et stort potentiale til at undersøge hvilken rolle volden spiller i mødet mellem individer, og i individets møde med verden. Dette speciale vil tage udgangspunkt i følgende problemformulering:

Hvordan fremstilles køn i tegneserierne *Liftet*, 'Dysphoria' og 'Tidevand', og hvilken betydning har dette for værkernes diskussion af emnet vold?

Som nævnt tematiserer værkerne på forskellig vis kroppen, med fokus på kønnets centrale betydning i definitionen af mennesker. Dag Heede skriver i *Litteratur - Introduktion til teori og analyse* (2013) at "kroppe, der ikke umiddelbart lader sig "kønne" binært og dualistisk som enten "mandlige" eller "kvindelige", synes at udfordre vores forestillinger om humanitet" (Heede 2013, 267). Med andre ord: dét at være menneske hænger, i nogles øjne, sammen med dét at blive opfattet som enten kvinde eller mand. Dette perspektiv udfordres inden for feltet queerteori, som blandt andet bygger på Michel Foucaults essay 'Why Study Power - The Question of the Subject' (1982) og hans kritiske analyser af magtforhold samt begrebet subjektivering. I mit speciale vil jeg undersøge forholdet mellem subjektivering og vold i forbindelse med "kønningen" af ikke-heteronormative individer. Derudover vil jeg hovedsageligt anvende Sara Ahmeds *The Cultural Politics of Emotion* (2004), som bidrager med et affektivt perspektiv på queerteori. Ahmed undersøger hvorledes forskellige følelser påvirker mennesket affektivt, f.eks. smerte og frygt. Jeg mener derfor værket er særdeles anvendeligt i en analysesammenhæng, idet vold jo som bekendt er affødt af, og kan forårsage forskellige kropslige- og følelsesmæssige reaktioner.

Specialets udvalgte eksempler er tegneserier, hvorfor et grundlæggende teoretisk fundament for dette medie og dets særpræg er nødvendig. Til at skildre tegneseriens form, indhold og stil vil jeg anvende Thierry Groensteens *The system of Comics* (2007) og *Comics and narration* (2013), samt Jan Baetens og Hugo Freys *The Graphic Novel - An Introduction* (2014). I det følgende vil jeg gennemgå to overordnede felter, som specialet teoretisk set er funderet i. Det første vil være et affektivt perspektiv på queerteori, samt Žižeks skelnen mellem forskellige voldshandlinger, hvilket jeg teoretisk vil uddybe i min analyse. Jeg vil derudover

gøre brug af Baetens og Freys definition af tegneserien og skildre den tegneseriterminologi, jeg vil anvende i specialet. Ligeledes vil jeg redegøre for relevante parametre i analysesammenhæng. Først vil jeg dog bringe en kort, uddybende forklaring, som vedrører mit valg af tekst og teori.

Note vedrørende tekstmateriale

I mit speciale arbejder jeg med tegneserier, som på forskellig vis tematiserer vold og køn, samt forbindelsen mellem disse temaer. Det er værker, som i høj grad lægger op til feministiske læsninger, idet de på forskellig vis indleder en debat om kroppen, kønnet og forskellige former for voldshandlinger, der knytter sig hertil.

Rita Felski skriver i *Uses of Literature* (2008) at vi som tekstlæsere må se bort fra litteraturlæsning med det ene formål at dissekere værket ad, bevæbnet med litteraturkritikkens knive. Hun spørger:

“Critical reading” is [...] a slogan that peremptorily assigns all value to the act of reading and none to the objects read. Are these objects really inert and indifferent, supine and submissive, entirely at the mercy of our critical maneuvers? Do we gain nothing in particular from what we read?

Felski 2008, 2

Felski argumenterer for at opgive ”mistænksomheden”, når vi beskæftiger os med litteratur, forstået som dekonstruktion, psykoanalysen samt den ideologikritiske læsning: “We know only too well the well-oiled machine of ideology-critique, the x-ray gaze of symptomatic reading, the smoothly rehearsed moves that add up to a hermeneutics of suspicion” (Felski 2008, 1). I stedet bør vi fokusere på, hvad det enkelte værk kan tilbyde os som læsere og i en social kontekst. Felskis pointe bakkes op af Anne-Marie Mai, som indleder *Litteratur i brug* (2019) med at argumentere for en postkritisk læsning. Her opfattes litteraturlæsning “som en komposition, en genskabelse, der binder tekst og læser sammen i en uophørlig udveksling og forhandling” (Mai 2019, 18).

Felski skriver i forordet til *Litteratur i brug* at litteraturen ikke blot er en genspejling af historiske, sociale strukturer, men at “litteraturen er en bestemt slags aktør i verden, formet af formelle og generiske træk og med sin egen komplekse historie” (Felski citeret i Mai 2019, 9). Felski understreger dog, i denne forbindelse, litteraturens sammenhængskraft med f.eks.

forfattere, individuelle og kollektive læsere, kulturelle holdninger, idéer, tanker, stemninger og følelser (Felski citeret i Mai 2019, 9). Især forbindelsen til læseren og dennes rolle som medfortolker er særligt relevant i forbindelse med tegneserielæsning. Tegneserier består af forskellige paneler eller billeder i serier, som ofte er skitseprægede, og som indebærer spring i tid eller rum. Det er læserens opgave at danne kausale forbindelser mellem disse paneler - dette betegnes *closure*. Læserens evne til at forestille sig helheden ved at se fragmenterne er dermed essentiel. På samme vis er læserens rolle inden for postkritisk læsning med Felskis ord "lige så afgørende som teksten": "Interpretation becomes a coproduction between actors that brings new things to light rather than an endless rumination on a text's hidden meanings or representational failures" (Felski 2015, 174). Fortolkningen af værket beror dermed på et samspil mellem læseren og værket, som mulige "aktører" i et netværk. Jeg anskuer specialets udvalgte tekster som aktører, der rummer potentiale for at præge læsere og danne grundlag for fortolkninger, som igen kan skabe nye fortolkninger i nye netværk. Jeg mener derfor at den postkritiske position er særligt fordelagtig i analysen af specialets udvalgte værker, både med hensyn til værkernes karakter af tegneserier, men i særdeleshed også af deres behandling af emnerne vold og køn. Den postkritiske position vil derfor fungere som en overordnet teoretisk rammesætning for mit speciale.

I det følgende afsnit vil jeg introducere det teoretiske grundlag, der danner rammen om diskussionen af køn, krop og vold i mit speciale.

Køn, krop og kamp: Queerteoretiske positioner

Køn har til alle tider og i alle samfund været tilskrevet betydning; *hvilke* betydninger er dog historisk og kulturelt bestemt (Rösing 2015, 10). Hvor kvinders kamp for ligestilling i vores vestlige samfund i dag blandt andet er baseret på ønsker om ligeløn, så betyder stereotype kønsroller og religiøs og social konservatisme i den arabiske region at kvinders rettigheder og bevægelsesfrihed begrænses (ms.dk).

Kønsproblematikken fylder dog stadig meget i den offentlige debat, f.eks. er kønslig (u)balance på arbejdsmarkedet samt barselsrettigheder på programmet. Derudover har vi, inden for det seneste årti, set forfattere, der bevidst sætter kønsspørgsmålet på dagsordenen. Bjørn Rasmussen bryder i *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet* (2011) med krops- og seksualnormer og Karl-Ove Knausgård sætter spørgsmålstejn ved maskulinitetsbegrebet i *Min Kamp* (2009).

Heede kalder litteraturen “et privilegeret felt” for studiet af kønnets mangfoldighed, specielt hvis læseren ikke begrænser sig til et heteronormativt syn (Heede 2013, 268). Ifølge Heede eksisterer der, i et samfund som vores, stærke biologiserings- og naturaliseringsprocesser, som søger at negligere og marginalisere alt, hvad der falder uden for kønsnormen (268). Dette har medvirket at mange mennesker oplever ikke at føle sig repræsenteret i samfundet, set ned på af et system, der forsøger at rubricere dem til enten en dreng eller pige-kategori. Ligeledes udsættes ikke-normative mennesker for voldshandlinger, alene baseret på manglende forståelse eller fordomme for andre menneskers seksualitet eller fremtoning, f.eks. hadforbrydelser. Judith Butler beskriver i *Gender Trouble* (2006, opr. udg. 1990) hvorledes kroppe, som ikke umiddelbart lader sig kønne som enten “mand” eller “kvinde”, mangler repræsentation i samfundet: “The domains of political and linguistic “representation” set out in advance the criterion by which subjects themselves are formed, with the result that representation is extended only to what can be acknowledged as a subject” (Butler 2006, 2). Kønnen er både en af de basale måder, hvorved individet forstår sin eksistens, samt hvilke grænser der gælder herfor, ligesom kønstildelingen indordner individet i samfundets systemer og normer. Butler, og queer-studier generelt, tager udgangspunkt i Michel Foucaults tese om det moderne subjekts objektivering, som drejer sig om de komplekse magtrelationer, som subjektet underlægges:

This form of power applies itself to immediate everyday life which categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him which he must recognize and which others have to recognize in him. It is a form of power which makes individuals subjects.

Foucault 1982, 781

Foucault refererer her til ordet *subjekts* to betydninger: *individ* og *underkastet* (prefixet *sub-* betyder under). Individet kan være underlagt andre gennem social kontrol og afhængighed, samt knyttet til egen identitet gennem bevidsthed og selverkendelse (Heede 2012, 23). Dette betyder at individer konstrueres diskursivt som subjekter i samfundet. Denne proces medvirker at mennesker vurderes i forhold til samfundets eksisterende normer og dé, der falder udenfor, kan derefter forsøges normaliseret (Nielsen 2014, 102). Nanna Bonde Nielsen skriver at det reelt set er umuligt at undgå disse sociale positioneringsprocesser, idet den grundlæggende måde vi mennesker aflæser hinanden på er via identitetsmarkører som f.eks. køn. Foucaults

teori har haft stor betydning for minoritetsgruppers kamp for repræsentation, men den beskriver samtidig det tveæggede sværd, der er forbundet med at gøre oprør mod disse etablerede magtstrukturer (Nielsen 2014, 103). For at engagere sig i denne kamp, kræver det at man påtager sig en bestemt identitet, som på forhånd er defineret inden for en fast magtstruktur, f.eks. homoseksualitet som modsætning til heteroseksualitet (heteroseksualiteten her forstået som "normen" og homoseksualitet som "det afvigende"). Ordet *identitet* kommer af det latinske *idem* som betyder "den samme" og identitet forudsætter dermed et essentielt træk ved mennesket. Dette er problematisk fordi fælles-identiteten afgrænses af de muligheder den bestemte gruppe har, inden for et givent system. Jeg fremhæver homoseksualitet som eksempel, idet køn og seksualitet, historisk set, har været og er fortsat undertrykkende subjektiveringsprocesser, ligesom Foucault nævner sindssygdom og kriminalitet som såkaldte "disciplinerende" begreber (Heede 2012, 29).

Queerteori er et multidisciplinært og ikke-afgrænset teoretisk felt, men udmærker sig ved at samle tanker og begreber fra flere forskellige felter blandt andet feminisme og dekonstruktion. Queerteori som bevægelse kan spores til Judith Butlers *Gender Trouble*, som udkom i 1990. Feltet søger at fremhæve alternative tænkemåder, og dét at læse og genlæse tekster som "queer" handler om at stille spørgsmålstejn ved det normative, samt at dekonstruere og nytænke identitetskonstruktioner, som indskriver sig i en binær forståelsesramme f.eks. forældreskabet og maskulinitet/femininitet. Queerfeltet bygger på elementer fra den tidlige kønsforskning f.eks. sondringen mellem det biologiske køn på den ene side (eng.: *sex*), og det sociale køn (eng.: *gender*) på den anden (Nielsen 2014, 103). Butler anser det biologiske- og det sociale køn for forskellige størrelser. Kønnen siger, i Butlers optik, ikke noget om hvem man *er*, men hvad man *gør*: "within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative—that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing" (Butler 2006, 34). Forestillingen om kønnen som en fundamental del af det menneskelige liv skabes, ifølge Butler, gennem gentagende talehandlinger, og desuden er disse talehandlinger medskabende i, hvordan kønsidentiteter italesættes som "naturlige" (Lykke 2010, 91). Butler skriver at: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being" (Butler 2006, 45). Her ses subjektiveringsprocessens virkning, idet de repetitive talehandlinger fremstiller ideen om kønsidentitet, som et udtryk for en essentiel individuel selvbevidsthed (Lykke 2010, 91).

Queerteoretikere fremhæver desuden problematikken omkring feministisk forskning: ved at sætte fokus på “kvindens” position og rettigheder, således som 1. og 2. bølge-feminismen havde som mål, og ved at tale om f.eks. “kvindekroppen” bekræftes den binære tankegang, som anser køn for et essentielt træk ved mennesket.

Forestillingen om kønnet som et essentielt træk ved den menneskelige eksistens er dog svær at aflive, idet vi alle sammen er med til at opretholde denne grundtanke gennem diskurser. Foucault skriver, at vi i stedet må fremme nye former for subjektivitet, ved at afvise den type individualitet, mennesket er blevet underlagt gennem århundreder (Foucault 1982, 785). Sådanne oprør kan forekomme f.eks. gennem kønsspil, som f.eks. drag queen-optrædener. Butler skriver her at: “In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency” (Butler 2006, 187). Drag-optræden udstiller tilfældigheden i, hvilke “kønsstereotypiske træk”, som udøverne parodierer i deres udseende, sprog og adfærd. Ligeledes udstilles tilfældigheden i, hvilke kendetegn, der tilknyttes hvilke køn, og hvordan vi bekræfter disse tilfældigheder i vores (ubevidste) kønsperformativitet. Ifølge Butler udviskes forestillingen om ”det sande køn” altså i kønsspil såsom drag-optrædener, men ligeledes er det muligt at udfordre disse kønsstereotyper i vores daglige liv, eksempelvis ved bevidste fejlcitationer af kønsstereotyper (Nielsen 2014, 104).

Butlers nøglebegreb *performativitet* indebærer en forståelse af kønnet som en diskurs, hvorigennem subjektet konstrueres:

Language has a dual possibility: It can be used to assert a true and inclusive universality of persons, or it can institute a hierarchy in which only some persons are eligible to speak and others, by virtue of their exclusion from the universal point of view, cannot “speak” without simultaneously deauthorizing that speech.

Butler 2006, 164

Kønsidentiteten konstrueres gennem gentagne talehandlinger og pointen er her, at subjektet ikke skaber diskursen, men at diskursen skaber subjektet. Dette er afgørende for hvilke muligheder subjektet efterfølgende har, det vil sige hvilke positioner, subjektet kan tale ud fra (Heede 2012, 74). F.eks. kan ytringer, som ikke nødvendigvis er sande, men som påstår noget om virkeligheden, blive virkelige hvis de gentages over tid. Konstatninger angående f.eks. køn og seksualitet kan dermed få indflydelse på, hvordan et givent subjekt ser sig selv og agerer i

samfundet. Diskursbegrebet indebærer ikke blot sproglige ytringer, men ligeledes er den visuelle dimension af diskursbegrebet et vigtigt aspekt at analysere i studiet af køn som konstruktion.

Dorte Marie Søndergaard kombinerer i *Tegnet på kroppen* (1996) begrebet kønsperformativitet i interaktion med feltet kulturel semiotik, som med Ferdinand de Saussures ord er “the life of signs within society” (Saussure 1916, 16). Søndergaard arbejder med en forståelse af den kønnede krop (hermed forstås en krop som synligt markerer sig som maskulin eller feminin), som et visuelt tegn, der i forskellige kommunikationssituationer tilføjes forskellige konnotationer og associationer (Lykke 2010, 92). Søndergaard skriver: “kønnet bæres som noget indforstået i de kulturelle aktørers kroppe, i måderne kroppene bevæges på, opleves på, behandles på, ligesom det bæres i de indforståede rutiner og handlemønstre, som disse kroppe investeres i” (Søndergaard 1996, 46). Inden for semiotikken besidder tegn ikke essentiel mening, men derimod vægtes et tegns betydning, afhængig af, hvilken social sammenhæng det indgår i. Nina Lykke skriver i *Feminist Studies - A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing* (2010):

When the sexed body is analyzed as a visual sign [...] a theoretical perspective is established that breaks radically with biological determinism and cultural essentialism. From this perspective, the aim is not to explore bodies as such, but instead to analyze the varying connotations that become attached to bodies visually marked by sex in continuously shifting processes of communication

Lykke 2010, 92

Genstanden for “læserens” opmærksomhed bliver dermed ikke kroppen, men i stedet de kulturelt betingede associationer som tilknyttes kroppen. Semiotik er et felt som ikke begrænser sig til ét forskningsfelt, og en stor del af tegneserieanalyse og -forskning beror på semiotikken, specifikt Roland Barthes og Umberto Eco's semiotiske analyser af tekst og billeder (Skogemann 2009, 72). Tegneseriemediet har efter midten af 1980'erne bevæget sig mod et fokus på modtagerperspektivet og blandt andet Thierry Groensteens *The System of Comics* (2007), som dette speciale tager udgangspunkt i, kan læses som et resultat af den europæiske semiotiske tradition i samspil med æstetiske refleksioner (Christiansen og Magnussen 2009, 197).

Tegneserier består af fragmenterede billeder, som det er læserens opgave at fuldende. (Også) i tegneserier refererer tegn til noget andet uden for tegnet selv, hvilket vil sige at der

altid er en fortolkning i spil, idet tegnet refereres *for* nogen (197). Inden for semiotikken skelnes mellem *ikoner*, som er tegn, der optræder som en reference til deres objekt, baseret på lighed, og *symboler* som refererer til deres objekt via faste konventioner. Eksempler herpå kunne være Garfield, som de fleste vil genkende som den dovne kat fra tegneserien af samme navn (1978). Garfield ligner en kat og er dermed et ikon, mens ordet *kat* i denne forbindelse vil være et symbol inden for det danske sprogfællesskab. Tegneserien rummer dog også ikoner, som ligeledes kan forstås som mediespecifikke elementer, baseret på konventioner, f.eks. kappen på superhelten. Dermed rummer tegneserien både konventioner fra tegneseriefeltet, samt øvrige dele af kulturen og samfundslivet og ligeledes forskellige former for intertekstualitet (Christiansen og Magnussen 2009, 204).

Hvis vi betragter Søndergaards pointe om, at den kønnede krop kan aflæses som et tegn, vil det være interessant at se på, hvilke køns karakteristika og -konventioner, der er på spil i specialets udvalgte eksempler, samt undersøge hvilke virkemidler tegneserien gør brug af, i modsætning til andre medier, som er anvendelige i forbindelse med at skildre køns- og kropsproblematikker? Dernæst kunne man spørge om læserens afkodning er problematisk i den forstand at vi blot bekræfter vores egne forforståelser for kønnets synlighed på kroppen? For at besvare disse spørgsmål må vi dykke ned i, hvad der definerer tegneserien som medie. I det følgende afsnit vil jeg derfor redegøre for et teoretisk og metodisk fundament, hvorpå min analyse af tegneserierne kan bero. Jeg vil gøre rede for den definition af tegneserier, som jeg arbejder med i mit speciale, og jeg vil uddybe de parametre, som jeg vil analysere mine eksempler ud fra. Endelig vil jeg etablere en konkret terminologi, som jeg vil bruge i analysen.

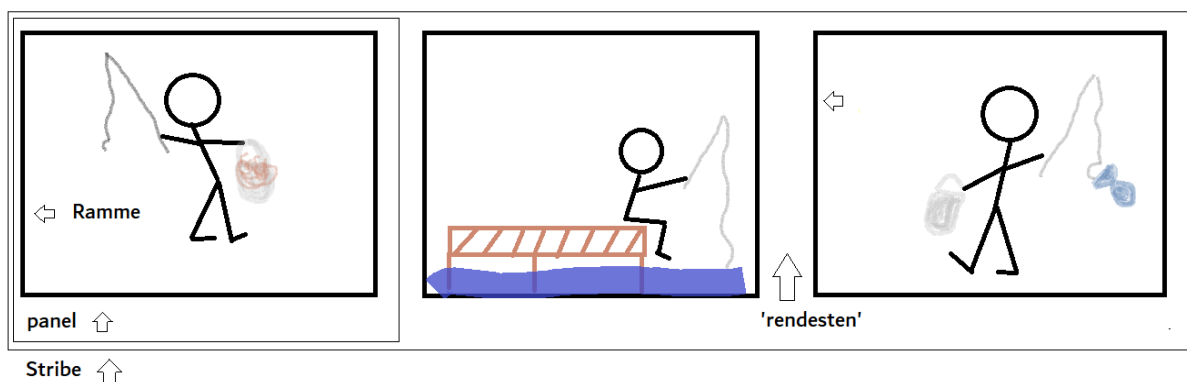
Hvad er en tegneserie?

Den amerikanske tegner og tegneserie-teoretiker Scott McCloud skriver i *Understanding Comics* (1994) at tegneserier består af: “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer” (McCloud 1993, 20). I McClouds optik består tegneserier altså af følgende elementer: den visuelle opbygning (layout), tekstlige virkemidler samt læserens afkodning og respons. Denne definition understøttes af Jan Baetens og Hugo Frey, som i *The Graphic Novel* argumenterer for at tegneserier består af: “the organization of drawings in multipanel pages, issues of word-image combination and questions of style” (Baetens og Frey 2015, 103). Jeg vil i mit speciale tage udgangspunkt i Baetens og Freys beskrivelse af tegneseriens form, indhold og stil. Min analyse af tegneserien vil derfor være funderet i følgende tre parametre: (1) organiseringen af billeder eller paneler pr side, (2) samspil mellem tekst og billede samt (3) stilistiske aspekter. Baetens og Frey differentierer derudover mellem den grafiske roman og mainstream-tegneserier, hvilke Baetens og Frey refererer til som “comic books” (7). For at undgå forvirring, vil jeg fremadrettet i dette speciale oversætte “comic book” (modsat ”graphic novel”) med “mainstream-tegneserie”. Eksempler på mainstream-tegneserier er *Anders And og Co* (1949-) og *Superman* (1938), som er tegneserier hvor faste fortælleskemaer og konventioner samt ensartet tegntypografi er i fokus (Christiansen og Magnussen 2009, 225). Specialets valgte eksempler har det tilfælles at de er relativt korte, selvstændige historier, men at de samtidig indgår i antologier, som er omfangsmæssigt tilsvarende den grafiske roman. Ligeledes behandler eksemplerne tematikker, som forbindes med den grafiske roman, hvilket vil sige emner af mere alvorlig karakter såsom identitet, sårbarhed og vold. Jeg mener derfor at Baetens og Freys definition af den grafiske romans form, indhold samt publikations- og distributionsforhold er relevant at anvende. I det følgende afsnit vil jeg skitsere tegneseriens bestanddele og derved etablere den terminologi, som analysen vil være funderet i. I min teorigennemgang samt analyse vil jeg løbende bringe billedeksempler, markeret som “figurer” til at illustrere tegneseriernes virkemidler. Det skal her nævnes at eksempler, som omtales perifert i brødteksten, er at finde i specialets figurliste under fanen ‘Øvrige illustrationer’.

Om tegneserier

Et godt udgangspunkt for at analysere tegneseriens form vil være at skitsere tegneseriens komposition, hvilket konkret vil sige organiseringen af billeder pr side. Tegneserier består af billeder, refereret til efterfølgende i dette speciale som “paneler”. En serie af paneler benævnes en stribe og et panel, der fylder mere end en side, kaldes et opslag (eng.: *spread*). Panelet er omsluttet af en ramme. Rammen kan være synlig eller imaginær, med forskellige effekter til følge. Groensteen skriver i *The System of Comics*: “the frame of an artwork participates fully in its enunciative apparatus and in the conditions of its visual conception (Groensteen 2007, 34). Rammen afgrænser dermed panelet fra det øvrige indhold på siden og definerer panelet som et selvstændigt objekt, som det er læserens opgave at fortolke.

Tegneseriens overordnede struktur benævnes “gitter”, navngivet efter de sidestillede rammer på siden, som efterligner gitterstrukturen f.eks. i fængselsceller. Mellemrummet mellem de forskellige paneler på siden benævnes på engelsk: the *gutter* altså “rendestenen” eller blot: margin. Margin i tegneserier bruges til at angive skift i tid og/eller rum, og disse skift relaterer sig til begrebet *closure*. *Closure* betegner, som nævnt, læserens evne til kognitivt at forbinde ufuldstændige visuelle elementer til en meningsfuld sekvens. I tegneserier med flere paneler pr side understøttes closure ved at bibeholde synsvinklen/karaktererne og/eller det rumlige miljø, for at skabe en flydende overgang mellem panelerne. Omvendt lader tegneserier, hvor en hel side indeholder et enkelt panel, øjet hvile og læseren kan fordybe sig i panelets detaljer.



Figur 1 Eksempel på tegneserie

En tegneserie kan dog også bestå af flere paneler, hvor mellemrummet udfyldes af tegninger som i dette eksempel:



Figur 2 Visuel og narrativ dialog mellem uindrammede paneler i *The Contract with God: Life on the Dropsie Avenue*.

Tegneserier som denne, der bryder med den klassiske gitterstruktur, findes ofte inden for den grafiske roman, hvor der eksperimenteres med forskellige former for layout. Dette skaber en mere flydende overgang mellem panelerne på siden. Samtidig sætter denne fortælleform større krav til læseren, idet vores forventede (lineære) læseretning brydes (Baetens og Frey 2015, 9). Baetens og Frey skriver her at sekventiel organisering af paneler er nødvendig for at bringe historien videre, men ikke-sekventiel læsning ikke kan undgås, idet det menneskelige øje ikke kan skelne det enkelte panel fra det øvrige indhold på siden (Baetens og Frey 2015, 106).

Groensteen beskriver tegneseriens rumlige og visuelle organisering med begrebet *spatio-topi* (gr. for henholdsvis "rum" og "sted"). Idet flere paneler kan være placeret på samme side, vil læseren i første omgang foretage en lineær læsning af hvert panel, men samtidig muliggør tegneseriens særlige rumlige og visuelle struktur flere læseretninger på samme tid (Skogemann 2009, 73). Liva Skogemann skriver at "*spatio-topien* har således mulighed for at være medfortæller på den historie, der foregår indenfor rammerne" (73). Den særlige måde panelerne er struktureret på, bidrager med nye betydninger, blandt andet når organiseringen af paneler på sideplan bidrager med nye fortolkningslag. Eksempler på dette finder vi i Alan Moore og Dave Gibbons *Watchmen* (2008), som domineres af en skakbræt-lignende struktur,

men som få steder introducerer f.eks. opslag, biografi- og avisudsnit. Virkningen af disse elementer bliver mere effektiv, når disse holdes op imod den dominerende gitterstruktur (se figurliste I). Derudover finder vi ligeledes et betydningslag i den kromatiske overgang fra panel til panel, til trods for at disse adskilles temporalt og stedsligt:



Figur 3 Closure hjulpet på vej af farvelægning i *Watchmen*. Her går den samme røde farve igen i karakteren the Comedian's dødsojeblik og i roserne, der lægges på hans grav.

Begrebet *spatio-topi* er karakteristisk for tegneserien som medie, og det er en egenskab som ikke påvirkes af tegneseriens tematiske og stilistiske valg i øvrigt (Skogemann 2009, 73).

Endelig vil jeg fremhæve tegneseriens tekstlige komponenter. Taleboblen er en taleindikator, som er inkorporeret i selve panelet.

Problemet med at skulle nyse, hver gang man rørte sine øjenvipper.

Billedtekst/captions

ATJU!

Onomatopoietikon

Tale'boble'

Arhmen for
helvede, ikke
igen!



Maren Uthaug

Figur 4 Tegneseriens forskellige former for tekst. NB! Indrammet tekst er tilføjet af undertegnede.

Som figuren illustrerer, er taleboblen ikke altid omsluttet af en synlig ramme eller “boble”, men kan stå frit i panelet. Denne tale-indikator må dog ikke forveksles med billedtekst eller captions, som ofte optræder i tegneserien for at indikere en fortællerstemme. Tegneserien er derudover karakteriseret ved at indeholde onomatopoietika, som er lydefterlignende ord, f.eks. KAPOW! (eksplosion, slag) eller ATJU! (nys). Onomatopoietika ses ofte med det formål at levendegøre tegneserien og skabe illusionen af, at panelet lydligt overskrider sin ramme. Ligeledes forekommer såkaldte emanata, som indikerer en karakters sindsstemning eller følelser, og disse befinder sig ofte nær karakterens hoved. Emanata kan f.eks. være sved-dryp, spiral eller stjerner (signalerer omtågethed, rus). I stil hermed optræder interjektioner ofte i tegneserier, altså udråbsord i imperativform, f.eks. GISP! og SUK.

I forbindelse med tegneseriens tekstsider er Groensteens begreb *spatio-topi* igen nyttigt at inddrage. Begrebet beskriver tegneseriens opgør med den skelnen mellem litterær fortælling og visuel fremstilling, som stammer helt tilbage til Antikken (Christiansen og Magnussen 2009, 218). G.E. Lessing fremhæver i essayet *Laokoon* (1766) distinktionen mellem poesi og billedkunst. Lessing pointerer at billedkunst er bundet af en tidslig dimension, hvorimod poesi kan transcendere tid. I sin oversættelse af *Laokoon* skriver Albert Hamann: “The artist represents coexistence in space, the poet in time” (Hamann 1878, 15). Denne distinktion kan overføres til den tradition inden for narratologien, som differentierer mellem litteratur på den ene side, som skildrer et indre liv, og visuel kunst, som viser en ydre situation. Med andre ord: litteraturen beskriver et tidsligt forløb, mens den visuelle kunst skildrer en rumlig dimension. Denne distinktion gør tegneserien op med, idet tegneserien via kompositionen af billeder på siden, skaber et billede af tid via rum. Tegneseriens tekstsider kan derudover indeholde elementer, som i sig selv er billedlige. Dette ses illustreret i figur 4, hvor teksten: “ATJU!” både størrelsesmæssigt og typografisk bidrager til panelets billedside og tilføjer et betydningslag.

Med tegneseriens komposition skitseret, vil jeg i det følgende afsnit kort gennemgå tegneseriens historie fra mediets (omdiskuterede) begyndelse til de tendenser vi ser inden for tegneseriemediet i dag.

Historisk gennemgang

Tegneseriemediets historie kan anskues fra forskellige vinkler. Nogle vil hævde at dét at fortælle gennem billeder, er en tradition, der stammer helt fra stenaldermenneskets hulemalerier, hvor det ældste fundne eksempel dateres hele 40.000 år tilbage. Scott McCloud skriver at tegneseriemediet har en forfader i Bayeux-tapetet: et over tusind år gammelt broderet tæppe, der i en serie af billeder fortæller historien om slaget ved Hastings i 1066 og Vilhelm Erobrerens togt mod England (McCloud 1993, 17). Tegneseriemediet, som vi kender det i dag, har dog eksisteret siden 1800-tallet, hvor forskellige tegnere verden over, begyndte at eksperimentere med den serielle kombination af ord og billeder (Jensen 2001, 168). Titlen som “fader” til den moderne tegneserie tilskrives ofte den schweiziske tegner Rudolph Töpffer, idet han var den første til at præsentere en indbyrdes afhængig sammensætning af tekst og billede, hvilket bliver skelsættende for det visuelle medies forståelse og udbredelse (McCloud 1993, 17).

Tegneseriens oprindelige format: striben, som er en serie af 3-4 paneler, publiceredes i amerikanske aviser fra slutningen af det 19. århundrede og de første tegneseriehæfter var antologier af forskellige populære avisstriber (Christiansen og Magnussen 2009, 193). Disse føljetonserier blev erstattet af superhelte-tegneserien, som introducerede selvstændige, afsluttede historier (193).

1950'ernes amerikanske tegneserieskabere led, som indledningsvist beskrevet, under en skarp censur, hvilket både satte kunstnere og udgivere tilbage, men samtidig betød kritikken at branchen blev genstand for stor offentlig interesse: “Comics being stigmatized so powerfully pushed creators to challenge the marginal position from which they now started” (Baetens og Frey 2015, 32). Som en reaktion herpå opstod udgivelsesformatet underground comix, som var selvstændige (ofte satiriske) udgivelser, der kommenterede på sociale og tabubelagte problemstillinger, f.eks. sex, vold og stoffer - helt i tråd med 1960'ernes mantra: sex, drugs and rock n' roll. X'et i comix, som stod for “x-rated”, var en skarp kritik henvendt til The Comics Code. Underground comix udfordrede den eksisterende antagelse om, hvad tegneserien skulle indeholde og hvad mediet kunne, og banede vejen for gennembruddet af den grafiske roman (Baetens og Frey 2015, 56). Hans Christian Christiansen og Anne Magnussen skriver i *Analyse af billedmedier* at den moderne tegneserie udvikledes i forlængelse af den stigende offentlige accept af tegneserien som en kunstform, hvilket til dels skal tilskrives fremkomsten af den grafiske roman og dennes popularitet. I det følgende afsnit vil jeg skildre tegneseriens udvikling efter 1980'erne samt hvilke tendenser vi ser blandt tegneserieskabere i vores tid.

Tegneserier i nyere tid

Internettets fremkomst i 1990'erne får stor betydning for tegneseriemediets udvikling. Mange tegneserietegnere udgiver i dag både fysiske paperbacks, albums samt grafiske noveller og romaner, men udkommer samtidig på blogs og andre sociale medier. Denne udvikling understøttes blandt andet af et medie som tapastic.com: en online platform for tegneserieskabere, illustratorer og tegneserielæsere. I skrivende stund har tapastic 51.500 tegnere tilknyttet og sitet står bag 75.000 udgivelser (tapas.io).

Skogemann skriver at et fællestræk for tegneseriens udvikling er en frigørelse fra de genreforventninger, som traditionelt har knyttet sig til tegneseriemediet (Skogemann 2009, 71). Herunder finder vi ligeledes relanceringen af tegneserier for voksne under genrebetegnelsen "grafisk roman". Dette skift markerer ligeledes et nyt syn på tegneserietegnerens rolle; fra en mere traditionel, samlebåndslignende produktion til en forestilling om tegneren som auteur - hvor værket udtænkes og udvikles af samme kunstner (71).

Derudover ses en udvikling inden for tegneseriens fortællemæssige mønstre, idet den episodiske fortælling, som i høj grad har domineret mainstream-tegneserien, vrages til fordel for den selvstændige fortælling. Skogemann skriver her at dette kan ses som en naturlig konsekvens af at tegneserier i højere grad præges af selvbiografisk stof, og bevæger sig væk fra de "klassiske" tegneserie-genrer: humor, adventure og romantik (71).

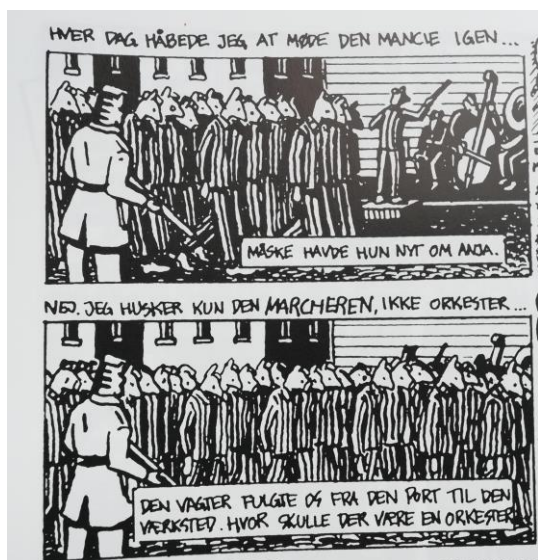
Tegneseriens udvikling tilskrives Baetens og Frey til dels mediets interaktion med øvrig litteratur samt en høj grad af intertekstualitet og nyfortolkning inden for tegneseriemediet. Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen refererer f.eks. til et klassisk eventyr i indledningen til *3 piger* og Kvarnströms helsidekunst i 'Dysphoria' bærer både præg af den visuelle punk-æstetik fra 1980'erne (se figurliste II), ligesom inspirationen fra den engelske kunstner Aubrey Beardsley er synlig (se figurliste III). Tegneseriemediet, og især den grafiske roman, fungerer dermed som en del af et omfattende netværk af kulturelle udtryksformer, hvori der også indgår intertekstuelle referencer til f.eks. den klassiske litteratur og billedkunst. Baetens og Frey skriver, at der inden for disse kulturelle felter sjældent skelnes mellem forskellige kategorier af grafiske fortællinger, men snarere spiller kunstnere og udgivere på de koder, som tilknyttes forskellige typer af tegneserier, med henblik på at læseren genkender disse koder og derved tillægges værket nye fortolkningslag (Baetens og Frey 2015, 7). Samtidig gør tegneserieskabere- og udgivere brug af disse koder for opnå læserens og offentlighedens reaktioner (7). Dette er f.eks. tilfældet i Villadsens *Et Knald til*, der som tidligere beskrevet, spiller på læserens kendskab til den klassiske Western og herunder; hvordan kønnene

traditionelt set fremstilles inden for denne genre. *Et Knald til* er derudover karakteriseret ved en høj grad af selvrefleksion, f.eks. ytrer den kvindelige protagonist: “Og hvis jeg var en mand ville jeg tage mig selv alvorligt. Kende mine mål, elske min mor” (Villadsen 2014, Kap. 2: 8). Selvrefleksion ses allerede i de tidlige humoristiske tegneserier, f.eks. Storm P’s *Peter og Ping* (1922), hvor figurerne tillige ofte kommenterer på fortællingen og mediet, men især den moderne og den postmoderne tegneserie karakteriseres af forskellige former for refleksion (Christiansen og Magnussen 2009, 227). I denne forbindelse vil jeg, for at undgå forvirring, kort kommentere på det forhold at nogle teoretikere taler om moderne og postmoderne tegneserier, mens f.eks. Baetens og Frey skelner mellem forskellige tegneserieformater. Jeg forholder mig i dette speciale til termene *moderne* og *postmoderne* som et udtryk for en reaktion imod de konventioner, som gælder for mainstream-tegneserien. Dette afspejles f.eks. i bevidste brud på narrative normer, ved eksperimenterende og personlig stil (f.eks. Chris Ware’s *Building Stories* (2012), som er en samling af fjorten særskilte prints), samt betoningen af enkeltbilledet frem for et højt fortælletempo (f.eks. Kvarnström). Den moderne og postmoderne tegneserie udfordrer derved læserens fortolkningsskemaer, idet kausaliteten mellem panelerne ikke er givet på forhånd. Værkerne præges derfor (ofte) af tvetydighed og mulighed for flere fortolkningsperspektiver. Den grafiske roman bryder, som jeg vil illustrere i afsnittet ‘Den grafiske roman: en genrediskussion’ ofte med konventionelle tegneserienormer, hvorfor den som genre kan klassificeres som modernistisk.

Den postmoderne tegneserie karakteriseres ved tre forskellige former for refleksion, hvoraf den første er medierefleksion. Medierefleksionen indeholder en bevidsthed om medieudtrykket i sig selv (Christiansen og Magnussen 2009, 227). F.eks. kommenterer detektiven Firestone i tegneserien *Pirelli og Firestone* (1979) på læserens tilstedeværelse i panelet, hvortil detektiven Pirelli svarer: “Åh jamen det er jo bare læseren, der har zoomet ind på os og ser os fra spændende vinkler” (Deleuran 2002, 2). Hermed udstilles konventionen om læseren som aktivt medskabende i tegneserie-fortolkningen forstået som en “aktør” i tegneserieplottet. Den anden form for refleksion, som karakteriserer den postmoderne tegneserie, handler om genrer, og her er det tegneseriernes forhold til etablerede genrekonventioner, der er i spil. *Watchmen* bærer præg af en ironisk distance til superheltegenren, f.eks. udtrykkes følgende af karakteren Rorschach om en Watchmen-kollega: “[He] never set up a company selling posters and diet books and toy soldiers based on himself. Never became a prostitute” (Moore og Gibbons 2008, 17). Denne kommentar kan ses

som en spydig reference til mainstream-tegneseriens kommercialisering, f.eks. de massive merchandise knyttet til en karakter som supermand.

Endelig udstiller tekstrefleksionen fiktionsfortællingens konventioner, og eksempler herpå findes i tegneserier, der sætter spørgsmålstejn ved forholdet mellem virkelighed og fiktion (Christiansen og Magnussen 2009, 228). I Art Spiegelmans *Maus*, som har karakter af vidnesbyrd, skildres fangernes udmarch fra Auschwitz på to forskellige måder: (1) som sønnen Artie; romanens forfatter og eksplicitte fortæller, forestiller sig det og (2) som faderen Vladek erindrer det. Dette skildres helt konkret i to forskellige, men alligevel ensartede fremstillinger:



Figur 5 Den eksplicitte fortællers fremstilling versus den implicitte fortællers fremstilling.

Udsigelsesforholdet i *Maus* kan derfor, på lige fod med andre former for litteratur, være interessant at granske, idet spillet mellem de to forskellige fortællerstemmer giver et nuanceret blik på den historiske fremstilling, og i hvor høj grad vi kan stole på en erindring, for ikke at tale om en fremstilling af en erindring. Idet *Maus* kan karakteriseres som en grafisk roman, lader den, som eksemplet før viste, os se de to forskellige udsigelsespositioner. Dette er ikke blot tilfældet rent billedligt, men ligeledes ser vi i forbindelse med tegneserier forskellige udsigelsesniveauer, forstået som det fortællende jeg, som optræder i caption (se figur 6) samt det oplevende jeg, indikeret ved taleboble:



Figur 6 To forskellige udsigelsesniveauer. NB! Tekst i hvide bokse er tilføjet af undertegnede.

Som nævnt afviger den grafiske roman fra mainstream-tegneserien på flere områder, og nogle grafiske romaner bryder f.eks. med den klassiske serielle opbygning af paneler og forsøger at “narre vores øjne” ved at lade blikket hvile på en helsides-illustration eller organisere panelerne helt anderledes på siden, hvilket vi så illustreret i figur 2.

I de foregående afsnit har jeg argumenteret for, at mine eksempler kan sammenlignes med de genrekonventioner, som gælder for den grafiske roman. Derfor finder jeg det produktivt at skildre den grafiske romans historiske udvikling, samt hvad der konkret definerer denne tegneseriegenre.

Den grafiske roman: en genrediskussion

Tegneseriemediets form og udtryk har siden sin begyndelse været i konstant udvikling fra den sjove avisstribe, f.eks. *Calvin and Hobbes* (Waterson 1995), til Spiegelmanns *Maus* (1991, opr. udg. 1986), som med mange paneler på hver af de 296 sider skildrer jødeforfølgelsen, til helsides kunstværker, som vi ser hos Aiden Kvarnström i ‘Dysphoria’. Udviklingen af tegneserier, som andet og mere end læsestof for børn og barnlige sjæle, skal ifølge Baetens og Frey ses i lyset af fremkomsten af den grafiske roman.

Baetens og Frey skriver at udviklingen og udbredelsen af den grafiske roman i høj grad står på skuldrene af tre “mastodonter” inden for genren, nemlig førnævnte *Maus* samt Alan Moores *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) og Moore og Gibbons *Watchmen* (1986). Ligeledes beror udviklingen af den grafiske roman på 1950’ernes korstog mod tegneserien, som både blev en kreativ tilskyndelse samt et tilbagevendende tema i moderne grafiske fortællinger.

1980'erne bliver en banebrydende periode for tegneseriemediet, i den forstand at den grafiske roman begynder at anses som et respekteret litterært og visuelt kreativt medie. Tegneserier er ikke længere kun forbeholdt børnene, og er i høj grad et medie, som er velegnet til at skildre de mere mørke sider af mennesket og samfundet, eksemplificeret ved *Maus* eller Robert Kirkmans *The Walking Dead* (2003). Årsagen hertil skal, ifølge den britiske tegneserieforsker Roger Sabin, findes i den grafiske romans længde: "In a longer narrative there was more scope for building up tension, generating atmosphere, developing characters[...] at the same time, the visuals could often be superior to the usual comics, because the status of the work was supposedly to be higher" (Sabin 1996, 165). Sabin taler om den grafiske roman som en højere anset kunstform end mainstream-tegneserien - en opfattelse, der stadig hænger ved den grafiske roman ifølge Baetens og Frey:

Readers, reviewers, publishers, and booksellers [...] have maintained the currency of the graphic novel and continue to use the concept as a useful shorthand for either adult readership comic books or single volume comics the qualities of which distinguish them as exceptional when compared to regularly serialized titles or more generic material (superheroes, sci-fi or fantasy

Baetens og Frey 2015, 3

Denne beskrivelse har fokus på den grafiske roman som "tegneserier til voksne" eller enkeltudgivelser, som tematisk er mere komplekse, og kvalitetsmæssigt bedre end f.eks. den komiske avisstribe.

Opfattelsen af den grafiske roman som "finere" end mainstream-tegneserien finder man dog ikke hos tegneren Karoline Stjernfelt, som selv kalder sine værker for "tegneserier": "Jeg kalder mine ting tegneserier fordi på dansk har vi et udtryk, det er jo så dejligt neutralt, det er jo så dejligt rammende: det er en serie af tegninger" (Stjernfelt interviewet i Troldspejlet og Co, DR 2020 14.44).

Baetens og Frey definerer den grafiske roman i modsætning til mainstream-tegneserien: "We consider then that the graphic novel is a medium, the key features of which can sit on a spectrum on whose opposite pole is the comic book" (Baetens og Frey 2015, 8). Forskellen på grafiske romaner og mainstream-tegneserier beror, ifølge Baetens og Frey, på elementet af historiefortælling, som er den grafiske romans primære funktion. Her skal det nævnes, at

avisstriber også kan have fortællende elementer, men det er ikke det primære mål for denne genre.

Jeg mener, som tidligere nævnt, at specialets udvalgte eksempler kan sammenlignes med den grafiske roman, idet de fire parametre, som tilsammen karakteriserer den grafiske roman, ifølge Baetens og Frey, ligeledes er gyldige for specialets udvalgte eksempler. Disse parametre er som følger: (1) form, (2) indhold, (3) udgivelses-format, og (4) produktions- og distributions-aspekter.

Den grafiske roman er karakteriseret ved at bryde med mainstream-tegneseriens formmæssige konventioner på to centrale områder: gitterstrukturen samt sekventialiteten. Tegneserier er, som nævnt, traditionelt set, struktureret i paneler, som er afgrænset af rammer og organiseret side om side i gitterstrukturer. Den grafiske roman kan efterligne denne konventionelle komposition, men med variationer, f.eks. i *Watchmen* hvor gitterstrukturen (se figurliste I) imiterer den konventionelle struktur brugt i mange superhelte-tegneserier (se figurliste IV). Denne reference understøtter dermed romanens indholdsside, som nyfortolker superheltegenren. Ligeså ofte vil den grafiske roman dog bryde den konventionelle form og vi ser, i forbindelse med den grafiske roman, en betoning af personlig stil, altså et fokus på den individuelle auteurs æstetiske særpræg. Dette er f.eks. tilfældet i Will Eisners *A contract with God* (1978) hvor den klassiske gitterstruktur er delvist fraværende til fordel for helsidesværker og paneler, der flyder sammen på siderne (se figur 2). Derudover ses et brud på underground comix-bevægelsens måde at gøre op med tegneserie-konventioner. Dermed ses en tilbagevenden til den klassiske gitter-komposition, idet opmærksomheden fra værkets indhold således ikke forstyrres (Baetens og Frey 2015, 9). Dette er f.eks. tilfældet i *Maus*, som efterligner den klassiske gitterstruktur med 4 x 4 sekventielle paneler pr side, men dette mønster brydes når den implicitte fortæller Vladek beretter om krigsårene:



Figur 7 Brud på den konventionelle gitterstruktur i Spiegelmans *Maus*.

Endelig gør den grafiske roman op med tegneserie-konventioner på det fortælletekniske plan på forskellige måder. Skogemann skriver at det simple, kausalbårne narrativ må vige pladsen for fortællinger med tomme pladser, f.eks. ved at undgå redundans tekst og billede imellem (Skogemann 2009, 72). Ligeledes finder vi historier hvor subjektiviteten træder i forgrunden, f.eks. i den selvbiografiske *Fun Home* (2006) af Alison Bechdel, hvor fortælleren bevidst sår tvivl om sin egen pålidelighed. Endelig finder vi eksempler på tegneserier, som helt eller delvist opløser kausaliteten mellem panelerne: “the graphic novel is [...] a medium in which other forms of storytelling, no longer based on plot and action but on the narrative potential of drawing itself, becomes possible” (Baetens og Frey 2015, 182). Handlingen drives fremad gennem tegningerne i panelerne, der skaber en verden fuld af tomme pladser, som det er op til læseren at udfylde. Dette er f.eks. tilfældet i Chris Wares *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* (1995), hvor hovedpersonen Jimmy f.eks. skifter alder fra panel til panel; fra gammel til ung. Scenen giver, ifølge Groensteen, kun mening hvis læseren opgiver den traditionelle læsemåde hvor handlingen drives frem gennem kausale forbindelser panelerne imellem, og åbner for muligheden for en bredere fortolknings-palet:

In modern or poetic comics [...] what is shown does not necessarily pertain only to the level of the action, but can bring two new categories into play: the subjectivity of the protagonists in all its varying forms [...] and/or on the other hand, the deployment by the author of stylistic feature such as analogy metaphor, or allegory - or even graphic rhythmic and visual effects that exceed a strictly narrative intent

Groensteen 2013, 39-40

Den grafiske roman udvider spektret for, hvordan tegneserier fortæller os historier - uden helt at afvise den konventionelle tegneserie-struktur, men videreudvikler den ved f.eks. at sætte fokus på alternative fortællemåder og introducere flerstemmige fortælleforhold. Dette vil blive uddybet i min redegørelse for den grafiske romans "undergenrer" i dette afsnit.

På indholdssiden adskiller den grafiske roman sig ligeledes fra mainstream-tegneserien. I den grafiske roman finder vi "voksent" indhold, hvilket vil sige at der kan optræde emner som krig, vold, sorg, ensomhed og psykisk sygdom i værkerne. Thomas H. Nøhrs *Når jeg tegner* (2017) illustrerer tegnerens kamp mod systemet midt i en depressionstilstand. Grafiske romaner er dermed i højere grad farvet af virkeligheden, forstået som at indholdet ikke udelukkende begrænser sig til fiktion. Virkelighedsnære genrer såsom reportager, (selv)biografi, dokumentarisme og samtidsrealisme har vundet indpas i tegneserierne (Skogemann 2009, 72). Ligeledes ses tegneserier hvor fiktion og fakta blandes sammen, som i førnævnte *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, hvor fortællingen starter ud som fiktion, men som historien skrider frem, inddrager forfatteren Chris Ware elementer fra sin egen historie. Subjektivitet er derfor et element af mange grafiske historier.

Ligeledes ses fortællinger der indeholder journalistiske elementer eller historisk indhold. Et eksempel herpå er Karoline Stjernfelts historiske trilogi: *I Morgen bliver bedre* (2015-) som portrætterer trekantsdramaet mellem Johan Struensee, Caroline Mathilde og Christian d. 7. Baetens og Frey skriver at værker som dette problematiserer forholdet mellem fremstillingen af historiske perspektiver, idet den troværdige gengivelse ikke er i fokus, men derimod den kunstneriske fremstilling: "It is arguably the ability of the graphic novel to work on the borderlines of first person narrative, history-from-below, and oral history, as well as introduce fiction with historical meaning (and vice versa), that makes it so fascinating and important a body of work" (Baetens og Frey 2015, 13). Den grafiske roman fortæller historier

på vidt forskellige måder, og med udgangspunkt i mange forskellige emner, hvilket skyldes at det er medie i fortsat udvikling.

Den grafiske roman adskiller sig ligeledes fra mainstream-tegneserien i henhold til publikationsform. Ved første øjekast optræder mange udgivelser som hører under fanen ”grafisk roman” i bogform, som selvstændige, afsluttede historier, hvorfor episodiske fortællinger er sjældne inden for denne kategori. Med andre ord adopterer den grafiske roman et format, der ligner den klassiske litterære roman hvad angår størrelse, antal sider og materiel kvalitet. Dette bevirker at den grafiske roman differentieres fra mainstream-tegneserien, som til forskel ofte udgives i episodiske hæfter, der traditionelt printes på papir af lavere kvalitet, hvor der derudover ofte optræder reklamer (Baetens og Frey 2015, 14). Baetens og Frey skriver at den grafiske romans udbredelse og anerkendelse ligeledes kan kædes sammen med at den, modsat mainstream-tegneserien, ofte er at finde i boghandlere og antikvariater. Ligeledes står den selvstændige fortælling i modsætning til masseproduktionen af mainstream-tegneserier (14). Her skal det betones at ikke alle grafiske romaner er selvstændige fortællinger og nogle værker, f.eks. Chris Wares *ACME Novelty Library* (1993-) er baseret på serieudgivelse.

Endelig vil jeg fremhæve at udbredelsen og anerkendelsen af grafiske romaner ligeledes beror på fremkomsten af selvstændige forlag og selv-udgivelser. Dertil har udviklingen af digitale platforme til udgivelse af tegneserier, samt sociale medier, haft stor indflydelse på synligheden af tegnere samt muligheden for udgivelse. Som min analyse af henholdsvis ‘Dysphoria’, ‘Tidevand’ samt *Liftet* vil demonstrere, så kan disse eksempler analyseres ud fra Baetens og Freys beskrivelse af den grafiske romans karakteristika. Jeg vil i det følgende afsnit kort præcisere de undergenrer af tegneserier, som jeg opererer med i specialet. Bemærk at der her refereres til tegneserier og ikke grafiske romaner. Grunden til dette er, at betegnelsen ”graphic novels” ofte bruges om *romaner* i grafisk form, som konnoterer teksttunge udgivelser. Jeg opererer med termen grafisk roman, idet specialets udvalgte eksempler passer på definitionen af grafiske romaner (jf. Baetens og Frey) som værende fortællinger der indholdsmæssigt og visuelt udfordrer læseren, og som fortæller historier, der indeholder mange lag - både billedligt og sprogligt. Ligeledes er det selvstændige værker hvor tegnerens personlige stil skinner igennem og hvor ord og billeder indgår i et komplementært forhold, som danner grundlag for en dybdegående fortolkning.

Groensteen skriver i *Comics and narration* at: “It is in the nature of experimental works that they shift the boundaries or contest the usual definition of the medium to which they belong” (Groensteen 2013, 9). Den grafiske roman er i sig selv eksperimenterende, men bygger

samtidig på en lang tegneserie-tradition, som illustreret i afsnittet ‘Den grafiske roman: en genrediskussion’. Genren demonstrerer klare variationer i forhold til mainstream-tegneserien og comix-traditionen, men den grafiske roman rummer i sig selv et bredt genrespektrum, som kan være svært at definere, f.eks. i forhold til tegneserier, der eksperimenterer med sekventialitet.

Groensteen fremhæver Ann Millers definition af tegneserier: “As a visual and narrative art, [comics] produce meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text” (Groensteen 2013, 9). Det er ud fra denne beskrivelse at Groensteen definerer såkaldte ”eksperimentelle” tegneserier, som er værker der karakteriseres af mangel på enten: (1) karakterer, (2) fortæller, eller (3) billeder (Groensteen 2013, 9). Groensteen klassificerer disse tegneserier som såkaldte abstrakte tegneserier, af Andrei Molotiu defineret som: “either sequences of abstract drawings, or sequences of drawings that contain figurative elements, the juxtaposition of which does not produce a coherent narrative (Molotiu citeret i Groensteen 2013, 9). Groensteen definerer den første kategori som abstrakte tegneserier, mens han benævner den sidstnævnte: ”tegneserier, hvor fortællingen underspilles” (eng.: infranarrative comics). Begge kategorier rummer værker, som udfordrer læserens fortolkning, ved at udelade kausaliteten og sætte æstetikken i centrum. Derudover fremhæver Groensteen det karakteristiske ved abstrakte tegneserier at de modsætter sig: “the representation of any concrete ‘object’ (i.e. one with unambiguous meaning) other than those belonging to the semantics of the medium itself” (Groensteen 2013, 10). Et eksempel på dette er Anna Dea Djuraas ‘Man on the Moon’ (2019) (se figurliste V). Det er her værd at nævne at mange “abstrakte” værker, heriblandt nogle af speciales udvalgte eksempler, slet ikke anvender “‘objects’ [...] belonging to the medium itself”, hvilket vil sige talebobler (nogle tegneserier er tekstløse), indrammede paneler og onomatopoietika. Groensteen fokuserer her på to overordnede karakteristika, som skal være til stede for at et værk kan defineres som en tegneserie. Som det første skal det visuelle indhold interagere: farver, streger, og/eller former som danner motiver skal skabe sammenhænge, i forhold til placering på siden og deres nærhed til hinanden. Ligeledes skal værket kunne karakteriseres ved tegneseriens særlige spatio-topi, nemlig dét at tegneserier rummer en tidslig og en rumlig dimension på én og samme tid. For at opsummere anvender jeg termen grafisk roman til at beskrive specialets udvalgte eksempler. Jeg skelner derudover mellem termen *abstrakt tegneserie* om tegneserier, der fremstiller serielle nonfigurative motiver og termen *tegneserier*,

hvor fortællingen underspilles, om figurative motiver, der tilsammen ikke danner en kohærent fortælling.

Som min teoretiske gennemgang har vist, vil jeg i mit speciale gøre brug af to overordnede teoretiske felter i min analyse af ‘Dysphoria’, ‘Tidevand’ og *Liftet*. De to felter har forskellige funktioner i specialet idet tegneserieanalysen, som beror på en redegørelse af tegneseriens formative, indholds- og stilmæssige komponenter, vil fungere som en overordnet metodisk ramme for analysen. Denne analysedel tager som nævnt udgangspunkt i Baetens og Freys definition af tegneseriens komposition, indhold og stil med fokus på den grafiske romans karakteristika, herunder temaer, personlig stil og fortolkning.

Analysen vil derudover fokusere på tegneseriernes fremstilling af køn, og hvorledes temaet omkring voldshandlinger interagerer med skildringen af kønsproblematikker. I specialet inddrager jeg det queerteoretiske begreb heteronormativitet (Butler og Ahmed) samt affektbegrebet (Ahmed) til at skildre kønsfremstillinger i tegneserierne. Jeg anvender derudover Žižeks begrebsforståelse om forskellige former for voldshandlinger, hvilket vil blive forklaret løbende i analysen.

Til at belyse specialets problemstilling har jeg valgt at tage udgangspunkt i udvalgte striber (i Kvarnströms tilfælde helside-paneler), som demonstrerer relationen mellem køn og vold. Temaerne vold og køn er begreber, der kan (af)læses på den menneskelige krop og i dette tilfælde også den tekstlige krop. Det vil sige at vi både kan aflæse det biologiske køn på en krop, men ligeledes er omdrejningspunktet for de tekster, som dette speciale tager udgangspunkt i, køn og krop. På samme måde er voldshandlinger synlige på kroppen (sår, blod, ar osv.), men vold ses samtidig i specialets eksempler som et hovedtema. At kroppe påvirkes affektivt, vil sige at kroppe indgår i en sanselig interaktion med omgivelserne og det er derfor oplagt at undersøge situationer hvor kroppe påvirkes affektivt. Det affektive perspektiv vil jeg underbygge teoretisk løbende i analysen.

Analyse

Smertens æstetik: ‘Dysphoria’

This pain and sadness can be so great that along with my body, it's all that anyone cares to see.

Kvarnström 2019, 54

Kroppen sidestilles, som citatet illustrerer i Kvarnströms ‘Dysphoria’ med smerte og sorg, og disse følelser skildres i tegneserien som stikkende sværd, blod der flyder og fysiske sår på kroppen. Den voldsomme billedside forstærkes af panelernes karakter af helsidesværker. Tegneserien adskiller sig derfor væsentligt, allerede fra første øjekast, fra definitionen af tegneserier som “drawings in multipanel pages” (Baetens og Frey 2015, 103), og et godt udgangspunkt for analysen af dette værk er derfor at skildre kompositionen.

Layout

Til at beskrive layout i ‘Dysphoria’ anvender jeg Baetens og Freys videreudvikling af Benoît Peeters model til at redegøre for tegneseriens kompositoriske forhold, som den præsenteres i Baetens og Freys kapitel: ‘Understanding Panel and Page Layouts’ (se figurliste VI). Peeters stiller skarpt på forholdet mellem tegneseriens narrative og kompositoriske aspekter og modellen fremstiller en teoretisk ramme for læserens opmærksomhed i forhold til tegneseriens komponenter. Tegneseriens fortællende elementer kan være omdrejningspunkt for læserens opmærksomhed, eller de visuelle komponenter kan være i fokus, når vi læser tegneserien. Det er her vigtigt at påpege, at der ikke er tale om en enten/eller-relation. Peeters fremhæver at forholdet mellem de to dimensioner kan være enten uafhængigt, hvilket vil sige intet direkte samspil mellem dimensionerne, eller samhörigt, hvor dimensionerne interagerer. Feltet *konventionel brug* repræsenterer en systematisk gentagelse af samme layout, netop for at understrege at det er fortællingen, der er i fokus. Den konventionelle brug vil derfor udgøre strukturen i langt de fleste mainstream-tegneserier, her kan avisstriben nævnes som eksempel (Baetens og Frey 2015, 109). Det skal her pointeres at dimensionerne i Peeters model ikke er gensidigt ekskluderende, ligesom modellen ikke tager forbehold for betydningen af margin i tegneserien. Margin definerer fortælletempoet, og stimulerer dermed tid og bevægelse i tegneserien. Dette understøttes af læserens closure, altså hvordan læseren kognitivt forbinder

handlingen i ét panel med det næste. Med andre ord: mange paneler på en side, i varierende format, bringer handlingen fremad og udfordrer læserens closure.

Endelig dækker Peeters model ikke samtlige kombinationsmuligheder for tegneseriens layout. Baetens og Frey foreslår derfor en alternativ skabelon til at beskrive forholdet mellem fortælling og komposition, og denne skal ses som et supplement til Peeters model. Denne model inkluderer det visuelle indhold, baseret på stabilitet eller manglen på samme, henholdsvis på siden, og i panelet (se figurliste VII).

En tegneserie, som har fokus på både stabilt sidelayout og panelindhold, svarer til mainstream-tegneseriens struktur, hvor samme layout gentages panel efter panel og side efter side. Indholdet i panelerne præges således af kausalitet for at styrke fortællingen. Baetens og Frey betoner at tegneseriens struktur rummer mange variationer, og f.eks. ser vi i ‘Dysphoria’ et stabilt sidelayout, som gentages tegneserien igennem, men sidelayoutet er usædvanligt, idet hver side består af et enkelt panel. Jeg henviser til figurliste VIII for ‘Dysphoria’ i sin fulde længde.

‘Dysphoria’ består af seks helside-paneler, hvori der ikke forekommer naturlige overgange panelerne imellem. I stedet skabes kontinuiteten via Kvarnströms karakteristiske stil, det sort/hvide udtryk og den gennemgående enlige karakter, som skal illudere et fortællende jeg. Ligeledes er første og sidste panel signeret, hvilket bidrager til indtrykket af, at vi har med en serie af illustrationer at gøre, frem for en decideret tegneserie. Dette underbygges af at ‘Dysphoria’ optræder som en del af antologien *Vold*, hvori forskellige kunstnere bidrager med deres individuelle bud på temaet vold. Layout-aspektet i ‘Dysphoria’ er dog ikke så sort/hvidt som panelernes motiver. I første panel ser vi et spejl centreret i panelets midte, som giver indtrykket af at flere paneler optræder på samme side. Dette understøttes af, at der på siden ligeledes findes små “udklip”, der skal illudere vægkunst, og disse følger læseretningen fra venstre øverste hjørne mod højre og ned. Ligeledes forekommer denne “skjulte” panel-opdeling i tegneseriens fjerde panel, hvor et ansigt i supernær, skåret lige over næseryggen, fylder panelet ud. Her fremstår næseryggen som en skillelinje, der fortsætter i tungens midterlinje og som til sidst udmunder i brystbenets begyndelse nederst på siden. Ligeledes karakteriseres ‘Dysphoria’ af geometriske figurer som det føromtalte ovale spejl, og panelerne præges af skarpe linjer såsom sværdenes æg og spidse ‘bjerger-lignende’ strukturer i henholdsvis panel 2, 4, 5 og 6. Karakterens kropslige materialitet karakteriseres desuden af skarpt optrukne kanter f.eks. kraveben, arme, kæbe og næseryg, hvilket står i skarp kontrast til den fluiditet, der ligeledes kendetegner billedsiden. Dette ses f.eks. i tematiseringen af

blod/væske, som er et element der forekommer i samtlige paneler. Dette medvirker til, at jeg vil betegne ‘Dysphoria’ som (delvist) karakteriseret ved stabilt sidelayout og ustabil panelindhold, idet tegneserien ligeledes rummer elementer af ustabil sidelayout, f.eks. i form af “skjulte” paneler. Disse aspekter vil jeg vende tilbage til, senere i min analyse.

Samspil mellem tekst og billede

‘Dysphoria’ adskiller sig ligeledes fra den gængse definition af tegneserier med hensyn til forholdet mellem tekst og billede. Tegneseriens første panel indeholder titlen ‘Dysphoria’ i “spejlbilledet”. Her kunne spejlrammen gøre det ud for taleboblen, men typografien adskiller sig for det første fra den øvrige tekst i tegneserien, og ligeledes “smuldrer” teksten, hvilket bidrager til panelindholdets fortolkningsside. Jeg vurderer derfor at titlen i dette panel er en del af motivet. Den øvrige tekst i ‘Dysphoria’ optræder ligeledes som en integreret del af karakterens krop, med undtagelse af tredje panel, hvor vi ser de karakteristiske talebobler samt femte panel, hvor teksten optræder i “skyer”. I tegneserier kan tekst forekomme i talebobler formet som “skyer”, oftest med det formål at indikere en karakters tanker. Med undtagelse af førømtalte panel, hvor vi ser taleboblen direkte tilknyttet karakteren, vurderer jeg at teksten i ‘Dysphoria’ kan læses som captions. Christiansen og Magnussen skriver at captions kan udtrykke en indre monolog, hvilket vil sige større, strukturerede tankepassager, hvorimod tankebobler ofte indeholder kortere og mere ustrukturerede sekvenser af associationer (Christiansen og Magnussen 2009, 221). Det er fortællerens indre monolog vi er vidne til, snarere end et egentligt handlingsforløb, hvor vi ser en karakters udvikling gennem forskellige situationer. Overvægten af captions frem for talebobler og manglende lydefterligninger samt det faktum at ‘Dysphoria’ kan karakteriseres som ”en serie af tegninger, der tilsammen ikke danner en kohærent fortælling” peger på tegneseriens karakter af *tegneserie*, hvor *fortællingen underspilles* (eng. infranarrative comic). ‘Dysphoria’ bryder, med sin særlige komposition og fortællestil, grænserne for, hvad man kan kalde en tegneserie.

Stil

Analysen af tegneseriens stilistiske aspekter består blandt andet af en vurdering af billedsidens grad af virkelighedsskildring, samt tegneseriens brug af ramme, streger, typografi og farver (Christiansen og Magnussen 2009, 204). Til at karakterisere det stilmæssige aspekt af ‘Dysphoria’ vil jeg først fremhæve Christiansen og Magnussens skel mellem ikonografi og

realisme. Christiansen og Magnussen trækker her på C.S. Peirces forståelse af tegn og i *Peirce on Signs* formuleres følgende: “A sign is either an *icon*, an *index* or a *symbol*” (Hoopes 1991, 239). Indeksikalitet betyder i dette tilfælde tegn, der forbindes til et objekt gennem kausalitet. Hvor Peirce differentierer skarpt mellem ikoner, symboler og indekser, så skal det her påpeges at tegneserien karakteriseres ved tegn, som både har ikoniske og symbolske træk. Det samme kan siges om teksten i tegneserien, hvor ordenes omfang, samt udtryk i panelet, refererer til toneleje, stemning og lydstyrke (Christiansen og Magnussen 2009, 201). Talebobler i tegneserier kan karakteriseres som indekser, idet der eksisterer en kausal relation mellem taleboblen og det objekt, den refererer til. Som nævnt indeholder tegneserier desuden onomatopoietika, der befinder sig et sted midt imellem ord og billeder (se f.eks. figur 4), hvilket jeg vil uddybe i analysen.

I tegneserier fremkommer ikonografi i anvendelsen af ikoniske elementer med symbolske egenskaber, som relaterer sig til karakterernes roller/erhverv (f.eks. superhelteklappe, skurkens klap for øjet) eller til personlige udtryk og værdier (f.eks. heltens fysiske fremtoning versus skurkens) (Christiansen og Magnussen 2009, 205). Christiansen og Magnussen benævner værker, som præges af denne forenkede og skitseprægede repræsentation af virkeligheden, for ikonografiske tegneserier. Den ikonografiske stil kendetegnes især af tegntyper, som mange læsere forbinder med “tegneserie-stil” eller *Cartoon*-æstetik, f.eks. fartstriber og onomatopoietika (205).

Modsat den ikonografiske, som i høj grad formidler en symbolsk virkelighedsrepræsentation, så er målet for den realistiske stil at skildre virkeligheden så realistisk som muligt, dog uden udelukkende at forholde sig objektivt til motiverne. Christiansen og Magnussen opererer derudover med dimensionerne ekspressivitet over for transparens. Ekspressivitet betegner her tegneserier, som anvender alle former for visuelle udtryksformer, og der er fuld knald på farver, ikonografi med symbolske træk og effekter. Tegneserier, som kendetegnes af den transparente stil, betoner i stedet rammen som et troværdigt “vindue” til det tegnede (Christiansen og Magnussen 2009, 206). Skellet mellem ikonografi og realisme bygger på hvorvidt tegneserien præges af fortællerens tilstedeværelse, f.eks. gennem brugen af captions, onomatopoietika osv. Denne differentiering af tegneserie-stil omfatter dog ikke værker, som præges af en symbolsk fremstilling af virkeligheden, hvilket ‘Dysphoria’ kan siges at gøre. I ‘Dysphoria’ fremstår det sort/hvide motiv som en subjektiv skildring af, hvordan fortælleren oplever virkeligheden. Fortælleren er altså i høj grad til stede i værket, uden at værket præges af den klassiske *Cartoon*-æstetik og uden brug af farver,

minimal brug af skygger osv. ‘Dysphoria’ kan derudover siges at betone grafisk intensitet i billedet frem for handling, hvilket kan ses i overvægten af captions (fortællermonolog frem for talebobler) samt brugen af helsidespaneler, hvilket peger på den ekspressive stil.

Tegneserien bærer derudover præg af den realistiske stil, f.eks. skildres kroppen realistisk (sår, kropsbehåring, konturer m.v.), alle detaljer er synlige og karakteren træder klart frem fra baggrunden, med tydeligt markerede streger. Jeg vil her nævne at ‘Dysphoria’ indeholder signifikante ikoniske elementer med symbolske træk, som relaterer sig til tematiseringen omkring mand/kvinde-kategoriseringen. På første side ser vi, på hver side af spejlet, en knage, hvorpå der befinder sig et ikonisk (baseret på lighed) objekt: på venstre side et slips og på højre side en halskæde med ædelsten. Disse objekter forbindes traditionelt med henholdsvis det maskuline og det feminine kønsudtryk. Denne opdeling forstærkes af de genstande, som befinder sig på hylderne umiddelbart under knagerne. Her finder vi på “slipse-siden” macassar olie, som traditionelt forbindes med hårpleje til mænd (Sherrow 1996, 386). Motivet udtrykker dermed splittelsen mellem det ved fødslen tildelte køn samt karakterens oplevede kønsidentitet. Her kan drages en parallel til titlen ‘Dysphoria’ som relaterer sig til den kønsdysfori, nogle transpersoner føler i forbindelse med uoverensstemmelsen mellem det ved fødslen tildelte køn og det oplevede køn (lgbt.dk). Dysfori betegner en negativ sindstilstand, og karakteren i ‘Dysphoria’ udtrykker at “the way the world continues to define me by my genitals or my suffering [hurts]” (Kvarnström 2019, 53). Tegneserien gengiver denne stemning af nedtrykthed og splittelse, forårsaget af den ydre verdens påvirkning. Dette aspekt vil jeg vende tilbage til i analysen. Ydermere optræder kroppen i ‘Dysphoria’ som symbol på den smertelige fysiske og mentale skade, kønsdysfori samt symbolsk og subjektiv vold kan forårsage.

Endelig vil jeg fremhæve den illustration, der befinder sig på spejlets venstre kant. Billedet forestiller en kvindelig figur, siddende på en stol nær et vindue. Skitsen giver associationer til biedermeier-kunstens yndede motiv: (den borgerlige) kvinde ved vinduet (Auken 2008, 327). Den lille skitse rammer dette motivs problemstilling: at kvindens plads i 1800-tallet var i hjemmet: hun var afskåret fra verden udenfor (symboliseret ved det lukkede vindue). Motivet italesætter problematikken om kvindens position som passiv og låst fast i samfundets rigide kønsroller. Dét, at den lille skitse optræder i sammenhæng med en tegneserie, der skildrer transpersoners levevilkår, udtrykker en kritik af, at samfundet stadig præges af fastlåste kønsstrukturer, hvilket kan ses som en form for symbolsk vold, der påvirker

både cis-kvinder og transpersoner af alle køn. Jeg vil vende tilbage til de forskellige voldsbegreber, senere i min analyse.

Personlig stil

Stil omhandler ikke blot det visuelle aspekt, men karakteriserer ifølge Chris Ware ligeledes tegnerens verdensopfattelse: “All cartoonists have a signature “style” that exists beyond the look of their art or the quality of their writing - a sense of experience, a feeling of how they see the world - as expressed in how their characters move, how time is sculpted” (Ware 2004, 13). Den grafiske roman demonstrerer, i modsætning til mainstream-tegneserien, hvorledes en tegners personlige stil kan gå igen fra værk til værk, uanset værkernes øvrige individuelle indhold og udtryk. Dette relaterer sig til auteur-tankegangen: at én skaber står bag hvert signifikant aspekt af fortællingen, og at den personlige stil er let genkendelig for læseren. Dette aspekt ser vi blandt andet i Kvarnströms genanvendelse af samme karakter. Karakteren som vi ser i ‘Dysphoria’ ses ligeledes i Kvarnströms tegneserie: *Kai, Lost* (2018), som optræder i den surrealistiske kunstgruppe Peculiar Mormyrids udgivelse #7, samt den erotiske fantasy-antologi *Fantasi og Nymfomani - En Antologi* (2018) (se figurliste IX). F.eks. genbruges motivet fra ‘Dysphoria’ side 91 i *Kai, Lost* (se figurliste X).

Det tekstlige niveau hænger ligeledes sammen med det stilmæssige aspekt af ‘Dysphoria’. Skriftbilledet i tegneserien (titlen undtaget) er i versaler og typografien præges af “håndskrift”, hvilket den vekslende skriftstørrelse understøtter. Den smalle og hårde typografi giver indtrykket af, at ordene er nedfældet i affekt, og det tekstlige niveau understreger derfor den smerte, som karakteren udstråler, hvilket understøttes af forekomsten af tårer/blod/sår i tegneserien. Butler skriver om affektbegrebet:

At kroppen konstant støder på verden udenfor, er et tegn på den almene, vanskelige tilstand af uønsket nærhed til andre og til omstændigheder, der er uden for ens kontrol. Denne “støden på” er en af de modaliteter, der definerer kroppen. Og samtidig kan denne påtrængende andethed, som kroppen er oppe imod, også være det, som animerer lydhørhed over for verden. Den lydhørhed kan indbefatte en lang række affekter: nydelse, vrede, lidelse, håb, for at nævne nogle få.

Butler 2015, 71

Kroppen fremstår som centrum for lokaliseringen af det affektive, i dette tilfælde smerte, lidelse og sorg, og blodet og tårerne som det kropslige bevis for denne affektive påvirkning. Ahmed taler i denne forbindelse om det abjekte, som kredser om grænsefladen mellem subjekt og objekt. ”To abject something is literally to cast something out [...] as an attempt to expel something whose proximity is felt to be threatening and contaminating” (Ahmed 2004, 94). Hvis grænsefladen mellem subjektet og objektet er svær at bevare, f.eks. i forbindelse med væmmelse (opkast) eller sorg (tårer) reagerer subjektet kropsligt ved at udstøde en substans. Begrebet *abjekt* henter Ahmed fra Julia Kristeva, som opererer med fænomenet i forbindelse med kroppens møde med det fremmede/det beskidte. Kristeva skriver i *Powers of Horror: An Essay to Abjection*: “The abject has only one quality of the object - that of being opposed to I” (Kristeva 1982, 1). Det abjekte optegner en grænse mellem den indre og ydre kropslige materialitet og på samme tid udviskes denne grænse i abjektionsprocessen (Ahmed 2000, 51).

Butlers reference til “den almene, vanskelige tilstand af uønsket nærhed til [...] omstændigheder, der er uden for ens egen kontrol” beskrives i ‘Dysphoria’ som: “Every slur, misgendering, and the way the world continues to define me by my genitals or my suffering [hurts]” (Kvarnström 2019, 53). Jeget udtrykker her, hvorledes det italesættes som et køn af andre, uden nogen mulighed for selv at påvirke denne proces. Dysforien er definerende for, hvordan jeget opfattes og opfatter sig selv. Beskrivelsen bygger på den opfattelse, at kroppen både er en ting blandt andre i verden og samtidig centrum for et jeg, der erfarer denne verden. Kroppen er således en scene for de subjektiveringsprocesser, der finder sted i situationen (Tygstrup 2013, 22). Frederik Tygstrup skriver i artiklen ‘Affekt og rum’ (2013) at kroppen både er et subjekt og et objekt, og aldrig helt det ene uden også at være det andet (22). Hermed trækker han tråde til Foucaults tese om subjektet som objekt for en diskurs. Individet er dermed aldrig helt sig selv: defineret af ydre forhold, som indvirker på jegets selvopfattelse. Dette forhold afbildes i ‘Dysphoria’ med spejlet som en metafor på jegets selvbillede. Læseren beskuer karakteren som om vi er dennes spejlbillede, og det er “læseren” og dermed den ydre verden, som definerer hvad spejlbilledet viser. Fraværet af den fysiske krop til at afgive en refleksion, kan ses som et billede på at kroppen som den vurderes af andre, ikke stemmer overens med jegets selvopfattelse og derfor ikke findes.

Vi kan ligeledes anskue jegets selvopfattelse og den tilsvarende mangel på “væren” i tematiseringen omkring syn. Karakterens øjne er enten skjulte af hænder, blikket er bortvendt fra læserens, eller også ser karakteren på os fra et ensidigt spejlbillede. Denne kropslige ufuldstændighed udtrykkes af karakteren med ordene: “I am never allowed to be a whole person

in the eyes of others, and it hurts” (Kvarnström 2019, 57). “Andre” besidder dermed “øjne”, hvilket vil sige evnen til at synliggøre og definere, hvad der er et (helt) menneske. Præfixet *trans-* (i f.eks. transkønnet) betyder på latin “på den anden side af”. Ifølge den binære kønsforståelse, er alt hvad der falder uden for kategorierne “mand” eller “kvinde” i princippet ikkeeksisterende. Afvigende kropsnormer betegner dermed en tilstand af “umenneskelighed”, og når grænsen til det menneskelige overskrides, begribes den kropslige afvigelse som monstrøs (Brittnacher 1994, 183). J.J. Cohen skriver i *Monster Theory: Reading Culture* (1996) at væsner, som overtræder grænser og normer, ved ikke at lade sig indlemme i et kulturelt system, opleves som afvigende, farlige og monstrøse (Cohen 1996, 6). Monsteret er således en hybrid: den er bestemt af sit tilhørsforhold til både menneske og dyr, (eller til kvinde og mand (i den binære kønsforståelses optik, forstås)). Det monstrøse aspekt vil jeg vende tilbage til, senere i min analyse.

Jeget udtrykker smerte i forbindelse med sin krop: “Some days my body is like an itch I can’t stop scratching. It’s like a curse” (Kvarnström 2019, 54). Den dobbelte sammenligning med for det første en “kløen” og en “forbandelse” peger på kroppen som både en fysisk, materiel størrelse og for det andet defineres kroppen ud fra en ydre påvirkning. “Forbandelse” referer her til en vrede eller straf som en ydre (overnaturlig) part har påkaldt jeget. Ahmed taler i denne forbindelse om smerte som et fænomen, der ikke lader sig begrænse til en kropslig følelse, men “pain is not simply the feeling that corresponds to bodily damage. Whilst pain might seem selfevident - [...] the experience and indeed recognition of pain as pain involves complex forms of association between sensations and other kinds of ‘feeling states’” (Ahmed 2004, 23). Ahmed argumenterer her for at smerten, som vi mærker fysisk på vores kroppe, hænger sammen med vores tidligere erfaringer og viden om fare og smerte (man kan brænde sig på ild osv.). Vi kan således genkalde den følelse vi fik, sidst vi kom til skade, og denne følelse forstærker den sansning vi oplever i nuet, når vi kommer til skade. Tillige kan smerte, som vi ikke selv har følt, men som andre har været udsat for, forårsage os en smerte, som kan sanses kropsligt. Smerte skildres i ‘Dysphoria’ rent kropsligt via sår på kroppen og flydende blod, men denne følelse forstærkes af den emotionelle smerte jeget oplever ved manglende repræsentation (“how would you feel if your right to exist was a political debate?” (Kvarnström 2019, 54) og frygt for sin sikkerhed (“Living in fear for your life damages a person.” (54)). Her bruger Kvarnström udtrykket “skade” (damage) om en følelsesmæssig belastning, men “skaden” samtidig er synlig på kroppen på samme måde som et blodigt sår.

Ahmed skriver at smertens affektivitet (smerte *gør* noget ved kroppen) er essentiel for kroppens udformning. I denne forbindelse fremhæver Ahmed Sigmund Freuds tese om det kropslige ego: “the ego is ‘first and foremost a bodily ego’ [...] Crucially, the formation of the bodily ego is bound up with the surface: ‘It is not merely a surface entity, but is itself the projection of a surface’” (Freud citeret i Ahmed 2004, 24). Kropslige påvirkninger beskrives her som både ekstern og intern sansning med rod i den ydre verden. Gennem kroppens møde med ydre påvirkninger, såsom smerte, lærer vi at vores hud fungerer som et grænsefelt mellem os og den ydre verden. Når vi f.eks. fører hånden over et tændt stearinlys og brænder os, er vores umiddelbare reaktion at fjerne hånden. Ahmed skriver at vi, ved at flytte os væk fra dét, som forårsagede os smerte, i virkeligheden forsøger at distancere os fra smerten. Vores hud afgrænser os fra andre ting i verden, men det er også gennem vores hud (overflade) at andre ser og påvirker os: “It is through the recognition or interpretation of sensations, which are responses to the impressions of objects and others, that bodily surfaces take shape” (Ahmed 2004, 25). Sansninger og følelser er dermed tæt forbundne - også til vores (kollektive) bevidsthed og hukommelse.

Smerte og vold

Ahmed skriver at sansninger såsom smerte “[are] affected by objects of perception that gather as one's past bodily experience” (Ahmed 2004, 25). Dette ser vi bl.a. i ‘Dysphoria’ hvor karakteren ytrer: “The loss and hurt of others less fortunate aches in me every day” (Kvarnström 2019, 53). Den kollektive smertelige erindring om fysisk vold begået mod transpersoner (hadforbrydelser) resulterer således i en kropslig smerte hos karakteren. Der sker her en sammensmeltning af begreberne symbolsk vold og subjektiv vold. Den subjektive vold er synlig: det er blodet, der flyder og sårene på kroppen. Dét der forårsager den subjektive vold, er dog ikke en klart identificerbar gerningsmand eller fysisk handling, såsom et knivstikkeri, men dén smerte karakteren føler ved bevidstheden om hadforbrydelser begået mod transpersoner, frygten for sin sikkerhed, samt verbale overfald og fejlkønninger. De to sidstnævnte definerer Žižek som eksempler på symbolsk vold. Den symbolske vold er indlejret i sproget og Žižek skriver i denne forbindelse at vi må se på de bagvedliggende årsager til den form for vredesudbrud for at forstå dem. I denne forbindelse er begrebet objektiv vold relevant at inddrage.

Køn fremstilles i ‘Dysphoria’ diskursivt: dét køn, som jeget italesættes som, påvirker jegets selvopfattelse. Dette er tilfældet for alle individer, men for personer, der lider af

kønsdysfori bliver det tildelte køn en spændetrøje, som afgør jegets navigationsmuligheder i samfundet. Karakteren afbildes ofte nøgen, eller halvt afklædt for at understøtte hvorledes karakteren føler sig vurderet “baseret på sine kønsorganer”. Den diskursive gentagelse (fejlkønning) er afgørende for hvordan kroppe formes og hvilke muligheder forskellige kroppe har, hvilket Ahmed beskriver således:

Bodies take the shape of norms that are repeated over time and with force [...] Through repeating some gestures and not others, or through being orientated in some directions and not others, bodies become contorted; they get twisted into shapes that enable some action only insofar as they restrict capacity for other kinds of action

Ahmed 2004, 145

Ahmed taler her om heteronormativitet, et begreb der beskriver den sociale, hierarkiske strukturering af individer. Heteronormativitet anses af queerteoretikere som skadeligt for mennesker, der falder uden for samfundsnormen, hvad angår kønsidentitet og/eller seksuel orientering. Heteronormativitet fungerer som et slags samfundsmæssigt ideal for, hvordan mennesket bør leve sit liv i relation til andre og der opstår således et hierarki mellem legitime og ikke-legitime livsformer. Igen synes pointen at være at “queer” kroppe vurderes som modsætning til hvad samfundsnormen definerer som idealet: den ciskønnede, heteronormative krop. Denne sondring kan beskrives med Žižeks begreb som “objektiv vold”: idet den heteronormative livsstil beskriver en “normaltilstand”, er volden kun synlig og mærkbar for de individer, der falder udenfor samfundsnormen. Ahmed pointerer her at heteronormativitet “former” kroppe, hvilket vil sige former de muligheder forskellige kroppe har. Hvordan vi som individer oplever verden omkring os, afhænger af om vi føler os velkomne heri, det vil sige om samfundets heteronormative struktur påvirker os eller ej. Ahmed skriver: “Queer subjects, when faced by the ‘comforts’ of heterosexuality may feel uncomfortable [...] Discomfort is a feeling of disorientation: one’s body feels out of place, awkward, unseeded” (Ahmed 2004, 154). Dette relaterer sig til den begrænsning jeget i ‘Dysphoria’ udtrykker ved ikke at kunne leve sin kønsidentitet fuldt ud, hvilket symboliseres i ‘Dysphoria’ i panel 5 som reb, der hæmmer karakterens bevægelse.

Delkonklusion

‘Dysphoria’ indgår som nævnt i antologien *Vold*, der blev udgivet i 2019 af det selvstændige feministiske tegneserie-collab Yngel. Bidragene i *Vold* tematiserer forskellige former for voldshandlinger som f.eks. partnervold (‘Fire ud af ti’ af Kristine Tiedt) og symbolsk vold i form af skældsord og sexchikane (‘Words of Violence’ af Olivia Skoglund). ‘Dysphoria’ læses derfor som en del af et konceptuelt værk, hvor konteksten har betydning for de enkelte værkers læsning. Jeg anvender her betegnelsen *konceptuel*, i forhold til definitionen: “(modern) art, in which the idea or ideas that a work expresses are considered its essential point” (Hutchinson 2005, 388), idet det overordnede tema ”vold” danner rammen om de individuelle bidrag i samlingen. Dertil kan ‘Dysphoria’ karakteriseres som *en tegneserie, hvor fortællingen underspilles*, idet sammenstillingen af værkets motiver ikke danner en kohærent fortælling, men i højere grad udtrykker en sindsstemning.

I forhold til publikations- og distributionsform kan antologien *Vold* karakteriseres ud fra den grafiske romans kendetegn som ikke-serialiseret udgivelse. De individuelle tegneserier er karakteriserede ved at være ikke-serialiserede fortolkninger af samme emne. *Vold* markerer sig derudover tydeligt allerede ved parateksten som forskellig fra mainstream-tegneserien, idet forside og titelblad skaber associationer til en litterær novellesamling eller roman. Ligeledes forefindes en såkaldt ‘Trigger Warning’ efter titelbladet, der advarer læseren om potentielt stødende indhold.

På indholdssiden tematiserer ‘Dysphoria’ forskellige former for vold, rettet mod transpersoner. Indholdssiden er derfor rettet mod en form for subjektiv realisme, som er typisk for den grafiske roman (Baetens og Frey 2015, 10). ‘Dysphoria’ (og adskillige andre bidrag i *Vold*) bærer derudover præg af at være graphic memoirs, som er autobiografiske tegneserier (Gammelgaard 2019, 90). Det autobiografiske præg er ligeledes blevet forbundet med grafiske roman f.eks. Marjane Satrapis *Persepolis* (2000) og Alison Bechdels *Fun Home*.

Endelig kan ‘Dysphoria’ karakteriseres ud fra sin eksperimenterende form, hvilket analysen af tegneseriens samspil mellem tekst og billede, samt layout og stil demonstrerede. Mest bemærkelsesværdigt skal her nævnes tegneseriens layout som baserer sig på (utraditionelt) stabilt layout, hvor hver side indeholder et enkelt panel, uden kausale forbindelser panelerne imellem. Kontinuiteten understøttes i stedet af Kvarnströms karakteristiske narrative og visuelle stiludtryk. Ligeledes vil jeg her fremhæve fortællerforholdet i ‘Dysphoria’, idet fortælleren, ifølge Baetens og Frey, er langt mere til stede visuelt og sprogligt i den grafiske roman (Baetens og Frey 2015, 10). Dette aspekt ses i

‘Dysphoria’ i overvægten af captions frem for talebobler, der som nævnt udtrykker situeret handling eller umiddelbar refleksion. Captions derimod udtrykker en indre monolog, og teksten består udelukkende af fortællerens tankestrøm, hvilket ligeledes hænger sammen med det autobiografiske præg, som ‘Dysphoria’ kendetegnes ved.

‘Dysphoria’ tematiserer vold på forskellig vis og i tegneserien ser vi forskellige former for vold “smelte sammen” på indholdssiden, f.eks. i form af den symbolske vold som fejlkønning og transfobiske tilråb udgør. Denne voldsform illustreres i tegneserien som blødende sår og reb, der binder karakterens krop og hæmmer dets handlemuligheder som individ. Ydermere illustreres den objektive vold i tegneserien i form af begrebet heteronormativitet, som italesætter den “normaltilstand” som transpersoner vægtes op imod som afvigende. Heri ses forbindelsen til den anti-normative dagsorden, som queerteori repræsenterer. I det følgende afsnit vil jeg undersøge begrebet heteronormativitet yderligere, i form af ‘Tidevand’ af Karoline Stjernfelt.

I naturens vold: ‘Tidevand’

Stjernfelts *Usete Steder & Andre Historier* er et udvalg af tidligere udgivelser, her samlet på tegneserieforlaget Cobolt. Forsiden præges af frodigt, græsgrøn vegetation, som brydes af en sart lyserød, svampelignende gevækst samt en stjernehimme med en svævende pyramide foroven. Forsiden lader læseren vide, at de universer vi nu begiver os ind i, spænder fra det jordnære, men ligeledes bevæger *Usete Steder* sig på andre planer, billedligt og konkret set.

Usete Steder beskrives af forfatterens selv som “skæbnefortællinger”. Skæbnebegrebet har gennem tiden givet anledning til mange forestillinger om menneskets forhold til sig selv, naturen og guddommelige magter. I samlingen udfoldes skæbnebegrebet på forskellig vis og i ‘Tidevand’ fortolkes skæbnen som en deterministisk kraft, der foreskriver, at vores handlinger har en årsag, hvilket afgør udfaldet af vores liv. I denne tegneserie står mennesket over for en voldsom natur, men det er i sidste ende karakterens fortid, der forsegler skæbnen.

Tegneserien indledes med en helside, som prydes af titlen samt et uindrammet billedudsnit. Billedet giver læseren en indikation om, i hvilket miljø, novellen udspiller sig, idet vi ser sand, siv og måger. I billedet ses ligeledes et sæt nøgler og et kamera. Disse to menneskeskabte genstande er centrale for handlingen, ligesom stranden og havet spiller en stor rolle. Novellens forside indikerer dermed allerede inden første panel, at det vi nu skal være vidne til, er et møde mellem mennesket og naturen.

Layout

‘Tidevand’ karakteriseres jf. Peeters model af den retoriske brug (se figurliste VI) af panel/sidestruktur. Denne modus er den mest udbredte, og Peeters fremhæver her at panelerne ikke fremstår som autonome elementer, men understøtter fortællingen, som er det primære fokus: “The size of the images, their distribution, the general pace of the page, all must come to support the narration (Baetens og Frey 2015, 112). Variationerne i panel-strukturen underbygger således fortælletempoet og det er dermed fortællingen, som “former” panelerne og deres placering på siden. Dette ser vi f.eks. i ‘Tidevand’, hvor variationerne i rammestørrelse og panelernes placering kædes sammen med dramatiske skift eksempelvis her:



Figur 8 Overgangen fra panel 1 til panel to betones af en enkelt bevægelse: en ny karakter introduceres.

Som figur 8 illustrerer, præges tegneserien af skiftende tempo, idet vi ser dramatiske skift, samt paneler, der “stopper tiden” og zoomer ind på centrale genstande og karakterer. Ligeledes ses eksempler på sider, hvor hvert panel er dramaturgisk motiveret og hvor billederne tilsammen danner et kontinuum, hvilket ses i figur 9. Sidstnævnte fremstillingsform svarer til kameraets sceniske fremstilling af et forløb uden afbrydelse. Grundet tegneseriens opbygning af statiske billedsekvenser, med luft imellem hvert panel, vil der naturligt nok forekomme “klipninger” mellem hver handlingssekvens, men da synsvinklen og kontinuiteten bibeholdes, skabes illusionen af en ubrudt kameraindstilling (Christiansen og Magnussen 2009, 214).

Kameraet er et centralt objekt i historien, og tegneserien imiterer forskellige kamera-træk, som i figur 8, hvor fokusrammen indgår i panelet. Derudover eksperimenteres med forskellige zoom-indstillinger (supernær, nær, total og halvnær). I ‘Tidevand’ ses også en del panoramiske indstillinger som f.eks. her:



Figur 9 Layout i 'Tidevand': Eksempler på både panoramisk indstilling samt handlings- og scenisk fremstilling.

De panoramiske paneler angiver karakterernes placering i forhold til hinanden i panelet og viser samtidig det miljø, som karaktererne befinder sig i. Naturen trækkes dermed ind i handlingen gennem panelet, hvilket indikerer at naturen spiller en rolle i denne skæbnefortælling. Samtidig markerer de panoramiske udsnit dramatiske højdepunkter i handlingsforløbet, som f.eks. her:



Figur 10 Dramatiske handlingsskift: "Havfruen" forsvinder ned i dybet.

Selvom 'Tidevand' karakteriseres af skiftende panelstørrelser, så bærer tegneserien præg af et overordnet stabilt layout, idet marginstørrelsen er konstant, rammen er ens på alle paneler, og der forekommer ikke opslag eller andet, der kræver ekstra opmærksomhed. 'Tidevand' karakteriseres ligeledes af stabilt panelindhold: farverne er holdt i douce, naturlige nuancer, og

karakterer og miljø går igen fra panel til panel. Denne komposition svarer ifølge Baetens og Frey til den mest anvendte indenfor “mainstream” grafiske romaner, hvor diskrete rammer og symmetriske layouts kombineres med gentagne karakterer, omgivelser og temaer (Baetens og Frey 2015, 131). Pointen med det diskrete layout er igen at understøtte fortællingen, uden at tage fokus fra den. De panoramiske paneler holder således karaktererne på afstand af hinanden, hvilket understøtter plottet. Den blonde karakter betragter den mørkhårede karakter på afstand gennem kameraet og er hele tiden “et skridt bagud”. Mennesket forsøger at “nå” eller overtage naturen, men naturen lader sig ikke indfange og vi forstår, da nøglerne er borte og tidevandet stiger, at mennesket er lille og ubetydeligt, sammenlignet med naturens kræfter.

Samspil mellem tekst og billede

Teksten i ‘Tidevand’ præsenteres i form af talebobler samt onomatopoietika i form af “bevægelses-lyde” (f.eks. bølgeskvulp, pust). Derudover ses en del interjektioner (f.eks. støn, åh) og tegn, der har til formål at udtrykke reaktioner, så de i nogle paneler står i stedet for tekst. Ligeledes optræder rammen om taleboblerne på forskellig vis, alt efter om teksten er markeret med fed/større skrift for at indikere udråb, lydstyrke og oprevethed, angivet ved “lyd- og råbebobler”. Disse ekstra tekstlag har til formål at “lydliggøre” billedsiden, og tegnsætningstegnene, f.eks. spørgsmåls- og udråbstegn, samt den varierende tekstfremstilling bidrager til tekstens betydningsdannelse. Dette aspekt ses f.eks. i figur 9 (første række af paneler), hvor den blonde karakter ledsages af et spørgsmålstegn, der understreger den undren karakteren oplever, ved at have spottet den mørkhårede karakter i kameraet. Ligeledes formidler tegnsætningstegnene: “!?” ledsaget af “sved-dryp” (emanata), den mørkhårede karakters vrede og forbavselse over at blive betragtet gennem et kamera. De tekstløse paneler i ‘Tidevand’ rummer dog ligeledes dramatik, som f.eks. illustreret i figur 10 samt figurliste XI.

Der ses et skift i tekstfremstillingen, da scenen skifter til under havets overflade (se figurliste XI). Baggrunden er nu sortblå og taleboblen er uindrammet og med hvid skrift i stedet for sort. Her er det “havfruen” der taler, selvom teksten optræder i et panel, hvor den blonde karakter figurerer. Dette kan ses som at “havfruen” har “overtaget” mennesket, og det overnaturlige får nu frit spil. Samtidig er magtrelationen mellem de to vendt på hovedet: “havfruen” er fysisk overlegen i sit element og samtidig kan mennesket ikke “tale” under vand. Dette kan læses som menneskets magtesløshed mod naturens kræfter. Tekst- og billedniveauet i ‘Tidevand’ fungerer dermed i et komplementært forhold, hvor teksten udvikler handlingen og

binder billederne sammen. Samtidig peger variationen af tekstfremstilling i 'Tidevand' på den store rolle tekst spiller i grafiske romaner:

The form of the lettering, the configuration of the words in speech balloons and the insertion of these balloons in the panels, the presence of the typical onomatopoeias [...] and the visual dialogue between words and images on the page - all these elements underscore the importance of the visual form of the words in the graphic novel.

Baetens og Frey 2015, 163

Et centralt træk ved den grafiske roman er at ord ikke bare skal læses, men at deres visuelle form, samt deres placering på siden, har betydning for fortolkningen.

Stil

Fremstillingen præges visuelt af realisme, hvilket ses i brugen af naturlige, afdæmpede farver, og især præges scenerne under havets overflade af detaljer og farvemætning. Tegneserien kendetegnes ligeledes af et ensartet lys, der oplyser billedet fra alle sider. Der forekommer derfor ikke skygger i tableauet (over havets overflade), hvilket er et kendetegn for den transparente tegnestil, nærmere betegnet *ligne claire*. *Ligne claire* (fransk: "rene linjer") kendetegnes ved at alle elementer i billedet er optegnet med en tynd, sort streg, så karaktererne træder tydeligt frem.

På samme tid inkorporerer 'Tidevand' en del cartoon-æstetik, der peger på den ekspressive tegnestil. Dette ses bl.a. i forekomsten af varierende talebobler ("Lyd- og råbebobler"), med kalligrafi, der refererer til toneleje og lydstyrke, skrevne symboler, der gør det ud for tekst, samt brugen af emanata, f.eks. "sved-dryp" (se figur 9) der illuderer en forskrækket eller vred reaktion. Karaktererne fremstår ligeledes visuelt (delvist) som karikaturer, hvilket ses i de forenkledte og overdrevne ansigtstræk, som eksempelvis næser og den blonde karakters vidtåbne øjne overfor den mørkhåredes smalle øjne. Sidstnævnte har til formål at stille karakterernes ansigtstræk i modsætning til hinanden, hvilket jeg vil uddybe senere i analysen.

I 'Tidevand' ses forskellige billedbeskrivelser, ligesom tegneserien præges af skift mellem handlings- og scenisk fremstilling, som et kamera, der skildrer begivenhederne. Det at se på/indfange et objekt spiller en vigtig tematisk rolle i tegneserien. Inspirationen fra fotografering og dét at lege med dramatiske perspektiver, findes ligeledes hos kunstneren

Milton Caniff, der med sin “cinematografiske stil” (detaljerede kompositioner samt dramatisk brug af lys/skygge) har lagt navn til Caniff-skolen, der præges af traditioner inden for den klassiske billedkunst. Ved “dramatisk” billedbeskæring forstås montager af paneler, som fremstiller af handlingen ved at gengive start og slutmomentet, med henblik på læserens sammenføring af de “manglende brikker” til handlingen. Den første tegner, der krediteres for at bruge “kamera-teknikker” var Noel Sickles, som i tegneserien *Scorchy Smith* (1934) anvendte dramatisk beskæring, nærbilleder, og dynamisk klipning, der imiterede et “bevægeligt kamera” (se figurliste XII) (Christiansen og Magnussen 2009, 204-205).

Vi kan dermed ikke, jævnfør Christiansen og Magnussens skitsering af forskellige tegnestile, konkludere at ‘Tidevand’ betror sig til én bestemt stilart, men leger med forskellige stiludtryk. Dette er symptomatisk for samlingen som helhed. Stjernfelt arbejder, albummet igennem, ikke med én bestemt stilart, men leger med skygger, farver og perspektiver (se figurliste XIII). Stjernfelts personlige stil er imidlertid let identificerbar for læseren, og især i karikaturerne forekommer strengen genkendelig (se figurliste XIV).

I ‘Tidevand’ ser vi som nævnt eksempler på *ligne claire*, men skyggerne træder frem i billedet, når vi bevæger os fra land til vand. Her er panelerne “malede” med skygger og detaljer, og figurer og baggrund flyder sammen (se figurliste XI, side 20 og 21). Dette kan ses i forhold til den mørkhårede figurs karakter af at “være ét med havet”, men ligeledes formidler skyggevirkningerne den stemning af fare og mistrøstighed, som præger situationen mellem de to figurer. Skæbnefortællingen afsluttes med et lydløst panel: nøglerne synker til bunds. Scenerne under vand er samtidig centrale for tegneseriens fremstilling af køn, hvilket jeg vil demonstrere i følgende afsnit.

I naturens vold

‘Tidevand’ bærer præg af en overnaturlig virkelighedsfremstilling, hvor “magiske” væsner, i dette tilfælde et menneske med sælehale, træder ind i vores verden. Tegneserien kan karakteriseres som magisk realisme, idet grænserne mellem virkelighed og overnaturlighed er flydende. Maggie Ann Bowers definerer termene “magisk” og “realisme” som henholdsvis: “magic is [...] any extraordinary occurrence and particularly to anything spiritual and unaccountable by rational science” (Bowers 2004, 19) og “by accepting that there is a reliable link between our senses and the world in which we live, realism assumes that the external world is real and that our senses give us a true report of it” (Bowers 2004, 20). På baggrund af Bowers

begrebsdefinitioner, arbejder jeg ud fra beskrivelsen af magisk realisme som: fremstillinger af overnaturlige hændelser i den verden, vi opfatter som rationel.

I 'Tidevand' nyfortolkes havfruemyten, der leder mennesket i døden. Den destruktive natur, som vi kender fra bl.a. gamle folkeeventyr- og viser, findes også i den magiske realisme. I denne type litteratur optræder naturen som et indgribende magtfuldt fænomen, der truer med at overtage menneskets liv, men mennesket har i tegneserien 'Tidevand', med sine handlinger, forsegle sin egen skæbne.

'Tidevand' karakteriseres ved en gennemgribende dualitet, som ses i de mange modsætningspar teksten præsenterer, bl.a. mand/kvinde, menneske/natur, lys/mørke og liv/død. Dette aspekt kan eksemplificeres ved en analyse af de to karakterers særtræk. Vi præsenteres, som det første i novellen, for den blonde karakter, der er fuglefotograf. Personen har kort, lyst strithår, blå øjne, skarp kæbe, og spids næse. Fra livet og ned har personen brede lår og bag samt kraftige lægge (se figurliste XV). Den blonde karakter er dermed svær at kønsbestemme, hvilket vanskeliggøres yderligere, da vi bevæger os fra land til vand (se figurliste XI). Her ser vi antydningen af spidse bryster. De feminine træk er derimod ikke svære at spotte hos den mørkhårede karakter. Hun har langt, sort hår og øjne, og bløde kurver - både på krop og i ansigt. Grænsefeltet mellem køn er dermed tilsvarende ubestemmeligt, som grænsen mellem menneske og dyr i denne fortælling.

At genkende karakterer som enten mand eller kvinde eller at identificere det menneskelige i det hele taget taler Ahmed om i *Strange Encounters: Embodied others in post-coloniality* (2000). Hun arbejder med forskellige former for "kropslig fremmedhed" og argumenterer bl.a. for at: "Aliens allow the demarcation of spaces of belonging: by coming too close to home, they establish the very necessity of policing the borders of knowable and inhabitable terrains" (Ahmed 2000, 3). I 'Tidevand' spiller temaet om stedsfortrolighed en vigtig rolle, hvilket ses på side 12, hvor den blonde karakter ytrer: "Jeg troede du var en sæl" og fortsætter med at fortælle om en sæl, vedkommende så, som barn. Karaktererne fortæller herefter at de begge stammer fra samme egn, dog uden at have stødt på hinanden før. Ligeledes beretter mørkhårede karakter, da tangen afskæres af tidevandet, at hun er bekendt med en revle, der oversvømmes langsomt på grund af strømmen. Tegneserien tematiserer dermed et modsætningsforhold mellem dét at høre hjemme og være fremmed et sted, men i 'Tidevand' er det ikke helt klart, hvem der egentlig hører hjemme, i det miljø vi befinder os.

Ahmed arbejder med kulturmøder i et postkoloniale, feministisk perspektiv, hvilket er anvendeligt i denne kontekst, hvor vi ser en nyfortolkning af havfruen som halvt sæl, halvt

menneske. Gengivelsen er ikke tilfældig i denne kontekst, hvor den mørkhårede karakters ydre kendetegn leder tankerne hen på inuit-befolkningen, hvilket forstærkes af den blonde karakters lyse, skandinaviske træk og store, blå øjne, idet de to karakterers særtegn er gennemgående modsætninger, f.eks. store blå øjne over for mørke, smalle øjne. Her er det værd at bemærke at ordet “inuit” betyder menneske.

I termen “kultur møder”, argumenterer Ahmed, ligger en forståelse af, at vores identitet skabes i mødet med andre: “Identity does not simply happen in the privatised realm of the subject’s relation to itself. Rather in daily meetings with others, subjects are perpetually reconstituted: the work of identity formation [...] can be understood as the sliding across of subjects in their meeting with others” (Ahmed 2000, 7). Et møde mellem to kulturer er heller ikke blot situeret i dette enestående møde: “This encounter is mediated; it presupposes other faces, other encounters of facing, other bodies, other spaces, and other times (Ahmed 2000, 7). Centralt for det litterære felt postkolonialisme er spørgsmålet om identitet og identitetsskabelse i mødet med andre. Når læseren afkoder de to karakterer som henholdsvis hvid (dansk/skandinavisk) og mørk (inuit/grønlandsk) bringes konnotationen om den danske koloniale historie i Grønland således med ind i fortolkningen. Ifølge Ahmed vil et møde mellem to individer (og to kultur): “reopen the prior histories of encounter that violate and fix others in regimes of difference” (Ahmed 2000, 8). For at sige noget om, hvem du selv er, må du først definere, hvad du ikke er og det postkoloniale perspektiv får dermed en dekonstruktiv karakter.

Kulturelle konfrontationer

Ahmed skriver, at kultur møder rummer konflikt; de er antagonistiske af natur (Ahmed 2000, 8). Mødet mellem kulturer indebærer at indtage et rum, hvor magtfordelingen essentielt er asymmetrisk; måden man som individ forstår sig selv på, er ved en oplevelse af enten tilhørsforhold eller afstandtagen til samfundets dominerende gruppe. Forestillingen om, at identitet skabes i mødet med “den fremmede” reproducere ligeledes i litteratur, der har den dansk/grønlandske-relation som omdrejningspunkt. Dette ses f.eks. hos Peter Høeg, der i *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992), skriver: “Det øjeblik man begriber det fremmede, mister man trangen til at forklare det. At forklare et fænomen er at fjerne sig fra det” (192).

Robert J. C. Young anvender, i sit essay ‘Deconstruction and the Postcolonial’ (2000), Edward Saids begreber: “Den samme” og “den Anden” til at illustrere denne proces: “Den samme skal repræsentere den dominerende gruppe, hvis identitet er normativ og forudsat. Denne øjensynligt komfortable identitet kan imidlertid kun opretholdes ved oprettelsen af en

anden, som den defineres imod” (Young 2007, 210). På samme måde kan forestillingen om identitetsskabelse gennem forskelle overføres til kønsidentitet og seksualitet, hvilket synliggøres af begrebet heteronormativitet. Tilsvarende definerer en patriarkalsk maskulin identitet sig selv, som modsætning til en underdanig feminin identitet (Young 2007, 211). Forestillingen om den Anden får en negativ klang, i og med den Anden kun defineres som modsætning til Den sammes identitet og bliver et “forvrænget spejlbillede”.

Kirsten Thisted og Ingemai Larsen skriver i artiklen: ‘Bag masken: Falske sorte og hvide bevidstheder ifølge Fanon og postkolonialismen’ at denne forståelse af identitetsskabelse i mødet med den fremmede, blandt andet ligger til grund for tilblivelsen af forestillingen om den civiliserede danskers møde med den “vilde eskimo” (Thisted og Larsen 2011, 18). Denne forestilling er en konstruktion, som Thisted og Larsen mener har en flersidet oprindelse. “Medierne”, nævnes bl.a. som masseproducent af idéen om den eksotiske fremmede. Thisted og Larsen argumenterer her for at interessen for billeder af den undertrykte/koloniserede/indfødte overskygger de faktiske politiske realiteter (18). I *De-framing the Indigenous Body* skriver Thisted at billedet af Grønland er tegnet gennem et dansk perspektiv (Thisted 2012, 280). Thisted skriver desuden, at det grønlandske folk, indtil for få år tilbage, blev indskrevet i en bred diskurs, der omtalte inuitter som “naturfolk”, “eskimoer” og som “primitive kulturer”:

The term “Naturfolk”, and even the term “indigenous”, are ambiguous because, on the one hand, these terms recognize the Inuit’s close relationship with nature and support their land claims, but on the other hand they lock them securely in this relationship, making them one with the natural surroundings they live in, in the same way as the seals, polar bears, and walruses are considered to be part of the Arctic environment.

Thisted 2012, 281

En negativ konsekvens af kolonialismen er derfor at den fastlåser mennesker i stereotyperede roller, som f.eks. den uciviliserede Anden (inuit) over for den civiliserede samme (dansker). Som citatet illustrerer, forårsager termen “Naturfolk” en sammenligning af inuitter og arktiske dyrearter, hvilket bidrager til disse folkeslags fremmedgørelse.

Fremmede kroppe

Som beskrevet tidligere skifter både stemning og stil i 'Tidevand', da vi bevæger os ned under havets overflade. Her afsløres den mørkhårede karakters underkrop: hendes "ham" afstødes på side 19 (se figurliste XI), hvor vi ser en afkastet frakke i havoverfladen. Ahmed skriver at kroppe, som vi afkoder som "fremmede" udgør en trussel mod os, blot ved at eksistere i samme rum som os (Ahmed 2000, 3). Dette bygger på en forestilling om, at vi formår at afkode og afgrænse det menneskelige fra det ikke-menneskelige/det fremmede. Derfor forstærkes truslen mod mennesket, da den mørkhårede karakter afsløres som ikke-menneske. Hendes krop er "fremmed", hvilket Ahmed definerer som den, der er "out of place in a given place" (Ahmed 2000, 8). "Havfruen" personificerer det monstrøse i denne sammenhæng, idet hun kropsliggør alt det, der kan opløse det menneskelige. Samtidig symboliserer "monsteret" den "vilde" Anden, som mennesket forestiller sig, i mødet med den fremmede: "The monstrous body is pure culture. A construct and a projection" (Cohen 1996, 3). Dét der projekteres her, er "monsteret" som objekt for menneskets frygt. Ahmed skriver, at frygt involverer nærhed mellem subjektet og det objekt som genererer frygten (Ahmed 2004, 63). Frygten har, dertil, en tidslig dimension, idet vi ikke blot relaterer frygten til objektet i vores umiddelbare nærhed, men ligeledes er *forventningen* om, hvordan objektet kan skade os i fremtiden, en ligeså stor del af frygten: "Fear projects us from the present into a future. But the feeling of fear presses us into that future as an intense bodily experience in the present" (65). Frygt ikke blot knytter sig til den, der føler sig udsat i en given situation, men Ahmed argumenterer for at nogle kroppe er mere disponible for frygt end andre, samt at frygt former vores kroppe på forskellig vis:

Fear of 'the world' as the scene of a future injury works as a form of violence in the present, which shrinks bodies in a state of afraidness, a shrinkage which may involve a refusal [...] to inhabit what is outside in ways that anticipate injury [...] Such feelings of vulnerability and fear hence shape women's bodies as well as how those bodies inhabit space.

Ahmed 2004, 70

Ahmed pointerer her at sårbarhed ikke er karakteristisk for kvindekroppe som sådan, men at forestillingen om sårbarhed afgrænser kvindens frie bevægelighed i offentligheden (70). Frygtens virkning, ifølge Ahmed, er at begrænse nogle kroppe gennem andre kroppes udfoldelse (Ahmed 2004, 69). Spillet mellem, hvem der egentlig er "monsteret", altså hvem er

hjemme eller fremmed, er et helt centralt aspekt af 'Tidevand'. Tegneserien opstiller nogle parametre i forhold til køn og "samme-" og "Andethed", som bliver vendt på hovedet i løbet af fortællingen. Derfor opfattes den blonde karakters krop som større eller ligeværdig, da vi befinder os på land, hvor den mørkhårede karakter afbildes siddende.

Ahmeds tese om at (kvindelige) kroppe "skrumper ind" som en effekt af frygt, kan relateres til den blonde karakters fremstilling under vand i 'Tidevand'. Den feminine fremtoning forstærkes da karakteren dykker ned under vandet. Hermed stiller personen sig i en (yderligere) udsat position, hvilket illustreres med blottelsen af overkroppen. Dette kan relateres til Ahmeds tese om at kvindekroppen er mere udsat i det offentlige rum. Dette understøttes med de to karakterers fysiske fremtoning, da vi befinder os under vand (se figurliste XI, side 21). Her synes "havfruens" krop dobbelt så stor som menneskets, hvilket forstærker følelsen af frygt. I relation til dette skriver Ahmed: "Shrinkage is significant: fear works to contain some bodies such that they take up less space" (Ahmed 2004, 69).

Frygt har, ifølge Ahmed, den effekt, at nogle kroppe kan indtage bestemte sociale rum, på bekostning af andre kroppes mobilitet (70). "Havfruen" lokker mennesket tæt til sig, ved at stjæle et sæt (bil)nøgler. "Monsteret" (og frygten) afgør hvordan mennesket kan bevæge sig. Dette aspekt ses i samfundet, hvor frygten for at være "fremmed" i det offentlige (heteronormative) rum, kan have en restriktiv effekt. Ahmed skriver i denne forbindelse, at: "Sexual orientation [...] involves a way of orientating the body towards and away from others, which affects how one can enter different kinds of social spaces" (Ahmed 2004, 151). Frygten for ikke at føle sig hjemme i sociale rum er dermed determinerende for, hvordan kroppe former- og bevæger sig. Ahmed skriver her, at det ikke er et tilfælde, at frygt og frihed er et hyppigt brugt begrebsspar i politiske taler, hvor frygten for det fremmede bruges som belæg for f.eks. krigshandlinger. Spørgsmålet er blot, hvilke kroppe, der kan bevæge sig frit samt hvilke kroppe, der hæmmer vores frihed med deres blotte tilstedeværelse?

Žižek skriver at frygten kommer til syne i nærkontakt med den Anden, vi tolker som frygtindgydende. Žižek skriver: "Den Anden er helt fin, men kun for så vidt hans nærvær ikke er påtrængende, for så vidt som denne Anden ikke rigtig er anden" (Žižek 2009, 40). Žižek taler dermed om Den sammes frygt for den Anden, hvilket står i modsætning til Ahmeds tese om den Andens (kvindens eller den queer persons) frygt for at bevæge sig frit i det heteronormative samfund. Imidlertid er det uklart i tegneserien, hvem der er den Anden og hvem der er Den samme - hvorfor denne dobbelte virkning af frygten bliver central og vi ser begge karakterers kroppe "forandre sig" i mødet med hinanden.

Nærheden udgør netop truslen i 'Tidevand', hvor den blonde karakter, til slut i novellen, konfronteres med sin egen handling: "men jeg rørte den [sælen] ikke" (Stjernfelt 2019, 13). Denne påstand lærer vi til slut er falsk, men dét, den blonde karakter straffes for, er objektificeringen af den Anden, der retfærdiggør en overtrædelse af denne Andens personlige grænse. Žižek skriver: "Det, som mere og mere fremtræder som den centrale menneskeret i det senkapitalistiske samfund er *retten til ikke at blive chikaneret*, hvilket er det samme som retten til at forblive på en sikker afstand af andre (Žižek 2009, 40). Ved ikke at respektere den Andens grænser, anser den blonde karakter ikke den Anden for "et menneske" på lige vilkår. Heri ses en reference til det modsætningsforhold, som de to karakterer repræsenterer. I et kolonialt perspektiv kan her spores en kritik af det magtforhold, der ligger i Den (hvide) sammes syn på og repræsentation af den Anden. Stjernfelt lader, i novellens sidste paneler "monsteret" tale, og hun giver dermed en stemme til den Anden, ikke som et monster, et dyr, eller et objekt, men "havfruen" er her subjektiveret.

Delkonklusion

Volden har i 'Tidevand' mange facetter. Det postkoloniale perspektiv, som kan spores i tegneserien, kritiserer åbenlyst det overgreb, der ligger i den danske kolonialisme i Grønland. Overgrebet har her karakter af ikke at få lov at repræsentere sig selv som kultur, men blot være et "forvrænget spejlbillede" af alt det, Den samme (dansker) ser som modsætning til sig selv. Heri ligger, hvad Žižek ville definere som objektiv vold. Volden ses her ikke kun som indbygget i et system, der opretholder forhold af herredømme og udbytning (Žižek 2009, 15), men ligeledes peger den manglende repræsentation indefra på en symbolsk vold, der fastlåser mennesker i stereotype forestillinger. Endelig taler vi om truslen om - og frygten for vold; en symbolsk, sproglig voldsform, der opfatter selvet som sårbart og derfor retfærdiggør skadelig retorik baseret på frygt og frihed, hvilket hæmmer menneskers frie bevægelighed. Frygten som restriktion er synlig i samfundet, f.eks. i form af heteroseksualisering af det offentlige rum.

Tidligere i min analyse hævdede jeg at "naturen" straffer den blonde karakter for sine handlinger, og sin mangel på respekt for den Anden, ved at blive holdt nede under vandet. "Straffen" kan ses som en omvending af karakterernes indbyrdes magtforhold; Den samme bliver gjort til Anden. Spørgsmålet er, om denne læsning: at sidestille den Anden med "naturen", ikke blot bekræfter den stereotype fremstilling af det grønlandske folk, som Thisted hævder dominerer billedet af arktiske folkeslag? Kritikken af kolonialismen findes ligeledes i fremstillingen af kroppe som "fremmede" i tegneserien. Da vi dykker ned under vandet,

afsløres “havfruens” krop som “fremmed” (ergo: ikke-menneskelig). Imidlertid er “havfruen” ikke fremmed i dette element, men her er det i stedet mennesket, der er malplaceret. Dette understreger igen tegneseriens spil mellem det fremmede og det hjemlige eller det velkendte. Dette fænomen kan beskrives med Freuds udtryk: das *Unheimliche*, som både kan betyde det “uhjemlige” og det “u-hjemmelige”. Freud definerer das *Unheimliche* som: “everything [...] that ought to have remained secret and hidden but has come to light (Freud 2020, 64). Stranden er “hjemsted” for begge karakterer og kan beskrives som: “a domestic space, that, though ostensibly warm and secure, is disturbed by secrets and repressed fears and desires” (Palmer 2012, 15). Das *Unheimliche* betegner altså det fortrængte, som kommer op til overfladen, hvilket i ser i ‘Tidevand’, hvor fortiden indhenter mennesket. I en postkolonialistisk læsning kan dette ses som en omvending af det voldelige magtforhold, der karakteriserer relationen mellem kolonisatoren og den koloniserede. Imidlertid synes denne omvending at være motiveret af, at karaktererne fastholdes som dikotomier: den sårbare over for den magtfulde. Denne omvending sker dermed på baggrund de betingelser, som er sat af den koloniale diskurs. Tegneserien lader det med vilje være uklart, hvem der egentlig er den fremmede i hvilket miljø.

Under vandet er den blonde karakter “den sårbare”/den, der kan røres, og personens feminine udtryk er mere synligt. Stjernetfelt spiller med denne “køns-leg” på vores forventninger om de stereotype modpoler: den stærke mandlige (hvide) karakter (Den samme) over for den primitive, kvindelige (Anden) karakter. Tegneserien præges, som nævnt, af magisk realisme og med nyfortolkningen af havfrue-myten, introduceres “monsteret”, som befinder sig på grænseskellet mellem menneske og dyr, men her også hav og land. Cohen tilføjer her at “the monster dwells at the gates of difference” (Cohen, 1996, 7). Hermed understreges de flydende grænser, tegneserien iscenesætter, mellem menneske og monster, men ligeledes mand og kvinde, samt ”samme” og fremmede. Ligeledes spiller tegneserien på forestillingen om den stereotype mandlige karakter, der møder en truende “natur” i form af et kvindeligt monster (havfruen, der lokker ham i døden), hvilket f.eks. er et hyppigt brugt tema i gotisk litteratur (Anolik 2007, 243). I ‘Tidevand’ er det imidlertid “monsteret”, der får det sidste ord, hvilket pointerer den kvindelige (og den Andens) subjektivitet, agens og ret til at repræsentere sig selv.

I ‘Tidevand’ udfoldes skæbnebegrebets to overordnede synsvinkler: som en overnaturlig magt, der griber ind i menneskets liv eller som en personlig indgriben, der har konsekvenser for, hvordan livet udformer sig. Vi ser aldrig, hvad der rent faktisk sker, efter nøglerne synker til bunds, og det står aldrig klart for os, hvem der er den fremmede i denne historie, og det er netop denne tvetydighed, der er tegneseriens overordnede projekt.

Det overnaturlige er at finde i størstedelen af *Usete Steder* og vi møder både rum-mumier, genfærd og myter. Samlingen bringer dog ligeledes mere socialrealistiske emner på banen, såsom børn på flugt fra krig og elendighed. Inkohærens mellem samlingens tegneserier og forekomsten af bl.a. anmeldelser, forfatterbillede- samt beskrivelse i parateksten tyder ligeledes på den grafiske romans adaptation af den skriftlige litteraturs format. Læsningen af 'Tidevand' som en kritik af den danske kolonialisme, samt dét, at Stjernfelt vender "den heteronormative kliché" på hovedet, peger ligeledes samlingen i retningen af den grafiske roman. Imidlertid ser vi på fronten tegneserieforlaget Cobolt angivet, og den farverige forside, Stjernfelts karikaturer og brug af (delvist) ekspressive tegneserie-stil, og hæftets format samt printkvalitet gør, at hæftet konnoterer tegneserie. Både i form og indhold præges *Usete Steder* dermed af en kompleksitet, som både skal tilskrives variationen af stiludtryk og tematik i samlingen. I det følgende vil jeg genoptage diskussionen om den menneskelige monstrøsitet i analysen af Villadsen og Rasmussens *Liftet*.

Længsler: Liftet

Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussens *9 piger - Liftet* er det første hæfte ud af en planlagt serie på ni fortællinger, der hver sætter ny piges historie i centrum. Heraf er *Liftet*, *Hesten* og *Familien* udkommet samlet på forlaget Basilisk under navnet *3 piger* (2018), mens *Liftet* udkom selvstændigt på forlaget Gladiator i 2014.

Fortællingen indledes med de velkendte linjer fra H.C. Andersens *Den grimme ælling* (1843): "Der var så dejligt ude på landet. Det var sommer. Kornet stod gult, havren grøn, høet var rejst i stakke nede i de grønne enge, og der gik... storken". Opholdet indikerer at fortælleren er ved at miste grebet om historien, og helt galt går det fra femte strofe: "Rundt om ager og eng var store skove og i skovene så dybeste søer... Så beplantede øjne i vand ... Nej... Jo... Jo der var rigtignok dejligt derude på landet" (Villadsen og Rasmussen 2014, 7). Den romantiske, landlige idyl krakelerer i takt med fortællerens recitation skrider frem, og det går op for læseren at herude "på landet" er der ikke særlig dejligt. Parallellen til eventyret er et gennemgående træk, og i *Liftet* iscenesættes det naivistiske eller barnlige i en mørk verden. Vi finder her ingen guddommelig opstigning, men derimod en menneskelig forløsning.

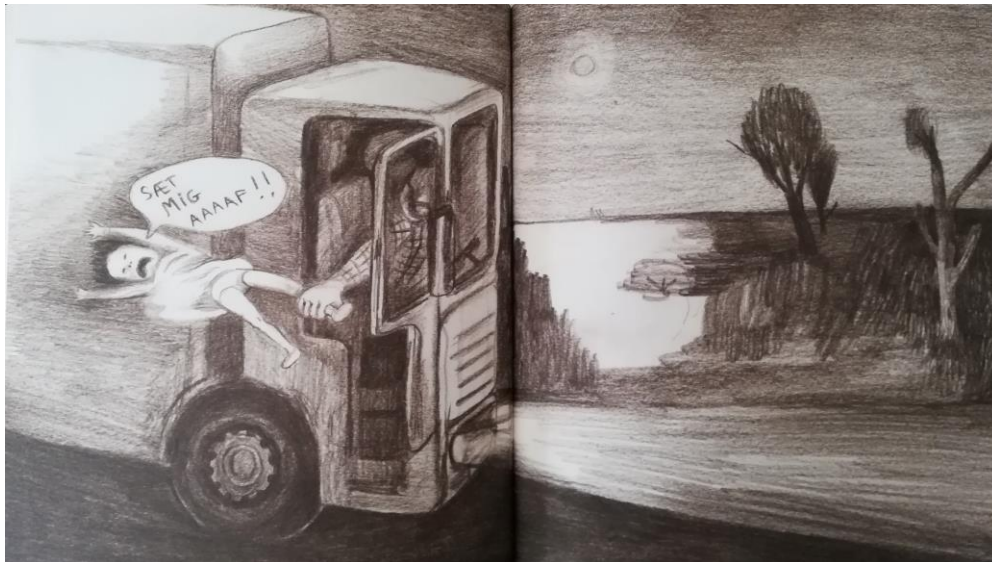
Layout

Liftet kendetegnes af en gennemgående kompositorisk variation, både med hensyn til antal paneler på siden, deres størrelse og rammernes form. Dette aspekt anvendes som et element i fremstillingen af karakterernes kendetegn og indbyrdes relation. Rammens funktion i tegneserier er traditionelt at adskille handlingen i det ene panel fra det øvrige indhold på siden, men *Liftet* præges af et dynamisk forhold mellem panelerne, hvilket ses i figur 11 (side 48-49). Panelets placering på side 49 i forhold til panelet på modsatte side gør, at den mandlige karakters øjne fæstnes på pigen fra et nedadskuende perspektiv:



Figur 11 Perspektiv i *Liftet*

Læserens blik ind i den fiktive verden guides og afgrænses via panelernes placering på siden. Dette aspekt gør, at vi kan karakterisere forholdet mellem fortælling og komposition som retorisk brug af sidelayout jf. Peeters model (se figurliste VI). Groensteen formulerer denne modus som: “the technique that molds the shape or size of the panel to the action that it encloses” (Groensteen 2013, 46). F.eks. ses følgende opslag i *Liftet*:



Figur 12 Opslag: Handlingen strækker sig over to sammenhængende sider.

Opslaget intensiverer følelsen af at karakteren “slynges” ud af førerhuset. Det er dermed handlingen i panelet som sidens udformning understøtter og forstærker. Fortællingen og layoutet følges således ad, men layout kan have stor betydning for, hvordan fortællingen læses, hvorfor kompositionens betydning ikke må nedvurderes. Baetens og Frey skriver her at: ”This importance of place, which is a compositional element, indicates how relative the dominant position of the narrative always remains, even in works where storytelling is definitely the leading dimension” (Baetens og Frey 2015, 112). Det skal her nævnes at *Liftet* både eksemplificerer grafiske sammenhænge mellem billeder, men at vi ligeledes ser eksempler på sider, hvor der ikke hersker nogen umiddelbar kausal relation, panelerne imellem (se f.eks. figurliste XVIII).

Liftet kan ligeledes karakteriseres ved ustabil side layout og stabilt panelindhold (jf. Baetens og Freys model). Den kompositoriske ustabilitet forstærkes af rammernes varierende kant, selv på sider, hvor panelerne øjensynligt har samme størrelse:



Figur 13 Rammeforskelle

Den skiftende rammeform fremhæver Villadsens karakteristiske streg, som har “frihåndstræk”. Billederne er skitseprægede, hvilket panel 4/4 i figur 13 understreger. Her er rammen forsvundet og skygger og baggrund fraværende. Dette aspekt vil jeg vende tilbage til, senere i analysen. *Liftet* demonstrerer derudover brugen af forskellige synsvinkler, som her:



Figur 14 Perspektiv i *Liftet*

Øverst på siden følger vi karakterernes udsyn fra førerhuset, mens vi i næste panel ser pigens krop (i nærbillede), hvor der er fokus på pigens hænder og den afknækkede gren. *Liftet* skifter mellem forskellige perspektiver og billedbeskæringer, hvilket gør, at vi får en

helhedsbeskrivelse af det miljø, som karaktererne befinder sig i. Dette bevirker, at den tidslige dimension i tegneserien træder i baggrunden, til fordel for den rumlige. Følelsen af at “tiden står stille” forstærker ligeledes følelsen af uhygge i historien, idet det skaber en “klaustrofobisk” fornemmelse i førerhuset.

Det stabile panelindhold gør sig derimod gældende i tegneserien ved at både karakterer samt omgivelser gentages panel efter panel. Naturen er nærværende i billedet, selv i de paneler hvor lastbilens førerhus udgør det centrale rum (se bl.a. figur 11). Ligeledes er Villadsens sort/hvide streg samt brugen af skygger og baggrund (med undtagelse af figur 13) gennemgående.

Samspil mellem tekst og billede

Illustrationerne til tegneserien er tegnet af Rikke Villadsen, mens teksten er skrevet af forfatteren Bjørn Rasmussen. Teksten fremstilles i talebobler og taleboblernes rammer er tegnet med frihånd og ligeledes er ordene håndskrevne, hvilket gør, at teksten blander ind som en integreret del af billedet. Derudover er sidetallene også håndskrevne. Teksten optræder nogle steder som et figurativt element, der føjer betydning til billedets fortolkning. Dette aspekt ses f.eks. i figur 15, hvor taleboblen er placeret midt imellem de to karakterer:



Figur 15 Tekst og billede i *Liftet*

Her virker den mandlige karakters spørgsmål til pigen anmassende, hvilket hendes kropssprog synliggør. Ligeledes ses lydefterlignende ord, der giver teksten en lydlig dimension, eksempelvis på side 20 (se figurliste XVI), hvor pigens ræben illustreres med “dirrende”,

forstørrede versaler. Det lydlige aspekt ses også i opslaget (se figur 12), hvor den “slyngende” fornemmelse i billedet understøttes af udråbet: “[SÆT MIG] AAAAF!”.

Tekst og billede indgår i et komplementært forhold, hvor teksten udvikler handlingen og bidrager til billedernes fortolkning. Samtidig forstærker taleboblerne den opfattelse af chaufføren, at alt hvad han gør, er mistænkeligt, grænseoverskridende og potentielt faretruende. Dette ses f.eks. på side 24 (se figurliste XVII), hvor en forskudt arm på pigens knæ ledsages af formaningen: “Hvis de [dine forældre] vidste du sad her med en fremmed mand in the middle of nowhere?” (Villadsen og Rasmussen 2014, 24).

Tekstens udformning understøtter det forhold at vi har to karakterer, henholdsvis et pigebarn og en voksen mand. Den mandlige karakter taler ofte i længere sætninger og hans tale dominerer derfor samtalen mellem de to. Dette aspekt kan tolkes som den voksnes forsøg på at bevare dominansen i relationen mellem de to, og at opnå det han ønsker. Personernes sprog præges af talesprog, hvilket bl.a. ses i forekomsten af ufuldstændige sætninger, f.eks. på side 44: “Tag trusserne af og tis i koppen, jeg lover ikke og kigge, jeg skal jo holde øje med vejen, det” (Villadsen og Rasmussen 2014, 44). Dette kan tolkes som desperation, idet chaufføren forsøger at overbevise pigen om at udføre en bestemt handling, og hans uafbrudte tale karakteriseres derfor af denne form for “ordstrøm”. Ligeledes er det bemærkelsesværdigt at chaufføren henvender sig til pigen i sin tale med ”du” (eller en variation heraf, f.eks. dine/dig) 39 gange i løbet af samtalen. Chaufførens tale afslører et kraftigt fokus på pigen, hvilket bidrager til fornemmelsen af fare. Ligeledes bruger han ofte imperativ i sin tale, hvilket indikerer hans ønske om at dominere relationen, ved at få pigen til at udføre en bestemt handling.

Den skitseprægede, naivistiske tegnestil kan ses som en parallel til den ufuldstændige og uligevægtige samtale, som teksten fremstiller. Vi fornemmer ikke blot at lastbilchaufføren “skjuler” noget på hans forsøg på at dominere relationen verbalt, men ligeledes afspejles dette i hans ydre som er rynket og skyggefuldt. Pigen, derimod taler i enkle sætninger eller ord, hvilket afspejler usikkerhed. Det “barnlige” og naive illustreres ligeledes i pigens udseende, idet hendes ansigt er åbent og lyst, hvilket illustrerer uskyld. Billeder og tekst binder dermed fysiske og psykiske karaktertræk sammen i historien.

Stil

Som beskrevet tidligere præges *Liftet* af dramatisk brug af lys og skygger, hvilket f.eks. illustreres med karakterernes individuelle særtræk. De markante skyggeeffekter og det

sort/hvide udtryk gør, at karakterer og baggrund nogle steder flyder sammen, hvilket er synligt på side 9, hvor pigen “fødes” af jorden (se figurliste XVIII). Dette bevirker også at billederne ofte mangler dybde, hvilket bidrager til den skitseprægede fremstilling. Villadsens karakteristiske blyantstreg overdriver personernes særtræk, så lastbilchaufføren virker grotesk stor i forhold til pigen, og hans næse, kæbe og hals synes ude af proportion. Pigen derimod kontrasterer den mandlige karakter med sin store lyse pande, smalle næse og bryn. I nogle paneler fremstilles karakterernes ansigtstræk dog mere udførligt, om end stadig ude af proportion, som på side 25, hvor pigens læber, øjne, bryn og næse tilføres detaljer (se figurliste XIX).

Ligeledes skildres miljøet overfladisk, f.eks. i figur 12, hvor vi kan se en “sø”, der blot udgøres af en umalet flade. Ved siden af finder vi “græs”, der illustreres ved få, hårde, gentagne “ribbe” af tyk blyantstreg. Dette fremmaner et mørkt landskab, men stadigvæk med mellemrum mellem stregerne i terrænet, som om landskabets folder rummer noget skjult.

Det skjulte relaterer sig ligeledes til den symfoni, som fungerer som underlægningsmusik i tegneserien. Lastbilens radio spiller Franz Schuberts Symfoni nr. 8 i h-mol, som også kaldes “Den ufuldendte”. Som følge af at være “uafsluttet” har symfonien været forbundet med en stor del mystik, hvilket ligeledes skal ses i lyset af, at værket først blev offentliggjort mange år efter komponistens død (medici.tv).

Dissonansen mellem den naivistiske streg og temaet om menneskets monstrøsitet bidrager yderligere til følelsen af uhygge i tegneserien.

Mennesker og monstre

I *Liftet* omsluttet det barnlige og naivistiske af et mørkt univers. Dette aspekt ses også i indledningen, der, som nævnt, er en forvrængning af *Den grimme ælling*. Eventyret handler om længslen efter at være noget andet, større og smukkere end det sociale lag man kommer fra, og om den medfødte (guddommelige) identitet, der viser sig til slut. Referencen til den grimme ælling gør, at begrebet *das Unheimliche* ligeledes kan anvendes til at beskrive den stemning, som *Liftet* præges af. Fortællingen påbegyndes med citatet fra et dansk eventyr, som føles “velkendt”, trygt og som konnoterer barndom. Imidlertid fordrejes eventyret, ligesom forestillingen om den rene uskyld og barndommens drømme gør det, idet vi i tegneserien ser forbudte længsler blive forløst.

Temaet om at finde sin vej i livet finder vi i *Liftet* hos de to rejsende karakterer, og drømme og længsler har pigen også: “Jeg vil nordpå. Jeg vil bo i bjergene sammen med

Vilhelm, Jeg vil have langt gult hår. Og rigtige børn. Og en rigtig hund. Og et rigtigt hjerte, der bare slår... og slår... og slår... (Villadsen og Rasmussen 2014, 57). Imidlertid fungerer denne “drømme-tale” som “fix” for chaufføren, der under pigens talestrøm ændrer udseende. Hans kæbe er forsvundet og ansigt og hals flyder nu sammen i én stor, rynket hud-klump. Hans næse er grotesk stor og næseborene opspilede, hvilket gør, at den ligner en tryne. Samtidig er hans højre hånd udtværet og skyggefuld, hvilket får den til at ligne en klov. Denne forvandling til et dyrelignende væsen (ornt) bliver varslet fra side 24, hvor chaufføren ytrer: “Du aner ikke hvor mange svin der findes derude [...] Monstre!” (Villadsen og Rasmussen 2014, 24-25). Her optræder ordet *svin* som en metafor for mennesker med syge tilbøjeligheder, og *svin* sidestilles igen med *monstre*.

I *Liftet*, ser vi flere eksempler på flydende grænser mellem natur og mennesker, som på side 9, hvor pigen kommer op af græsset, som “født” af jorden. Hendes krop er ligeledes “fremmed”, hvilket vi ser i figur 13, panel 2/4. Her har pigen øjensynligt tre arme, to ben og en fod. Krop og natur sammenblandes på samme måde i fortællingens indledning, som rummer “beplantede øjne i vand” og “land der er beplantet med hans øjne” (Villadsen og Rasmussen 2014, 7).

Pigen knækker en gren af et træ og tager grenen med sig på sin rejse. Grenen har en tvivlsom betydning: nogle steder fornemmer vi, at hun anser den for et “værn” mod det hun møder, som f.eks. i figur 14, hvor det nederste panel viser pigens knyttede næve, der holder grenen foran kroppen. Dette kan ses som barnets naive forestilling om at grenen kan beskytte hende mod fremmede og grenen bliver her et symbol på pigens skrøbelighed.

Da pigen slynges ud af lastbilens førerhus, mister hun grenen. Hun indvilliger herefter i chaufførens ønske om at “tisse i koppen”, og lastbilen holder ind til siden. På side 49 ser vi, chaufførens øjne fæstnet på pigen og samtidig er mandens hænder skjulte (se figur 11). Bag chaufføren, uden for vinduet, ses et nøgent træ. Træets grene stikker ud, hvilket simulerer en hånd, der griber ud mod noget. Dette kan læses som om chaufføren, der utålmodigt venter på at “overtage” koppen fra pigen. Begæret ændrer hans krop og den fysiske forandring kulminerer med “drømmetalen”, som indledes på side 52. Her ønsker chaufføren at få del i pigens drømme og udspørger hende herom. Pigen er først tøvende, men siger så: “ [Jeg drømmer om at blive] et rigtigt menneske” (Villadsen og Rasmussen 2014, 53-54). Dette udbrud virker som tændvæske på chaufførens brand, der bliver mere og mere ophidset, jo mere pigen fortæller. Scenen er svær at granske betydningen af, men det virker som om pigens replik:

“et rigtigt menneske” er det svar, chaufføren leder efter. Samtidig indtager chaufføren pigens urin, hvilket kan læses med Ahmeds begreb “det abjekte”:

Lower regions of the body - that which is below - are clearly associated both with sexuality and with ‘the waste’ that is literally expelled by the body. It is not that what is low is necessarily disgusting, nor is sexuality necessarily disgusting. Lowness becomes associated with lower regions of the body as it becomes associated with other bodies and other spaces.

Ahmed 2004, 89

Pigens drømmetale udstødes fra hendes krop på samme måde som urinen, og dét, at chaufføren drikker pigens urin, kan ses som et forsøg at “indtage” en del af hende. Talen og urinen udgør her to forskellige aspekter af “forløsningen”; den kropslige og den åndelige. En læsning kunne pege i retningen af, at chaufføren også ønsker del i den drøm, som også eventyret formulerer. “At blive menneske” symboliserer en universel drøm om at bryde fri fra de givne vilkår og realisere sit potentiale. I *Liftet* er forløsningen dog midlertidig og vi fornemmer at hverken chaufføren eller pigen kan få del i opstigningen.

Vi er hele tiden bevidste om de faresignaler, som chaufføren udsender. Da pigen ser chaufføren første gang, er hans øjne skjulte af kaskettens skygge, hvilket varsler om en slet eller uoprigtig karakter. Temaet om misbrug af børn lurar under overfladen igennem det meste af tegneserien, men dens klimaks overrasker ved at vende op og ned på karakterernes indbyrdes magtforhold. Tegneseriens sidste panel viser de to karakterer i halvnær, og afstanden mellem dem er nu afbalanceret.

Skam

Efter at have drukket indholdet i koppen, ændrer chaufføren sindsstemning og græder, og vi får fornemmelsen af, at han føler skam over sin adfærd. Ahmed skriver at: “Shame can be described as an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, [...] When shamed, one's body seems to burn up with the negation that is perceived (self-negation); and shame impresses upon the skin, as an intense feeling of the subject ‘being against itself’” (Ahmed 2004, 103). Følelsen af skam, skriver Ahmed endvidere, har forbindelse til et andet individ, der overværer subjektets sammenbrud. Følelsen af skam afføder et stærkt behov for at “skjule sig”: “We turn away the whole body, more especially the shame, which we

endeavour in some manner to hide” (Ahmed 2004, 103). Efter chaufførens “sammenbrud” er pigen nu den opsøgende karakter i relationen, og hun dominerer den fysiske kontakt, mens han trækker sig væk. Hun konfronterer ham med gråden, som han afviser med “det er [pollen] allergi”. Ahmed skriver her: “The very physicality of shame - how it works on and through bodies - means that shame also involves the de-forming and re-forming of bodily and social spaces” (Ahmed 2004, 103). Dette ses i *Liftet*, hvor ikke blot chaufføren ændrer kropsform ved følelsen af begær og igen, efter tilfredsstillelsen. Ligeledes påvirker følelsen af skam relationen mellem tegneseriens to karakterer og det fysiske rum. Chaufføren har “blottet” sig ved at give efter for sit begær, hvilket gør, at begge karakterer har vist sig sårbare. Den afbalancerede fysiske afstand mellem dem symboliserer den pludseligt opståede ligevægt i relationen.

Liftet spiller på kønsstereotypen om den “monstrøse” mand, der misbruger den uskyldige pige. Imidlertid forløses den fysiske vold aldrig, men eksisterer, som blinkende advarselsslamper i læserens bevidsthed. Žižek skriver at den subjektive (fysiske) vold opfattes således i forhold til et ikkevoldeligt nulplan: den objektive vold. Žižek skriver her at den objektive vold (modsat den subjektive) er usynlig, men at vi er nødt til at tage den i betragtning, hvis vi vil give mening til noget, som ellers synes at være “irrationelle” udbrud af subjektiv vold (Žižek 2009, 8). Vold er ikke kun subjektiv, men ligeledes er “truslen” om overgreb centralt for vores læsning af tegneserien. For at forstå, hvorfor vi oplever chaufføren som potentielt faretruende, må vi derfor se på, hvilken kontekst vi læser tegneserien i. Vi genkender med det samme “faren” ved den fremmede mands tilstedeværelse og nærgående adfærd over for pigen. Ahmed skriver her at: “The child’s innocence and purity becomes a matter of social and national responsibility: through figuring the stranger as too close to the child, the stranger becomes recognisable as an attack on the moral purity of nation space itself” (Ahmed 2000, 35). Vi reagerer derfor kraftigt på chaufførens afvigende adfærd, idet billedet af den pædofile forbryder kan beskrives “den, der er mest fremmed” og som derfor afviger mest fra samfundets normer.

Helt centralt er her ligeledes læsningen af *Liftet* som et moderne eventyr i tegneserieform. Som i mange af H.C. Andersens fortællinger finder vi mødet mellem det uskyldige barn og det voksne menneske, der har erkendt livets skyggesider, og som selv personificerer disse. Vi identificerer den uskyldige pige som den udsatte og værgeløse, mens chaufføren personificerer det monstrøse og farlige. Helt så sort og hvidt udspiller plottet sig i tegneserien dog ikke: pigen er selv “fremmed”; hun fødes af jorden og bliver et billede på den længsel mod opstigningen, som begge karakterer ønsker del i.

Det er denne genremæssige samt tematiske dobbelthed, som kendetegner *Liftet*, såvel som den andersenske fortælling, der spænder vidt mellem det poetiske og realistiske, det uskyldige og det dæmoniske, og som kredser om den tematiske hjemløshed, som i *Liftet* formuleres som længslen mod at blive “et rigtigt menneske”.

Delkonklusion

I *Liftet* forløses den subjektive vold aldrig, men gløder i vores bevidsthed som en brand, der er sekunder fra at komme ud af kontrol. Fra den fordrejede indledning til den poetiske slutreplik: “Bladene falder snart af træerne” er vi fuldt opmærksomme på situationens alvor. Chaufføren har en (u)klar dagsorden fra starten og hele tiden forsøger vi at afkode hans signaler og hans pågående spørgsmål til pigen. Relationen mellem de to karakterer præges derfor i høj grad af denne forestående voldstrussel, og denne påvirker vores læsning af tegneserien.

Fortællingen tager afsæt i eventyrets både velkendte, men også gådefulde og mørke dobbelthed. Som i *Den grimme Ælling* er karaktererne bundet af længsler, nogle kødelige og afvigende, mens andre er fantasier om et andet liv. Et liv, hvor individet kan gøre sig fri af tilværelsens givne vilkår og realisere sine drømme og sit potentiale.

Om det andersenske eventyr skriver Klaus P. Mortensen i *Dansk Litteraturs Historie*:

[Læseren skal sejre] over sit medbragte syn på verden og livet. For eventyret vil åbne sin læsers øjne for det, der normalt overses i hverdagsvirkeligheden [...] Vejen til den dybe forståelse [går] om ad den forskudte synsvinkel, som bryder med det tilvante. Læseren skal se verden i barnets, dyrets, tingens perspektiv - eller med den hjemløse, forsmåedes eller lidendes øjne.

Mortensen 2008, 382

Virkeligheden, som den ser ud i *Liftet*, er ikke et parallelunivers, men tegneserien skildrer det fortrængte, det mørke og det skamfulde, som er en del af vores liv. Dét *Liftet* gør, er at bevidstgøre os om vores vante forestillinger om menneskelig adfærd og normer, f.eks. for køn og vold.

Hjemløsheden, som de andersenske eventyr ofte tematisk præges af, finder vi i *Liftet*, hvor to individer rejser sammen ad Jyllands mørke landeveje. Hjem finder de ikke i fysisk forstand, men ved tegneseriens sidste panel har de nået til et jævnbyrdigt plan, muligvis begge

smerteligt bevidste om, at den idyl som pigen drømmende fabler om, aldrig vil realiseres for dem. Her ses endnu et træk fra H.C. Andersen, nemlig den dobbelthenvendelse vi finder i den barnlige og naive synsvinkel, og den voksne bevidsthed, der har erkendt livets skyggesider. Pigens drømme og chaufførens kropslige trang er endnu et eksempel på det modsætningsforhold, som tegneserien karakteriserer: det materielle og det åndelige, lyset og mørket, det gode og det onde.

Doppeltheden afspejles både tematisk, men ligeledes ses dette aspekt i Villadsens personlige stil, hvor markante skyggevirkninger og skitseprægede udtryk understøtter den uhyggelige og ildevarslenende stemning, som den uligevægtige dialog antyder.

I *3 piger* er temaet omkring hjemløshed helt centralt og fortællingerne skildrer piger, der flygter eller stræber efter et andet liv. Pigen i *Familien* stikker af fra et sted, hvor hun ikke føler sig hjemme, mens *Hesten* skildrer drømmen om udvandringen og de ofre mennesket må bringe for at udleve sin drøm.

Nostalgi

I *Liftet* såvel som 'Tidevand' iscenesættes forestillingen om barndommen som noget uskyldigt og umiddelbart. Barndommen er en tid der rummer nysgerrighed og drømme, men også potentiale for fare og uskyldstab. Et begreb der relaterer sig til dette, er *nostalgi*, som kan betegne: "en idealisering af og længslen efter fortiden, hvor fortiden fremstilles som et sentimentalt rum opfyldt af ren uskyld" (Avishai 2011, 271). Baetens og Frey skriver her at fortællinger om fortiden dominerer indholdssiden af grafiske romaner i nyere tid (Baetens og Frey 2015, 217).

Nostalgi-begrebet kan forstås som en postmoderne sensibilitet overfor en fortid, der konstrueres som et ideal. Fredric Jameson skriver i *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1991) at fænomenet kan betegne en genskabelse af fortiden i en pseudo-historisk fremstilling (Jameson 1991, 67). Dette sker med henblik på at kanalisere den følelse og stemning, som tilknyttes den bestemte tidsperiode, i et kommercielt eller politisk ærinde. Nostalgi kan både udtrykke personlig og kollektiv erindring, hvor begrebet for den enkelte person fremkalder en affektiv respons, mens det på det kulturelle plan betegner en kollektiv stemning (Dwyer 2010, 9).

Nostalgi kan ligeledes ses som en parallel til begrebet *heimliche* - det velkendte og trygge, som siden slår revner og åbner op for det fortrængte og som bliver *Unheimlich*. Netop nostalgis evne til at vække sentimentale minder om en svunden tid er blevet anvendt som en

politisk strategi, f.eks. i Naziregimet. Her byggede nationalsocialismen blandt andet på socialdarwinismens tanker om den stærkestes ret til overlevelse, i kombination med en modernitetskritik og hjemstavndyrkelse, som i den tyske “Blut und Boden”-filosofi betegnede et ideal om (racerene) tyske bønder, der i fællesskab dyrkede jorden (Schou 2006, 397-398). Nazisternes forsøg på at idealisere “den ariske race” og fremme det tyske fællesskab førte til voldsudgydelse og massiv undertrykkelse i verdenskrigens rædsler. Samme tankegang, dog i en noget mindre skala, finder vi i kulturkonservatismen og højrefløjsspopulismen (Knudsen 2007, 1). Her kan Dansk Folkepartis “Tegneseriekampagne” (se figurliste XXI) anno 2018 ses som eksempel. I billedet ser vi fire prominente politikere fra partiet, som nyder en frokost bestående af smørrebrød og snaps, mens vi baggrunden ser et smukt pyntet juletræ. Med en kampagne som denne ønsker partiet at positionere sig i vælgernes tanker, som “bærerne af de gode (gamle) danske værdier og traditioner”.

Ligeledes kan nostalgi beskrive følelsen af fremmedgørelse, idet nostalgi på græsk er af afledt af ordene *nostos* (hjemkomst) og *algos* (smerte). Den smertelige længsel mod at føle sig hjemme symboliseres ved karakterernes hvileløse færdsel på den mørke landevej i *Liftet*, og ved den fremmanede drømmetale: at blive et “rigtigt menneske”. I ‘Dysphoria’ formuleres længslen mod at blive et “helt menneske”, som fremkalder en kropslig, smertefuld virkning.

Svetlana Boym betegner nostalgi som en forskydning fra nutiden til fortiden: “a defence mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals” (Boym, 2001, xiv). Nostalgien i ‘Tidevand’ kommer til udtryk i den blonde karakters forestilling om fortiden som uskyldig. I fortællingen skildres en tematik der med “postkoloniale briller” åbenlyst kritiserer forholdet mellem nutidens tilbageblik på historien, og dét, der faktisk skete. Felski skriver her at: “Postcolonial studies[...] troubles our models of time as well as space, messing up the tidiness of periodizing categories, elucidating the ways in which historical schemata often prop up the complacency new literary history of a West-centered viewpoint” (Felski 2015, 575). En genovervejelse af, hvordan fremstillingen af historiske begivenheder, mennesker og følelser finder sted, er derfor nødvendig. I artiklen: ‘Imperialist Nostalgia in Master’s To the Coral Strand’ beskriver Mehmet Fikret Arargüç nostalgi som identitetsskabende: “Imperialist nostalgia bemoans the fact that a culture, a form of life, an environment, or a species has become or is about to become extinct. Yet, ironically, it is the perpetrator who laments. In this way, imperialist nostalgia brings to mind a strategy for innocence, one that seeks to cover up any complicity” (Arargüç 2012, 3). Forestillingen om nationens bedrifter og historie har betydning for folkets og individets identitetsfølelse i nutiden.

Hævdelse af uskyld og en nostalgisk holdning til fortiden, bliver dermed en overlevelsesstrategi og en re-identifikationsproces.

Nostalgi er dermed et komplekst begreb, som både betegner en genskabelse af fortiden ud fra et nutidigt synspunkt, med henblik på kommercialisering, identifikation eller argumentation, samt en kollektiv stemning eller affektiv respons. Ifølge Jameson virker nostalgi-begrebet ligeledes i forhold til intertekstuelle referencer og pastiche, som er værker der bevidst anvender kendetegn fra andre kunstnere eller strømningers udtryk. Jameson kalder fænomenet: “the insensible colonization of the present by the nostalgia mode”. Nostalgi kan dermed ligeledes ses som stilmæssig intertekstualitet, hvilket ifølge Jameson skal forstås som “a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect” (Jameson 1991, 20). Dette ses i ‘Dysphoria’, der karakteriseres ved en billedlig stil, som skaber associationer til den visuelle punk-æstetik fra 1980’erne (se figurliste II), og ligeledes til værker af den engelske kunstner Aubrey Beardsley (se figurliste III). Vreden, fremmedgørelsen og oprøret mod det etablerede system, som firser-punken står for (Ensminger 2011, 10), forbindes dermed til Kvarnstöms værk. Nostalgi bliver her en æstetisk kanal til fortidens kunstudtryk og stemninger.

Nostalgi og *Liftet*

Forbindelsen til det nostalgiske ses i den genre-blanding, som *Liftet* kendetegnes ved, hvor det andersenske eventyr danner rammen om fortællingen. I Romantikken tildeltes barndommen værdi i sig selv og for romantikerne var barnet symbol på umiddelbarhed, uskyld, leg og fantasi (Michelsen 2008, 77). De barnlige “værdier” finder vi ligeledes i periodens ophøjethed af “kunstneren” eller “geniet” som den, der har forbindelse til den guddommelige verden. Friedrich Schiller anskuer kunsten som et produkt af menneskets særlige “legedrift” og hævder at “kun når det leger, er det helt og fuldt menneske” (Michelsen 2008, 40).

Eventyret har som genre, særligt i Romantikken, forbindelse til barndommens fantasi og umiddelbarhed: “Kun i det oprindelige, som barnet - og eventyrfortælleren - er bærer af, findes en synsmåde, der omfatter hele tilværelsen [...] at den voksne ved at blive hensat til barnets synsvinkel bringes til at erindre sin glemte barnlige erfaringsmåde” (Mortensen 2008, 381). F.eks. er det en lille dreng, der i *Kejserens nye klæder* (1837) åbner de voksnes øjne for kejserens indbildte antræk.

Liftet spiller på vores forventninger om eventyret og iscenesætter to karakterer i, hvad vi forestiller os, er en historie om det monstrøse, der truer det uskyldige. Ahmed skriver her at barnets uskyld er størst i fare ved nærheden af fremmede: “The child comes to embody, in a

narrative that is both nostalgic (returned to an imagined past) and fearful (projecting an unimaginable future), all that could be stolen or lost by the proximity of strangers” (Ahmed 2000, 35). Barnet bliver derfor symbol på den uskyldige, som må beskyttes fra fortabelse. Som i eventyret er det i *Liftet* læserens øjne, der skal åbnes for virkeligheden, hvor der findes eksistenser, som dagligt kæmper med ikke at tilhøre normaliteten (Wogensen 2015).

Tegneserien som et særligt affektivt medie?

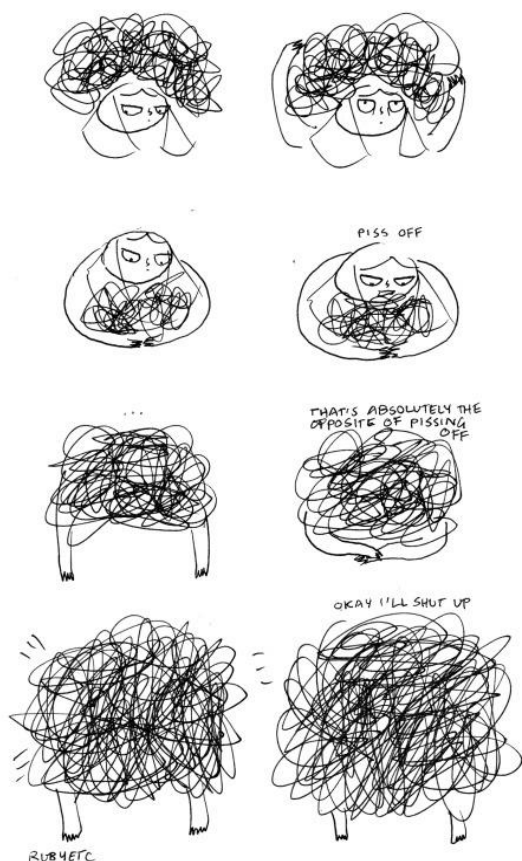
Tegneserier, såvel som andre typer litteratur, inviterer læseren til at få et indblik i andre personers følelsesliv. Følelser, som formidles via medier, kunst og litteratur, kan dermed bevæge sig fra værket til læseren, som påvirkes af den stemning eller sansning, som f.eks. tegneserien udtrykker. Sianne Ngai henter i *Ugly Feelings* (2007) inspiration fra Heideggers teori om at *stemning* (Stimmung) udspringer fra, former og modulerer vores samlede væren-i-verden (Ngai 2007, 42). Det stemningsmæssige aspekt forskydes fra jeget til omverdenen: følelserne eksisterer ikke blot i værket, men kan “forplante sig” til publikum. Ngai argumenterer for et affektbegreb, der omfatter tone, stemning (mood) og holdning (attitude). Hun skriver: “to speak of tone is thus to generalize, totalize, and abstract the “world” of the literary object, in a way that seems particularly conducive to the analysis of ideology. There is a sense in which tone resembles the concept of collective mood“ (Ngai 2007, 43). Med begreberne tone, stemning og holdning taler Ngai om værkets samlede følelse, eller om den affektive kvalitet, der knytter sig til værket og som kan præge dets læsere (Ngai 2007, 44).

Tegneserier kan formidle og udtrykke følelser på forskellig vis. Brugen af skiftende synsvinkler, tempo og varierende farver kan påvirke stemningen eller tonen i tegneserien. Affekten er stærkere i nogle værker end andre, f.eks. ved vi allerede ved et kig på parateksten til *Maus* at værket omhandler nazisme og jødeforfølgelse: på forsiden ses nazi-tegnet, hvor en kat er midtpunkt og herunder to beklemte mus, der stirrer frem for sig. Denne symbolik og metaforen nazist/jødisk (kat/mus) sætter os i en bestemt stemning: vi føler os utrygge som en lille mus, der forsøger at undslippe fare. På samme vis “klæber” affekten til ‘Dysphoria’. Når Kvarnström tegner fremmedgjortheden ved sin egen krop, som blødende sår på kroppen, lader det læseren føle, hvordan dysfori fysisk påvirker kroppen. Vi kan se smerten i karakterens ansigt og på kroppen, men vi får ligeledes fortalt hvordan smerten føles.

Tegneserier består af ord og billeder, der, via værkets særlige udtryk og brug af konventioner, tilsammen danner mening gennem læserens closure. Groensteen skriver at tegneserien, i kraft af dens mimetiske karakter, har tendens til at favorisere den direkte

taleform, hvilket gør, at læseren fordybes i handlingen (Groensteen 2013, 122). Ligeledes ser vi, grundet tegneseriens særlige spatio-topi, parallelle udsigelser, hvor captions kan give læseren adgang til karakterernes indre liv simultant med et handlingsforløb i direkte taleform. Groensteen tilføjer her at tanker som regel visualiseres billedligt i tegneserier, og at metaforer ofte bruges til at illustrere følelser og stemninger, f.eks. en sol som symbol på glæde. Affekt kan derfor ses i relation til tegneseriens rige billedlige udtryksregister, men kan ligeledes afkodes sprogligt. Dette ses f.eks. i tegneseriens brug af grafiske “lydlige” bogstaver (se f.eks. figurliste XVI), (forstørrede) versaler, symboler (f.eks. bandeord illustreret ved: “★@#\$\$%&!”) eller emanata. Disse virkemidler kan signalere en karakter i affekt, ligesom farver og forskellige perspektiver kan illustrere affekt. Tegneserien har dermed en bred palet af virkemidler at gøre brug af, i forhold til at engagere læseren i historien, samt at udtrykke følelser.

Fortællinger som ‘Dysphoria’ skildrer følelser og tanker, som er svære at sætte sig ind i for mennesker, som ikke kender til dét, at føle sig forkert i den krop man er født med. Tegneserier kan dermed skildre komplekse temaer, ligesom andre former for litteratur og film, men fortællemåden med samspillet mellem tekst, billede og helside er særligt for tegneserien som medie. Det betyder at fortiden kan møde nutiden, og beskrivelser af melankoli og eufori kan optræde på samme side. Dette medvirker også at svære tematikker som f.eks. sorg, sygdom og overgreb kan beskrives detaljeret på relativt få sider, fordi vi netop kan få adgang til forskellige dele af karakterernes historier på samme tid. Samtidig er tegneserier grafisk litteratur - dét, der ikke kan sættes ord på, kan måske bedre forklares i billeder, som her hos tegneren Ruby Elliot, der illustrerer hvordan stress og depression føles:



Figur 16 Grafisk repræsentation af sindsstemning.

‘Krusedullen’ personificerer noget stort, knudret og udefinerbart, og selvom man ikke har erfaring med psykisk sygdom, så er fornemmelsen af, at overvældes af følelser noget, mange mennesker kan nikke genkendende til. Sindet og kroppen er dermed forbundet hos Elliot - det uforståelige må forklares billedligt og reelt. Tegneseriens styrke er her at kunne formidle abstrakte følelser med et simpelt, konkret udtryk.

Affekt i specialets udvalgte eksempler

Kropslig fremmedhed er et af de gennemgående temaer i ‘Dysphoria’, ‘Tidevand’ og *Liftet*. På forskellig vis illustrerer værkerne, ud fra et affektivt perspektiv, hvordan dét, at føle sig “fremmed” over for sig selv og andre, opleves. I ‘Dysphoria’ skildres følelsen af dysfori som en fremmedgørelse over for sig selv og sin krop, sine medmennesker og det samfund man lever i. Dysforien bliver ikke blot en følelse, men en tilstand, som kendetegner karakterens væren. Tygstrup skriver at hvor følelsen tilhører et subjekt, producerer affekten subjektivitet (Tygstrup 2013, 3). Karakteren i ‘Dysphoria’ formulerer: “ [This pain and sadness is] all about me that anyone cares to see (Kvarnström 2019, 56). “Smerten”, som karakteren beskriver, er flersidig:

affekten skaber et ydre billede af karakteren, som udelukkende er baseret på (køns)dysfori, hvorfor karakteren oplever sig selv som “fastlåst”. Dette illustreres i tegneserien med reb og mangel på “syn” (“I am never allowed to be a whole person in the eyes of others, and that hurts” (Kvarnström 2019, 57)). Ligeledes ser vi smerten ved symbolsk vold samt erindringen om subjektiv vold begået mod transpersoner, som en kropslig (blodig) reaktion hos karakteren.

‘Tidevand’ spiller på forestillingen om, hvem der er fremmed i hvilket miljø. Karaktererne undergår både fysiske og mentale transformationer i løbet af fortællingen, men det er den blonde karakter, som er genstand for den største påvirkning. Fortællingen igennem ser vi mest variation i den blonde karakters “tale”, som kommer til udtryk i varierende talebobler (“lyd- og råbebobler”), med kalligrafi, der refererer til forhøjet toneleje og lydstyrke (se f.eks. figurliste XXII), samt emanata. Ligeledes ser vi hos den blonde karakter “karikerende” variationer blandt andet opspilede øjne, blussende kinder samt åben, “måbende” mund. Til sammenligning ser vi næsten ingen variation i den mørkhårede karakters ansigtsudtryk og hendes toneleje forbliver ens, hvilket illustreres i ensartet skrift. Tegneserien gør dermed brug af flere virkemidler til at illustrere hvorledes mødet mellem karaktererne skaber følelsesmæssig påvirkning. Vi kan se den blonde karakters frustration, skam, overraskelse og frygt. Tygstrup skriver at affekt kan aflæses på kroppen som et “interface” mellem psykiske og materielle elementer (Tygstrup 2013, 7). Ved at tale om affekt som en tilstand (“noget man er i”), eller en “ydre virkelighed” (Tygstrup 2013, 8) tildeler vi begrebet en rumlig dimension. Ideen om, at affekt opstår i mødet mellem mennesker, kommer særligt til udtryk i ‘Tidevand’, hvor stedet synes at have særlig betydning. Vi befinder os på en strand, som tegner grænsen mellem land og vand. Ligeledes er “stedsfortroligheden”, samt spillet mellem fremmede og “samme” i forskellige miljøer, hovedtema i ‘Tidevand’.

Liftet bringer en palet af følelser og stemninger på banen, som “smitter” læseren affektivt. Tegneserien holder læseren klaustrofobisk fanget i førerhuset, mens lastbilen suser afsted med mere end 80 kilometer i timen. *Liftet* demonstrerer affektens virkning som “kropslige forandringer”, og vi er vidne til tydelige skift i sindsstemninger, der ligeledes påvirker rummet og relationen mellem karaktererne.

Perspektivering

Spørgsmålet om køn og krop optager ikke blot tegnerne og forfatterne, som dette speciale fremhæver, men optræder i flere forklædninger i aktuelle og kommende nordiske udgivelser. Dette forår bød bl.a. på en nyfortolkning af Mary Shelleys monster Frankenstein som queer i

Lars Kramhøft og Jam Adens *Frankenstine* (2020), samt et nyt blik på de binære kønsroller i Liv Strömquists *Den er der ikke* (udgivelse udskudt til august 2020, grundet COVID-19). Kaster vi et blik på top fem over nye populære tegneserier på webudgiveren tapastic.com, er tre markeret under genren LGBTQ+ og de øvrige to under fanen 'Romance', hvor hovedpersonerne i tegneserierne er hentet fra den overnaturlige verden, henholdsvis vampyren i *Fangs* (2019) af Sarah Andersen og heksen i *What's Wrong with You, Duke?* (2020) af Eddie Bandalbanji. Det er dermed ikke kun hos nordiske tegnere at kønnet, kroppen og kærligheden udforskes, og ligeledes ser vi her tendensen med at udtrykke det reelle og kropslige med overnaturlige fænomener og væsner.

Diversitet er et udtryk, som i høj grad passer på tegneseriemediet i dag og udviklingen af de sociale medier bidrager blandt andet til, at så mange nye og forskellige tegneserieskabere udgives i dag. Baetens og Frey skriver at "digital media seem to expand the realm of the visual rather than contract it" (Baetens og Frey 2015, 2). Mange tegnere udgiver i dag både digitalt og i fysisk print, hvilket bl.a. tilfældet for Kvarnström, som udover at yde illustrationer til bl.a. Malmø Universitets magasin SUM, ligeledes publicerer gennem sin instagram-profil. Ligeledes yder Kvarnström bidrag til digitale tegneseriemagasiner såsom CBK comics og magasinet Frikktion. Det er bemærkelsesværdigt at så mange skandinaviske tegnere (især kvinder), inden for få år, er udkommet med værker, der gør op med, eller diskuterer normer for bl.a. krop, forældreskab, køn og kønsroller og seksualitet. Særligt den svenske tegneseriescene har i løbet af de sidste årtier oplevet fremgang af kvindelige tegnere og blandt andre Liv Strömquist, Nina Hemmingsson, Joanna Rubin Dranger, Miro Elgeholm og Olivia Skoglund er medskabere af den nye femi-tegneserie i Sverige. Ifølge Fredrik Strömberg, der er kursusansvarlig på Serieskolan i Malmö, har flere kvindelige tegnere været med til at øge antallet af kvindelige læsere. Han tilføjer at "de mange kvindelige tegnere giver et andet perspektiv på verden, og det er vigtigt for tegneserien ligesom alle andre steder i samfundet" (information.dk). I Danmark har vi ligeledes set mange flere kvindelige tegnere end tidligere, blandt andet var vinderne af Pingprisen for 'Årets debutant' i 2016-2019 alle kvinder, der i deres tegneserier sætter fokus på kroppen, moderskabet, og samfundets forventninger. Ligeledes udkommer etablerede danske kvindelige tegnere med værker, der på forskellig vis prikker til vores forestillinger om køn, krop, kærlighed og kønsroller, her er Rikke Villadsen en af foregangskvinderne.

Flere tegneserielæsere betyder mere diversitet, fordi forskellige mennesker kan fortælle deres historier, og flere får også chancen for at gøre det, idet tegneseriemediet ikke længere er

så niche og lavkulturel en branche, som flere, især i den akademiske verden, tidligere anså den for at være. Skogemann skriver her at den tidlige tegneserieforskning havde et ideologikritisk ærinde, men at traditionen for formalistisk, æstetisk tegneserieanalyse er stadig relativt ny (Skogemann 2009, 72). Skogemann tilføjer at videnskaben nu i højere grad fokuserer på en holistisk teoretisk tilgang til tegneserier med øje for mediets særlige opbygning og virkemidler, som blandt andet Groensteen har været foregangsmand for (Skogemann 2009, 73).

Værkets affektive kvalitet, som ifølge Ngai omfatter tegneseriens tone, stemning og holdning, kan præge læseren i forhold til leve sig ind i og blive oplyst om andre menneskers (både historiske og nutidige) levevilkår. Netop behovet for at føle sig engageret i en historie gør, at diversitet bør være et vigtigt aspekt af populærkulturen. Butler skriver at repræsentation er sprogets normative funktion, som konstruerer subjekter i forhold til den herskende norm, f.eks. for køn (Butler 2006, 2). Vi har derfor brug for øget diversitet, f.eks. indenfor tegneserier, for at forskellige mennesker kan fortælle deres historier og flere, forskellige mennesker kan føle sig repræsenteret, når de læser historierne. Netop fordi vi påvirkes affektivt når vi læser tegneserierne, er diversitet ikke kun gavnligt for de der kan spejle sig i fortællingerne - de lader også øvrige læsere få et indblik i en tilværelse, der ikke ligner deres egen.

Konklusion

I 'Dysphoria', 'Tidevand' og *Liftet* tematiseres kropslig fremmedhed, i forhold til køn, kulturmøder og normer. Det er svære temaer fortællingerne tager op, hvilket illustreres ved de (voldelige) sammenstød vi er vidne til i tegneserierne. Her medvirker den grafiske romans komposition, tematiske dybde og specifikke virkemidler til at formidle komplekse emner såsom vold og køn. Tegneserierne, som dette speciale kredser om, har det tilfælles at de udforsker og udfordrer normer for køn og krop, ved at skildre kropslige og mentale forandringer i mødet mellem mennesker. Værkerne adskiller sig dog milevidt fra hinanden, når det kommer til blandt andet stil, konventioner og narration.

'Dysphoria' fremstiller forskellige former for vold, rettet mod transpersoner. På indholdssiden kan tegneserien relateres til genren subjektiv realisme, som er karakteristisk for den grafiske roman. Dette kommer især til udtryk i værkets autobiografiske karakter, samt karakterens monolog i captions. Hvor den traditionelle brug af captions ofte handler om at guide læseren i forhold til tid og sted i panelet, så fungerer captions i 'Dysphoria' som formidling af karakterens følelser og tanker, ganske som et lyrisk jeg i et digt. Fortællerforholdet i 'Dysphoria' er typisk for den grafiske roman, idet fortælleren i højere grad træder frem, visuelt og sprogligt, i den grafiske roman, end i mainstream-tegneserien. På flere måder relaterer værket sig til andre kunstformer end tegneserien, blandt andet i relation til layout, idet 'Dysphoria' består af helsidesillustrationer, hvor hver side indeholder et enkelt panel, uden kausale forbindelser panelerne imellem. I stedet understøttes sammenhængen af Kvarnströms særlige narrative og visuelle stil. Ligeledes relaterer tegneserien sig til billedkunsten med hensyn til visuel stil. Tegneseriens visuelle æstetik skaber associationer til 1980'ernes punk-art og ligeledes til værker af kunstneren Aubrey Beardsley, hvilket ses i karakterens fremtrædning og det sort-hvide udtryk. De stilmæssige, intertekstuelle referencer afficerer måden vi læser 'Dysphoria' på, og forstærker de følelser, som karakteren udtrykker: dysfori, smerte, vrede og bedrøvelse.

I 'Dysphoria' tematiseres vilkårene for mennesker, som falder uden for samfundets normer for køn. Mennesker, som overtræder grænser og normer ved at falde uden for et kulturelt system, opleves som afvigende, farlige og monstrøse, hvilket vi ser i *Liftet*, hvor det umenneskelige træder frem i chaufførens udlevelse af afvigende lyster. Pigens menneskelighed er dog lige så tvivlsom, idet hun "fødes af jorden", samt udtrykker en drøm om at blive "et rigtigt menneske". Længslen mod at føle sig hjemme symboliseres i *Liftet* ved karakterernes hvileløse færdsel på landevejen. Denne længsel karakteriserer et aspekt ved nostalgi-begrebet

som følelsen af fremmedgørelse. I *Liftet* kommer det nostalgiske ligeledes til udtryk i tegneseriens leg med eventyreren, hvor H.C. Andersens indledning til *Den Grimme Ælling* danner rammen om en fortælling, der er alt andet end idyllisk. Eventyret forvandles i *Liftet* til *das Unheimliche*, som betegner det fremmede og mørkes indtrængen i det velkendte og trygge. Denne tematik understøttes af den billedlige stil, som kendetegnes ved sort/hvid blyantstreg, uproportionerede karakterer og ujævne rammer. Dette skaber en drømmeagtig, men utryg stemning, som ligeledes ses i relationen mellem karaktererne og som læseren tydeligt afkoder, og påvirkes af.

Det nostalgiske aspekt i 'Tidevand' ses i forskydningen fra nutiden til fortiden. 'Tidevand' skildrer splittelsen mellem barndommen og fortiden (det erindrede) og dét, der faktisk skete og det er i dette spændingsfelt, fortællingen virker. Spillet mellem samme og Anden i 'Tidevand' er fortællingens hovedpointe: hvem er monsteret? "Monsteret" bliver identitetsskabende; det bliver et billede på den "vilde" Anden, som mennesket forestiller sig, i mødet med den fremmede. 'Tidevand' kan læses i relation til problematisk kolonialistisk historie. Her kan termen "imperialistisk nostalgi" ("imperialist nostalgia") fungere som en strategi for uskyldighed og omformulering af voldelige handlinger, begået i fortiden.

Fremmedgørelsen i de tre værker kommer dermed til udtryk i de kropslige forandringer, vi er vidne til. Det er bemærkelsesværdigt at vi i tegneserierne ser en tydelig sammenhæng mellem køn, krop og voldshandlinger. Tegneserierne kan anskues som en kritik mod en samfundsnorm, der fordømmer dem, der falder uden for, på den ene eller den anden måde. Her ses ligeledes en parallel mellem eventyreren brug af "flade" karakterer, der karakteriseres som entydige (f.eks. gode/onde, monster/menneske) og den subjektiveringsproces, f.eks. kønsnormer, som undertrykker individer i samfundet.

Vi kan læse tegneserierne som et udtryk for en holdning om at den essentialistiske kønstanke er i sig selv et voldeligt instrument, som fastlåser individer i bestemte kategorier, eller dømmer dem "ude", der ikke passer ind i samfundets normer. Vold er ikke blot fysisk, men kan ligeledes lagres kropsligt, udtrykkes sprogligt og gives videre til andre - på samme måde som affekt kan flyde mellem værket og læseren.

Bibliografi

Skønlitteratur:

Deleuran, Claus: *Pirelli og Firestone på eventyr*. Forlaget Politisk Revy, 1979.

Høeg, Peter: *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*. Forlaget Rosinante 1992.

Kvarnström, Aiden et al.: *Vold*. Forlaget Yngel 2019.

Moore, Alan og Gibbons, Dave: *Watchmen: International Edition* © DC Comics 2008.

Stjernfelt, Karoline: *Usete Steder og andre historier* © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.

Villadsen, Rikke: *Et Knald Til*. 1. oplag 2014. Forlaget Aben Maler.

Villadsen, Rikke og Rasmussen, Bjørn: *Liftet* © Forfatterne og Gladiator 2014.

Faglitteratur:

Ahmed, Sara: *Strange Encounters - Embodied others in post-coloniality* © 2000 Sara Ahmed.

Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2nd Edition 2014.

Anolik, Ruth Bienstock: *Horrifying Sex: Essays on Sexual Difference in Gothic Literature*. McFarland, 2007.

Arargüç, Mehmet Fikret: 'Imperialist Nostalgia in Master's To the Coral Strand' i CLCWeb: Comparative Literature and Culture, volume 14, #1 2012.

Auken, Sune: 'Epikkens Gennembrud' i: *Dansk Litteraturs Historie*, bind 2. Red. af Klaus P. Mortensen og May Schack © 2008 Gyldendal.

Avishai, Margalit: *Nostalgia* i: Psychoanalytic Dialogues #21, 2011.

Baetens, Jan & Frey, Hugo: *The Graphic Novel - An Introduction* © 2015 Cambridge University Press.

Bevin, Phillip: *Superman and the Comic Book Brand Continuity*. Routledge 2018.

Bowers, Maggie Ann: *Magical Realism* © 2004 Taylor & Francis Group 1st Edition.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: basic Books 2001.

Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. Suhrkamp 1994

Butler, Judith: *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*. © Routledge 2006.

Butler, Judith: *Krigens Rammer - Hvornår er livet sorgbart?* © da. overs. Arena 2015.

Christiansen, Hans-Christian og Magnussen, Anne: 'Tegneserieanalyse' i: *Analyse af billedmedier - en introduktion*. Red. af Gitte Rose og H.C. Christiansen © Samfundslitteratur 2009, 2. udgave.

Cohen, Jeffrey Jerome.: *Monster Theory: Reading Culture* 1996.

Dwyer, Michael C.: *Back to the fifties: Pop nostalgia in the Reagan Era*. © 2010 ProQuest.
Ensminger, David A.: *Visual Vitriol The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. 2011 University Press of Mississippi.

Felski, Rita: *The Limits of Critique*. © 2015 University of Chicago.

Felski, Rita: *Uses of Literature* © Rita Felski 2008.

Freud, Sigmund: *The Uncanny* i: *The Monster Theory Reader*, Red. af J.A Weinstock. © 2020 University of Minnesota Press.

Foucault, Michel: 'The Subject and Power' i *Critical Inquiry*, vol. 8, #4 1982.

Gammelgaard, Lasse Raaby: *Chaos Narrative and Experientiality in the Graphic Memoir. The Case of Thomas H. Nøhr's Circus* i *Tidsskrift for Forskning i Sygdom og Samfund* #31 2019.

Groensteen, Thierry: *Comics and narration* © 2013 University Press of Mississippi.

Groensteen, Thierry: *The System of Comics* © 2007 University Press of Mississippi.

Hamann, Albert: 'Lessing's Laokoon - edited with English notes, by A. Hamann with an introduction, by L.E. Upcott' 1878.

Heede, Dag: *Det tomme menneske. Introduktion til Michel Foucault* © Museum Tusculanums Forlag 2012. 2. reviderede udgave, 5. oplag.

Heede, Dag (et.al.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* © Forfatterne og Aarhus Universitetsforlag 2013. 2. udgave, 1. oplag.

Hoopes, James: *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. 1991 University of North Carolina Press

Hutchinson Dictionary of Ideas. Helicon Publishing © Research Machines 2005

Jameson, Fredric: *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. London Verso 1991.

Jensen, Klaus Bruhn (red.): *Dansk Mediehistorie*. Bind 2: 1880-1960 © Samfundslitteratur 1. udgave, 4. oplag.

Knudsen, Britta Timm: 'Længslens iscenesættelser' i *historie-nu.dk* 2007.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay to Abjection*, trans L.S. Roudiez, 1982 New York: Columbia University Press.

Lykke, Nina: *Feminist Studies - A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing* © Routledge 2010.

Mai, Anne-Marie (red.): *Litteratur i brug*. © Aalborg Universitetsforlag 2019.

McCloud, Scott: *Understanding Comics*. New York: Harper Collins books, 1993.

Michelsen, Knud: '1800-1870' i: *Dansk Litteraturs Historie*, bind 2. Red. af Klaus P. Mortensen og May Schack © 2008 Gyldendal.

Mortensen, Klaus P.: 'Fortællingens mange former - H.C. Andersen' i: *Dansk Litteraturs Historie*, bind 2. Red. af Klaus P. Mortensen og May Schack © 2008 Gyldendal.

Nielsen, Nanna Bonde: *Blink. Litterær analyse og metode*. Redigeret af Gorm Larsen og René Rasmussen. © Aalborg Universitetsforlag, 2014 1. udgave.

Ngai, Sianne: *Ugly Feelings*. 2005 Harvard University Press.

Palmer, Paulina: *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. University of Wales Press, 2012

Rösing, Lillian Munk: 'Kønnet som eksistentialt og anatomisk metafor' i *Dansk Noter* #4, 2015.

Sabin, Roger: *Comics, Comix and Graphic Novels: A history of Comic Art*. London Phaidon, 1996.

Schou, Søren: 'Nazisme og kulturel kollaboration' i: *Dansk Litteraturs Historie*, bind 4. Red. af Klaus P. Mortensen og May Schack © 2006 Gyldendal.

Sherrow, Victoria: *Encyclopedia of hair: A cultural history*. Greenwood Publishing 1996.

Skogemann, Liva: "Systemet bag stregerne. Om hvordan tegneserier fortæller" i *Kritik* #192, 2009.

Søndergaard, Dorte Marie: *Tegnet på kroppen: køn, koder og konstruktioner blandt unge voksne i akademien*. Museum Tusulanums Forlag, København 1996.

Thisted, Kirsten og Larsen, Ingemai: 'Bag masken: Falske sorte og hvide bevidstheder ifølge Fanon og postkolonialismen' i *Kritik* #44, 2011.

Thisted, Kirsten: *De-framing the indigenous body. Ethnography, Landscape and Cultural belonging in the art of Pia Arke*. Nordlit #29, 2012.

Tygstrup, Frederik: *Affekt og Rum* i: *Kultur og Klasse* #16 2013. Aarhus Universitetsforlag

Young, Robert J. C.: 'Deconstruction and the Postcolonial' fra: *Deconstructions: A User's Guide*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2000. Her oversat til dansk i: *Postkolonialisme*, redigeret af Hans Hauge © Forfatterne og Aarhus Universitetsforlag 2007

Žižek, Slavoj: *Vold - seks skæve refleksioner* © Forlaget Philosophia 2009.

Hjemmesider og interviews:

Information.dk: 'Svenske kvinder på stribe' . Besøgt d. 29/05/20
<https://www.information.dk/kultur/2008/07/svenske-kvinder-paa-stribe>

Interview i Troldspejlet & Co.: 'Makaber makeup, tegneserier - og Karoline Stjernfelt'. Sæson 2020, episode 4, dr.dk.

Lgbt.dk > ordbog > kønsdysfori. Besøgt d. 28/05/20.

Medici.tv (Documentary Franz Schubert 'Unfinished Symphony'). Besøgt d. 29/05/20.

Ms.dk: Mellemfolkeligt Samvirke. 'Vores arbejde i udviklingslande' > 'Den arabiske region'. Besøgt d. 25/05/20.

Tapas.io. Besøgt d. 25/05/2020.

Wogensen, Jakob Paludan: 'Landevejens gråtoner' 2015 i: webmagasinet Vagant. Besøgt d. 28/05/20: <http://www.vagant.no/landevejens-graatoner-bjorn-rasmussen-rikke-villadsen/>

Figurliste

Figur 1: Eksempel på tegneserie

Figur 2: Will Eisner af *The Contract with God: Life on the Dropsie Avenue*. © 1995 Will Eisner. Jan Baetens og Hugo Frey: *The Graphic Novel: An Introduction* 2015, side 10.

Figur 3: *Watchmen*, kapitel II, side 28. Alan Moore og Dave Gibbons © 2008 DC Comics

Figur 4: "Hver eneste morgen", 22. november 2017, marensblog.dk

Figur 5: *MAUS: En overlevende fortæller: Min fars lidelseshistorie & Og her begyndte mine problemer* af Art Spiegelman. Side 214 © forlaget politisk revy 2005.

Figur 6: *MAUS: En overlevende fortæller: Min fars lidelseshistorie & Og her begyndte mine problemer* af Art Spiegelman. Side 116 © forlaget politisk revy 2005.

Figur 7: *MAUS: En overlevende fortæller: Min fars lidelseshistorie & Og her begyndte mine problemer* af Art Spiegelman. Side 159 © forlaget politisk revy 2005.

Figur 8: 'Tidevand' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side 10 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.

Figur 9: 'Tidevand' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side 11 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.

Figur 10: 'Tidevand' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side 19 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.

Figur 11: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 48-49 © Forfatterne og Gladiator 2014.

Figur 12: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 36-37 © Forfatterne og Gladiator 2014.

Figur 13: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 12 © Forfatterne og Gladiator 2014.

Figur 14: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 21 © Forfatterne og Gladiator 2014.

Figur 15: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 17 © Forfatterne og Gladiator 2014.

Figur 16: Ruby Elliot (rubyetc) <https://rubyetc.tumblr.com/>

Øvrige illustrationer

I: Dominerende gitterstruktur i *Watchmen*, kapitel IV, side 13. Alan Moore og Dave Gibbons
© 2008 DC Comics



II: Firser Punk. Tegneserien *Punk Rock Jesus* af Sean Murphy. DC Comics Vertigo Comics imprint.



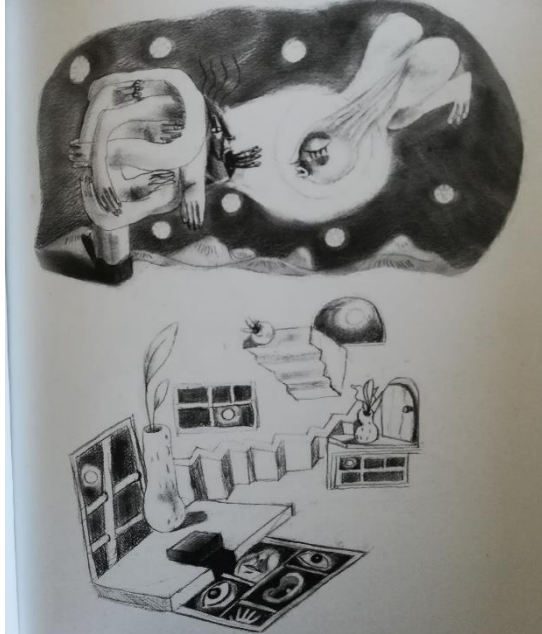
III: Aubrey Beardsley: *The Dancers Reward*, fra *Salomé*. 1904 og *Venus between terminal Gods*. 1895.



IV: SUPERMAN #436 Side 40 © DC Comics 1998



V: 'Man on the Moon' af Anna Dea Djuraas af *Vold*, side 19. Forlaget Yngel 2019



VI: Benoît Peeters: 'Tegneseriens kompositoriske forhold', (Oversat til dansk). Jan Baetens og Hugo Frey: *The Graphic Novel: An Introduction* 2015, side 108.

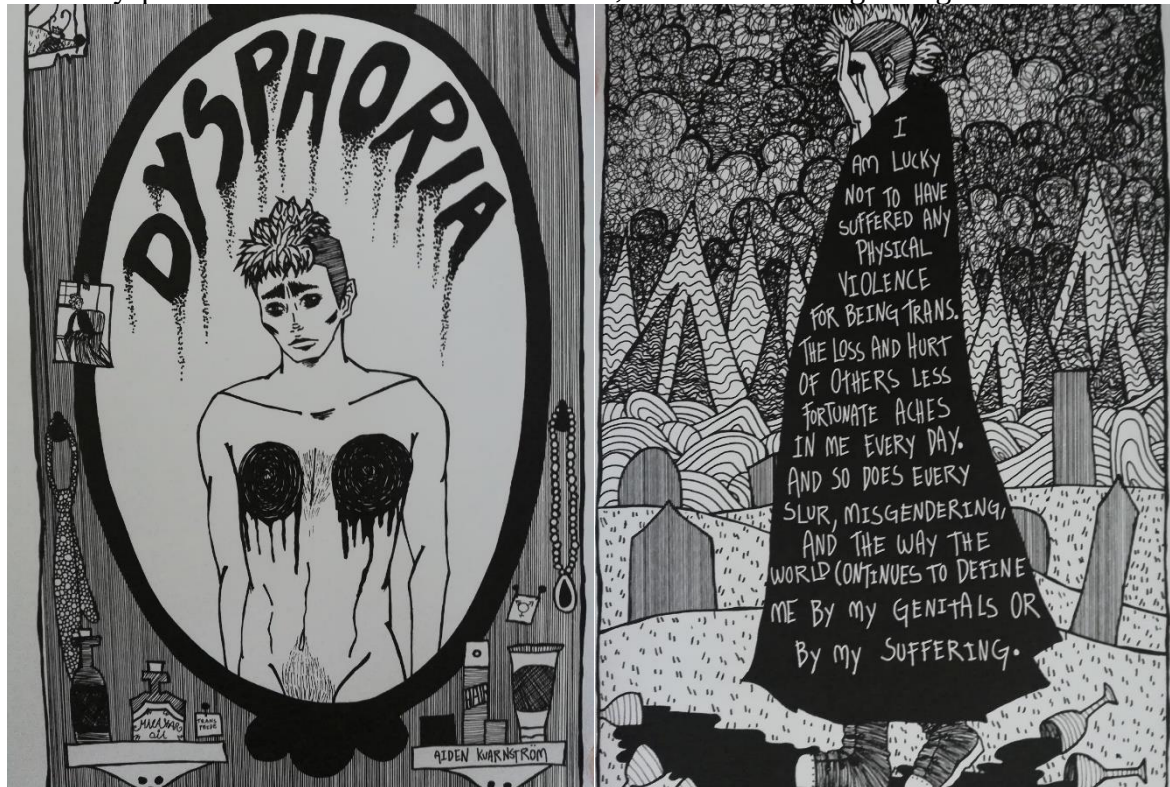
	Autonomi-forhold	Afhængighedsforhold
Fortællelemæssig dominans	Konventionel brug	Retorisk brug
Kompositionel dominans	Dekorativ brug	Produktiv brug

VII: Jan Baetens og Hugo Frey: *The Graphic Novel: An Introduction* 2015, side 131. (Oversat til dansk af undertegnede).

Fire kombinationsmuligheder:

1. Stabilt sidelayout + ustabilt panelindhold
2. Stabilt sidelayout + stabilt panelindhold
3. Ustabilt sidelayout + stabilt panelindhold
4. Ustabilt sidelayout + ustabilt panelindhold

VIII: 'Dysphoria' af Aiden Kvarnström af *Vold*, side 51-57. Forlaget Yngel 2019

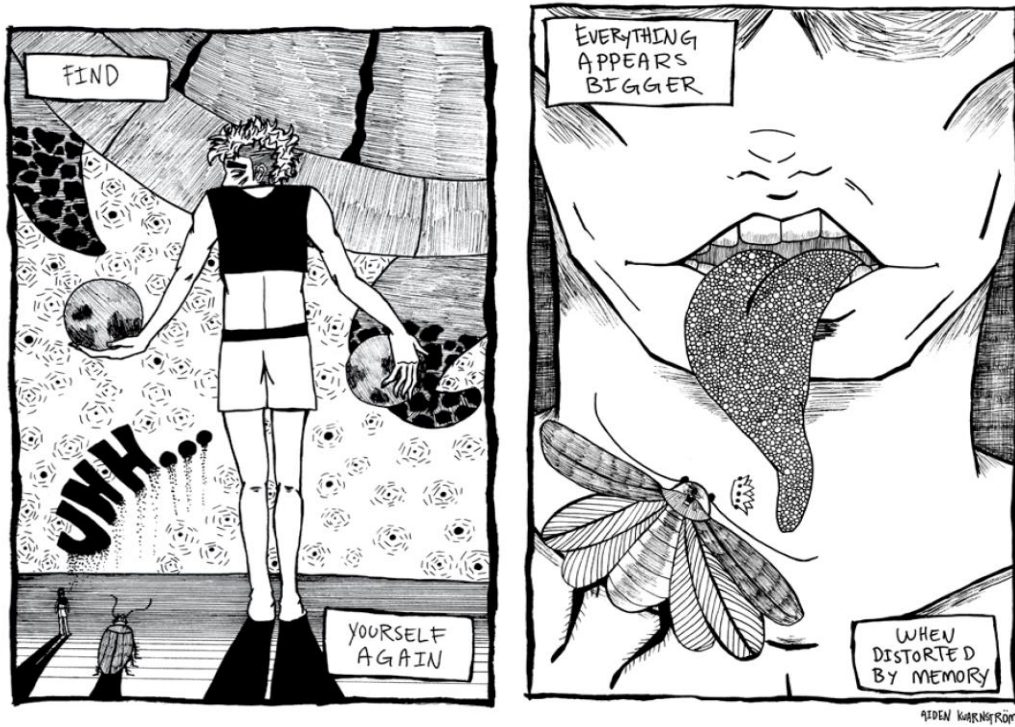




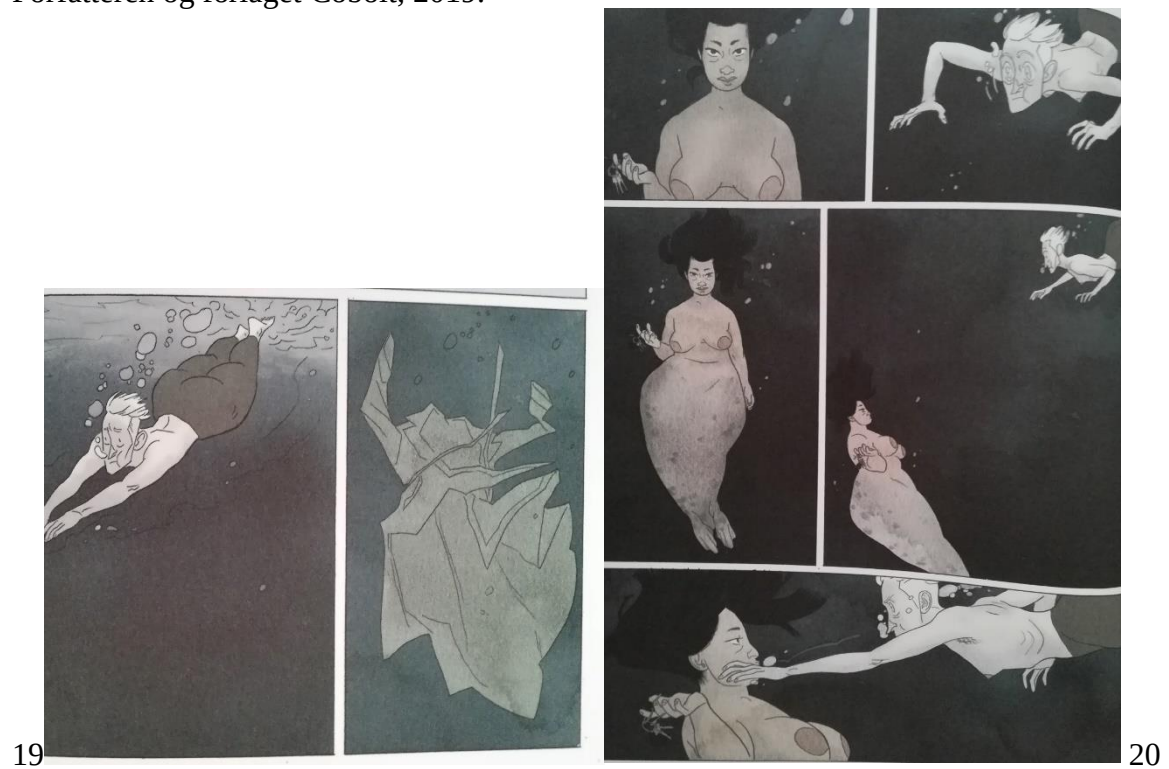
IX: 'Bakbunden' af Aiden Kvarnström i *Fantasi og Nymfomani - En Antologi*. 2018



X: Kai, Lost af Aiden Kvarnström i Peculiar Mormyrids udgivelse #7, side 90, 91.



XI: 'Tidevand' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side (19), 20, 21 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.



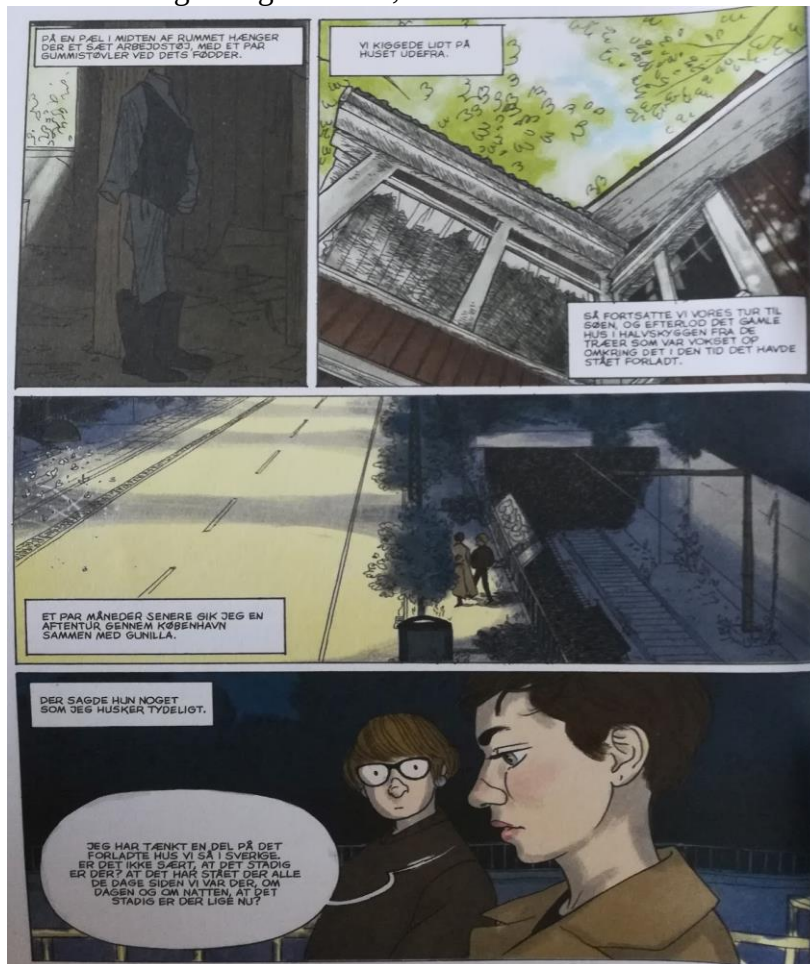


21

XII: Scorchy Smith Daily Comic Strip af Noel Sickles 20/10/36. comics.ha.com



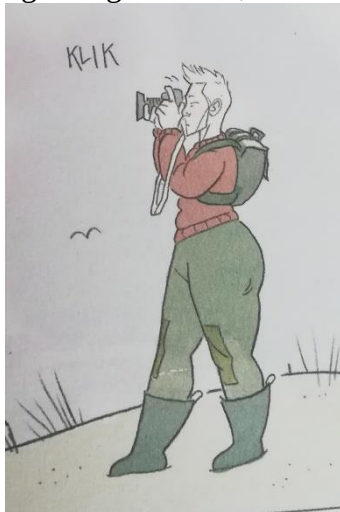
XIII: 'Usete Steder' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side 27 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.



XIV: *I Morgen Bliver Bedre 1: Kongen* af Karoline Stjernfelt. Side 39 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2015.



XV: 'Tidevand' i *Usete Steder og andre historier* af Karoline Stjernfelt. Side 9 © Forfatteren og forlaget Cobolt, 2019.



XVI: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 20 © Forfatterne og Gladiator 2014



XVII: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 24 © Forfatterne og Gladiator 2014.



XVIII: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 9 © Forfatterne og Gladiator 2014.



XIX: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 25 © Forfatterne og Gladiator 2014.



XX: *Liftet* af Rikke Villadsen og Bjørn Rasmussen. Side 54 © Forfatterne og Gladiator 2014.



XXI: Dansk Folkeparti: “Tegneserie-kampagnen”.
<https://danskfolkeparti.dk/politik/kampagner/> Besøgt d. 28/05/20

