

Per Israelson

## Bilden som gör förflutenhet

Den tecknade serien, medieekologi och minne  
i *Maus* och *Vi kommer snart hem igen*

Picturing Pastness. Comics, Media Ecology and Memory in *Maus*  
and *Vi kommer snart hem igen*

*Abstract: The ethical and epistemological challenges accompanying representations of the past have been at the center of historiography at least since the days of Leopold von Ranke in the mid-nineteenth century. The artifice of representational forms, as well as the ideological entanglements of the position of enunciation, has always been in conflict with Ranke's historiographical goal of telling the past as "it really was". In the heyday of postmodernism and in the wake of the so-called linguistic turn, the epistemological and ethical impact of representational forms was widely debated. This paper uses two concepts presented during the postmodernist debates – Linda Hutcheon's "historiographical metafiction" and Hayden White's "practical past" – in a discussion of two graphic narratives about the Holocaust, Art Spiegelman's canonical *Maus. A Survivor's Tale* (1991) and *Vi kommer snart hem igen* (2018) by Jessica Bab Bonde and Peter Bergting. Adapting Hutcheon's and White's concepts to a posthumanist and media-ecological conceptuality, in which the worldmaking power of media is highlighted as a co-productive or sympoietic process, the paper "Picturing Pastness. Comics, Media Ecology and Memory in *Maus* and *Vi kommer snart hem igen*" shows how the past is not represented, but rather emerges from the embodied participation in the medium as memory technology.*

Keywords: comics theory, media ecology, posthumanism, Holocaust literature, witness literature, documentary comics, practical past, historiographical metafiction, sympoiesis, *Maus*, Art Spiegelman, *Vi kommer snart hem igen*, Jessica Bab Bonde, Peter Bergting

Leopold von Ranke, den empiriska historiografins fader, provoceras att formulera sin, för den moderna historikern vägledande, devis att beskriva det förflutna som det "egentligen var" ("wie es eigent-

©2018 Per Israelson. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning / Journal of Children's Literature Research, Vol. 41, 2018  
<http://dx.doi.org/10.14811/clr.v41i0.365>

lich gewesen”) efter att ha läst Sir Walter Scotts historiska romaner (White, *Metahistory* 163). Scotts riddarromantik väckte hos Ranke, får man förmoda, ett begär efter en mer sann och äkta förflutenhet. Den historiska fiktionens epistemologiska och ontologiska status har sedan dess (om inte tidigare) varit en het potatis. Inte minst debatterades den flitigt under postmodernismens mest intensiva årtionden mellan 1970-tal och 1990-tal, av namnkunniga teoretiker som Hayden White, Fredric Jameson och Linda Hutcheon.

Följande artikel tar sin utgångspunkt i två begrepp som lanserades mot slutet av den postmodernistiska debatten för att ringa in den historiska fiktionens epistemologiska och etiska utsägelseposition: ”historiografisk metafiction” (Hutcheon) och ”praktisk förflutenhet” (White, *The Practical Past*). Mer specifikt vill jag här, med stöd i James Burtons ekologiska tolkning av metafiction, föreslå en medieekologisk och posthumanistisk inramning av den historiska metafictionen som medium. Syftet är att lyfta och kort problematisera den historiska metafictionens funktion som förkroppsligad minnesteknologi.

Mitt resonemang förs med stöd i två tecknade serieböcker som båda (åtminstone delvis) kan karaktäriseras som historisk metafiction: Art Spiegelmans *Maus. A Survivor's Tale* (1991) och *Vi kommer snart hem igen* (2018) av Jessica Bab Bonde och Peter Bergting.<sup>1</sup> Diskussionen kommer således inte endast beröra den historiska metafictionens status, utan också den tecknade seriens och bildens ontologiska och epistemologiska funktion. Jag argumenterar för att den tecknade serien och den historiska metafictionen, såväl som den enskilda bilden, med fördel kan beskrivas som medieekologisk, där en återkoppling mellan system och omgivande miljö konstituerar mediets verkningssätt. Genom denna återkoppling görs också läsaren/användaren/åskådaren till del av mediets världsskapande infrastruktur. Som medieekologi är bilden – liksom den tecknade serien och den historiska metafictionen – inte endast ett system med vilket en omvärld representeras, utan också ett system som skapar värld. Med en posthumanistisk medieekologisk modell för att beskriva hur objekt organiseras i relation till andra objekt i form av systemisk återkoppling – och denna återkoppling gäller såväl hur det estetiska objektet deltar i enskilda sinnesapparater som hur det upprättar relationer till andra kulturella objekt och system som genrer och medieteknologier – sker ett grundläggande skifte från en meningsorienterad och tolkande hållning gentemot det estetiska objektet, till att också uppmärksamma vad objektet *gör* med sin omgivning (se Fuller; Bryant). Det är ett skifte bort från hermeneu-

tiken och mot en analysmodell som uppmärksammar affekt och deltagande. En medieekologisk analys studerar såtillvida mediets delaktighet i den mänskliga erfarenhetens tillkomst, och fokuserar hur kropp och teknologi samverkar i en distribuerad bio-kulturell organism. Analysens mål är att visa hur *Maus* och *Vi kommer snart hem igen* upprättar en praktisk förflutenhet genom att göra läsaren till del av mediets återkoppling mellan system och omgivande miljö – kort sagt, genom att göra läsaren till del av den tecknade seriens medieekologi. En medieekologisk modell för deltagande och världsskapande kompletterar därmed den meningsorienterade diskussion av den dokumentära tecknade serien som har förts under de senaste årtiondena, inte minst sedan publiceringen och kanoniseringen av *Maus* (se bland annat Witek; Mickwitz; Chute, *Disaster Drawn*).

### Minne, praktisk förflutenhet och historiografisk metafiction

Att beskriva *Maus* och *Vi kommer snart hem igen* som historiografisk metafiction är måhända inte helt oproblematiskt. Båda böckerna utgår från vittnesbörd av Förintelsen, och gör dokumentära anspråk. De dokumentära och icke-fiktiva aspekterna av *Maus* har också ofta poängterats, och såväl Spiegelman själv (Chute, *Disaster Drawn* 1) som forskare och kritiker har motsatt sig att boken kategoriserats som fiktion. Joseph Witek tycks i sin banbrytande studie *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* från 1989 delvis likställa framkomsten på 1980-talet av den tecknade serien som en "respektabel litterär form" med dess behandling av historiska och faktabaserade berättelser (Witek 10). Emellertid är det tydligt att det redan hos Witek, liksom i receptionen av den litterära tecknade serien (och av det som snart kom att kallas den grafiska romanen), är just förhandlingen mellan den tecknade seriens utpräglad hypermediala och ofta fikcionaliserande formspråk – där antropomorfismer och kroppslig plasticitet omöjliggör varje fråga om enkel mimesis – och ett historiskt och realistiskt anspråk som kommer att lyftas som utmärkande för detta nya fält. Det är också detta som ofta inringas, tillsammans med självreflexiva och metafictionella inslag, som den litterära tecknade seriens postmoderna karaktär.

*Maus* tematiserar uttryckligen sin tillblivelseprocess, och en stor del av berättelsen upptas av berättaren Arts efterforskningar i sin faders historia, där just olika former av dokumentation – bilder, intervjuer, ljudupptagningar – har en framskjuten position. Även *Vi kommer snart hem igen* markerar berättelsens tillblivelseprocess, om än inte inom diegesen. Istället finner vi här berättelsens olika

nivåer markerade av paratexter, där kartor, remedierade fotografier och Bab Bondes förord utpekar den dokumentationens skiktning i diegetiska nivåer som i *Maus* tematiseras.

*Maus* och *Vi kommer snart hem igen* är i denna mening inte historisk fiktion i den klassiska betydelsen, där en exemplarisk och anakronistisk version av det förflutna utgör en optik för en samtida problematik. Men vi har heller inte här att göra med det slags naiva egentlighet hos det historiska dokumentet som Ranke efterfrågade. *Maus*, liksom *Vi kommer snart hem igen*, ifrågasätter det historiska berättandets former, samtidigt som böckerna uttryckligen markerar sin status som vittnesskildring och dokumentär.

Det är precis på denna punkt som Hutcheons begrepp *historiografisk metafiktion* kommer till användning. Hutcheon menar att historiografisk metafiktion betonar likheterna mellan historieskrivande och fiktion just genom att inringa utsägelsepositionens relevans: "this kind of novel asks us to recall that history and fiction are themselves historical terms and that their definitions and interrelations are historically determined and vary with time" (Hutcheon 105). Den historiografiska metafiktionen förutskickar på så vis en dekonstruktiv och poststrukturalistisk ontologi, i vilken en omedierad förflutenhet inte är möjlig. Men detta innebär för den delen inte att det förflutna är något som godtyckligt konstrueras av en samtida diskursiv ordning. Dekonstruktionen är inte en enkelriktad konstruktivism, utan också alltid avhängig den rest av icke-approprierbar exterioritet som medföljer varje historisk situation – det spår av annanhet som enligt Jacques Derrida alltid dröjer kvar i det historiska arkivet – och som möjliggör för oss att tala om det förflutna samtidigt som det undgår en definitiv bestämning (Derrida 35). Det är denna rest och detta spår som utgör historiens sublima.

Den historiografiska metafiktionen synliggör på så vis, menar Hutcheon, att den fråga som skiljer historia och fiktion inte handlar om huruvida den ena är sann eller falsk (Hutcheon 109). Båda är i stället konstruktioner, formerade som två olika svar på det spår av yttre och andra som dröjer kvar i arkivet (Hutcheon 112). Den historiografiska metafiktionen synliggör hur historia alltid görs, snarare än representerar ett yttre och förment faktiskt historiskt dokument. Hayden White talar här om en *praktisk förflutenhet* där det förflutna aktualiseras och relateras till samtiden i en sorts dynamisk återkoppling, till skillnad från det historiskt förflutna som endast befattar sig med en historisk verklighet utan relation till samtiden (*The Practical Past* 10). Den praktiska förflutenheten erkänner och operationaliserar den historiska framställningens politiska och etiska förbundenhet. Den för också fram själva handlingen att skapa förflu-

tenheten som en del av sin praktik, en aspekt av historiografin som naturligtvis, noterar White, inte har varit möjlig inom professionen, även om den alltid delvis har varit närvarande (*The Practical Past* 23). Utifrån Austins språkaktsteorier menar White vidare att den praktiska förflutenheten också gör värld, och det är detta görande som ställer ett etiskt krav på den diskursiva handlingen, och som gör exempelvis förintelseförnekelse till ett brott (*The Practical Past* 34).

Amy Elias menar, utifrån White och Hutcheon och med stöd i Bachtins dialogiska filosofi, att den historiografiska metafiktionen, genom att lyfta fram det historiskt sublima som en nödvändig rest i representationen, undersöker den mekanik som ligger till grund för framställningen av det förflutna och i synnerhet hur denna framställning, i en etisk dialogicitet, länkas till och görs relevant och verksam i samtiden. Denna dialogicitet utverkar en rekursiv kausalitet som kräver en modifiering av de vetenskapliga idealen: "We need perhaps to do a new kind of history that is a dialogue between possibly incommensurate alternatives and paradoxical chronotopes" (Elias 171).

## Sympoiesis, metafiktion och den tecknade bildens ekologi

Det slags paradoxala kronotoper som den historiografiska metafiktionen presenterar – där det förflutna skapas av och samtidigt inverkar på samtiden – kräver, som Elias påpekar, en modifiering av den traditionella moderna vetenskapliga apparaten. Inom den neocybernetiska och ekologiska systemteorin erbjuds en modell för att beskriva just det paradoxala i att en beskrivning av en (förfluten) värld också samtidigt skapar den värld från vilken beskrivningen utgår (Clarke och Hansen 14). Denna paradoxala kausalitet inringas av begreppet *sympoiesis*.

Sympoiesis har presenterats av Donna Haraway som en sorts korrelat till det systemteoretiska begreppet *autopoiesis*, för att betona hur blivande alltid är en fråga om samtillblivelse. Blivande, tänker sig Haraway, är en händelse som alltid är situerad, i någon mån avhängig en miljö eller en omgivning, och alltså i denna mening ekologisk. Haraway skriver:

Finally, and not a moment too soon, sympoiesis enlarges and displaces autopoiesis and other self-forming and self-sustaining system fantasies. Sympoiesis is a carrier bag for ongoingness, a yoke for becoming with, for staying with the trouble of inheriting the damages and achievements of colonial and postcolonial naturalcultural histories in telling the tale of still possible recuperation. (Haraway, *Staying with the Trouble* 146)

Sympoiesis måste emellertid förstås i relation till autopoiesis. Auto-poiesis är en cybernetisk teori för hur organismer organiseras genom återkoppling med en omgivning. Det är en teori som lanseras i vad som brukar beskrivas som cybernetikens andra fas, i början av 1970-talet, av biologerna Francisco Varela och Humberto Maturana. Ett autopoietiskt system – vilket då skulle inkludera den mänskliga organismen, liksom alla levande celler – utverkar, hos Varela och Maturana, en mycket udda form av autonomi, som ofta har missförståtts. Samtidigt som ett autopoietiskt system ska förstås som ett cybernetiskt system – där alltså relationen mellan system och omgivning hela tiden regleras genom återkoppling – är det också ett system som är självreglerande och självgenererande. Ett autopoietiskt system är operationellt slutet, dess självreglering sluter sig mot omgivningen, samtidigt som systemet genom denna slutenhet också återkopplar till samma omgivning. Det är precis denna motsägelse eller paradox i det autopoietiska systemet som sympoiesis betonar: att det på samma gång är slutet och öppet. Det är också denna motsägelse som kan användas, med stöd i neocybernetisk teori, för att förstå hur en viss typ av estetisk erfarenhet uppstår i form av en händelse, där det estetiska objektet framträder eller tillkommer i en distribuerad subjektivitet.

I boken *Neocybernetics and Narrative* (2014) visar den amerikanska litteratur- och medieforskaren Bruce Clarke att ekologisk systemteori kan anpassas till att beskriva hur narrativa strukturer fungerar som världsgenererande system, som skapar men också skapas av en omgivning. Det är denna halvöppna strukturella slutenhet som sympoiesis inringar som också gör det möjligt, menar Clarke, att beskriva hur system som litterära strukturer också kan ingå i relationer med andra system. De fungerar som ekosystem, som genom strukturell koppling samtidigt regleras av men också reglerar andra system och omgivningar, vilket också inkluderar såväl läsare som författare. Men det är först när vi situerar de litterära objekten i relation till andra objekt, menar Clarke, som denna ekologiska återkoppling mellan system och omgivning också har en generativ effekt. Det är först när system kopplas samman i ekosystem som de börjar reproducera sig själva.

Clarke grepp i *Neocybernetics and Narrative* är lika enkelt som raffinerat. Genom att lyfta den narratologiska analysapparaten från det enskilda litterära objektet, och istället använda den för att undersöka relationer mellan system, blir berättartekniska begrepp som meta-leps och fokalisering inte bara begrepp som beskriver det paradoxala överskridandet av fiktionsnivåer och ett i berättandets strukturer



lokaliserat berättarperspektiv, utan också begrepp som undersöker hur organismer som läsare och författare organiseras i relation till en omgivning. En neocybernetisk narratologi beskriver då hur även världar – och inte bara fiktionsvärldar – sätts samman.

I linje med Clarkes resonemang kopplar James Burton en ekologisk begreppslighet till metafiction. Metafictionens utpekande av hur fiktionsvärldar skapas genom att överskrida nivåer inom narrativa strukturer – där det medium med vilket en värld skapas alltid tillhör och inte tillhör den skapade världen – beskriver hur ekosystem organiseras i förhållande till en omgivning. Därför är det motiverat, menar Burton, att utifrån en generell ekologisk teori, grundad i neocybernetik, också utsträcka metafictionen som en modell för världsskapande system även bortom narrativa strukturer (Burton 266). Metafictionen fungerar här som en strukturell koppling mellan det litterära systemet och det organiska system som läsaren utgör. Läsaren deltar i att skapa fiktionsvärlden, samtidigt som fiktionsvärlden deltar i skapandet av läsarens värld.

Den tecknade serien har ofta karaktäriserats som ett deltagande medium, där mediets olika nivåer och delsystem tvingar läsaren att aktivt sätta samman fiktionsvärlden. Detta har medfört att den tecknade seriens system har beskrivits i termer av nätverk och rhizom, där erfarenheten organiseras utifrån läsarens sammansättning av ett antal semiotiska koder (Groensteen). Den kognitiva narratologin har i sin tur argumenterat för att den tecknade serien (och i förlängningen varje medium) inte fungerar utifrån en uppsättning koder som sätts samman, utan istället opererar med sinnliga stimuli som aktiverar det mänskliga medvetandets kognitiva metaforer och kulturella minne (Kukkonen 21). Den medieekologiska modell som jag föreslår i denna artikel utgör ett posthumanistiskt supplement till tidigare serieteori, såväl kognitiv som semiotisk. Genom att beskriva den tecknade serien som ett ekologiskt medium betonas båda dessa aspekter av den tecknade seriens verkningsätt, men här lyfts också hur återkopplingen mellan mediets sätt att strukturera medvetandet och en läsaes sammansättning av mediets enheter tillsammans omformulerar och omskapar såväl medium som läsare.

Ett mediums världsskapande agens knyts utifrån en ekologisk analys till dess förmåga att koppla samman en mängd delsystem. Att tala om den tecknade serien som ett deltagande och världsskapande – och i Burtons mening metafictionellt – medium kan därför förefalla naturligt. Men detta gäller också, åtminstone principiellt, alla medier. Alla medier är blandade medier, som W. J. T. Mitchell en gång påpekade (95). Mitchell poängterar vidare att en bild alltid

också kommer att visa att den är en bild, och därmed mer än en bild, om så bara genom att synliggöra den medieteknologi inom vilken den verkar. En bild är på så vis också alltid en metabild, vad Mitchell kallar en "hyperikon", och fungerar därmed som ett slags gränssnitt mot de mediala infrastrukturer som konstituerar ett givet diskursivt nätverk (O'Gorman 17 f.; Mitchell 49).

David Morgan menar, delvis utifrån Mitchells bildteorier, att en bild har agens, just för att den markerar hur den som medialt objekt ingår i en ekologi. Morgan skriver:

The ecology of an image consists of those artifacts and forces with which it comes into connection – viewers, certainly, and image makers, but also the availability and chemistry of pigments, the trees, lumber industry, and market that provide the panels on which images are made. The panels are shaped by weather and worms that besiege wooden supports or stretcher bars over time; the sunlight that fades pigments; the fashion of framing and displaying images; the commerce of taste; the long, dense histories of genre, theme and subject matter; style, paint medium and technique; and the cascade of images from which pictures emerge and into which they vanish in endless acts of homage, comparison, emulsion, and rivalry. This assemblage of human and nonhuman actors is the matrix for understanding any given image. (Morgan 51)

Morgan tänker sig att en bild, när den markerar sin status av bild, framträder som ett slags gränssnitt mot de assemblage och nätverk i vilka den ingår. Bilden blir då vad Morgan kallar ett "focal object" (77). Som ett fokalobjekt är bilden inte passiv – den är mer än ett objekt – utan uppställer snarare sig själv som relation. Här struktureras seendet, men den blick på objektet som i en traditionell västerländsk epistemologi skulle uppfattas som ett subjektets dominanta maktutövande, är här också något som objektet skapar, som ett sätt att dölja de nätverk och ekologier i vilka det ingår (Morgan 113). Morgan hävdar att bilden utgör ett slags gränssnitt mot annanhet och det främmande, och utverkar en fascinerande agens, just för att den döljer de nätverk den ingår i. En medieekologisk analys, uppmärksam på metafiktions återkoppling, syftar då till att klarlägga hur dessa nätverk i bilden opererar.

### ***Maus*, metafiktions och mediet**

I det följande diskuterar jag *Maus* utifrån en medieekologisk modell, där den tecknade serien aktiverar en deltagarestetik som genom



sympoietisk återkoppling betonar erfarenhetsproduktionen som en effekt av samtillblivelse, i vilken mediet och läsaren ömsesidigt framträder.<sup>2</sup> Genom denna deltagarestetik görs *Maus* till en vittnesskildring som utmynnar i en förkroppsligad erfarenhet. Jag vill inte här påstå att jag presenterar en ny tolkning av *Maus*, eller att jag lyfter aspekter av *Maus* som inte har poängterats tidigare. Det är inte alls mitt syfte. Tvärtom bygger mitt resonemang på redan etablerad forskning som har betonat den tecknade seriens deltagarestetik som viktig i förhållande till den dokumentära serien och till serien som vittnesskildring, där inte minst Marianne Hirschs begrepp "postmemory" har varit verksamt för att beskriva hur återanvändning och remediering av kulturella minnen också kan generera en subjektiv minnesprocess (Hirsch, "Family Pictures"; Hirsch, "The Generation of Postmemory"). Vad jag däremot tillför till diskussionen är en modell för att analysera och teoretisera den distribuerade subjektivitet som är implicit i många av de resonemang som har förts fram om deltagande och performativitet i den dokumentära serien och den tecknade vittnesskildringen.

Utifrån performativitetsteorier och Haraways begrepp "situerad kunskap" (Haraway, *Cyborgs, Simians, and Women*), argumenterar Nina Mickwitz för att den dokumentära serien upprättar en relation till historisk erfarenhet genom att synliggöra den tecknade bildens subjektiva och artificiella karaktär. Även om Mickwitz inte diskuterar metafiktions antyder analysen att den tecknade serien – och särskilt den dokumentära serien – arbetar med en postmodern estetik (Mickwitz 31).

I ett besläktat resonemang förespråkar Lisa A. Costello en förståelse av *Maus* och andra skildringar av Förintelsen som performativa minnesprocesser. Costello menar att en aktivt deltagande läsare performativt gör texten, men hävdar samtidigt att detta görande ställs inför särskilda krav när det handlar om texter som behandlar en händelse av Förintelsens magnitud (även om hennes argument är tillämpligt på varje historisk händelse). Utifrån Bachtins dialogicitetsbegrepp och språkgenreteori tänker sig Costello att görandet av text när det är fråga om performativa minnesprocesser också respekterar händelsens mening och innehåll: "I define performative Holocaust writing as 'writing as doing and as meaning'" (Costello 24). Costello argumenterar för att de metafiktiva inslagen i *Maus*, liksom dess sätt att hybridisera genrer och remediera mediala uttryck destabiliserar meningsproduktionen och upprättar en dialogisk kommunikation som aktualiserar och respekterar ett kulturellt minne (Costello 34).

Hillary Chute argumenterar i sin historiskt och teoretiskt brett anlagda *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form* (2016) för att den tecknade serien möjliggör en direkt och förkroppsligad relation till ett förflutet, som förutsätter att läsaren aktivt deltar i meningsproduktionen. Den tecknade serien, menar Chute, utifrån en diskussion om *Maus*, fungerar som vittnesskildring just för att den iscensätter den relation mellan det sägbara och det osägbara som konstituerar spåret av det yttre i det historiska arkivet. Denna relation är inte fråga om en specifik historisk mening, utan utgör snarare en sorts grund för historisk mening. Chute skriver:

*Maus* expresses the existence of this 'relation,' as opposed to pinning down its meaning, through its syntax, which is an interplay of presence and absence. Comics, with its frames and gutters, is always about boundaries - inside, outside; containable, uncontainable; figurable, unfigurable; constituted, deconstituted - and acknowledging them while articulating chronotopes not riven by the dichotomies they imply. *Maus* presents and makes relevant if not choate, graphically and semantically, precisely those boundaries of the outside and inside of language through its own word-and-image form. It shows how testimony, its central medium, and the archive, its central aesthetic, historical, and psychic foundation, are mutually inflected, each contradictory, fluid, and embodied. (Chute 193)

Chutes resonemang utpekar minnesprocessen som förkroppsligad genom mediet, och framför allt genom den tecknade bildens metonymiska relation till en kropp och en sinnesapparat. Det är ett starkt och suggestivt argument. Den deltagarestetik som Chute, Costello och Mickwitz inringar som central i den dokumentära tecknade serien kan här ses som en indikation på en posthumanistisk subjektivitet, vars konsekvenser emellertid inte till fullo aktualiseras i deras analyser. Utifrån en posthumanistisk och medieekologisk inramning, däremot - i vilken sympoiesis beskriver förkroppsligande och minne som en återkopplingsprocess mellan system och miljö - blir det också möjligt att teoretisera de etiska och epistemologiska effekterna av ett världsblivande som på en och samma gång respekterar den förflutna erfarenheten samtidigt som denna erfarenhet uppstår genom mediets återkoppling. Chute menar att *Maus* - och den dokumentära tecknade serien - så effektivt vittnar om historiska händelser just för att serien erbjuder sig som en infrastruktur för seende: "Comics offer an 'architectonics' that can bear witness forcefully in its ability to immerse readers within information in the space of the page" (Chute 179). Denna

distribuerade sinnlighet och subjektivitet kan med fördel förankras i en medieekologisk modell för deltagande.

*Maus* kan i hög grad karaktäriseras som en medieekologisk bok, inte bara i kraft av dess medvetna och långt drivna användning av metafiction. Ursprungligen serialiserad från 1980 till 1991 i Spiegelmans och Françoise Moulys magasin *Raw* – en av 1980-talets viktigaste publikationer inom den amerikanska alternativa tecknade serien – och utgiven i två böcker 1986 och 1991, vittnar redan dess publiceringshistoria om en kollaborativ miljö där återkoppling mellan olika aktörer inkorporeras i arbetsprocessen. Med publiceringen av den första boken, *My Father Bleeds History* (1986), förs också Spiegelman fram som en av den serösa och litterära tecknade seriens förgrundsgestalter, och *Maus* placeras ofta tillsammans Frank Millers *The Dark Knight Returns* (1986) och Alan Moores *Watchmen* (1987) i fronten för framväxten av den grafiska romanen som ett nytt medium.

Den kommersiella och kritiska framgången som den första volymen av *Maus* röner tematiseras i den andra delens andra kapitel, som inleds med en lång retorisk metaleps där den diegetiska författaren och berättaren Art reflekterar över sin situation och tilltalar läsaren direkt, i ett för den tecknade serien tämligen typiskt brott av den fjärde väggen (bild 1).

Passagen är också talande för den flätning av olika tids- och fiktionsplan som Spiegelman arbetar med genom hela verket. Placerad vid ett arbetsbord med penna i handen upprättas här en sorts hyperikonisk loop, där seriesidan genom berättarens position mitt i sidans

Tiden går...



Bild 1. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (201). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)<sup>3</sup>

tillkomst också inringar läsarens position inför boken och uppslaget. Denna position mitt i mediet stärks ytterligare i den fjärde rutan där det direkta tilltalet och berättarens blick fäster läsarens blick i en sorts visuell interpellation.

Samtidigt som sekvensen explicit diskuterar olika tidsplan, där den kronologi som har etablerats inom berättelsen i den föregående boken också relateras till berättarpositionens kronologi, liksom till bokens utgivningshistoria, skiktas också utsägelsesituationen här i flera olika fiktionsplan. Så signalerar till exempel flugornas närvaro i de fyra inledande rutorna en metonymisk koppling till det berg av lik ovanpå vilket arbetsbordet vilar. Likens oroande närvaro har inte bara med deras groteska sinnlighet att göra – där flugorna utgör ett slags förruttnelsemarkörer – utan härrör också från att de tillhör en annan och i grunden främmande ordning. Genom att här presentera berättaren Art iförd musmask, och inte som tidigare i serien med ett antropomorft musansikte, dras en gräns mot det slags fantastiska djurnarrativ som boken tidigare använt sig av. Flugornas metonymiska koppling blir i sin tur till ett metaleptiskt överskridande av fiktionsnivåer, och förvägrar på så vis en metaforisk läsning av likhögen. Berättaren Art är här inte bara narratologiskt skild från den Art som tidigare berättat, utan här framträder också en ontologisk skillnad, där masken fungerar som ställföreträdande metamorfos – en metamorfos som genom Arts brott av den fjärde väggen redan har involverat läsaren.

Masken är också en kommentar till den kritik som de antropomorfa djuren resulterade i efter bokens publicering 1986, vars relation till kulturellt minne bland andra Hirsch har diskuterat (Hirsch, "Family Pictures" 13). Denna kritik aktualiseras av de kommentarer från journalister vars inbrott i sekvensen mot sidans slut i sin tur presenterar ytterligare en fiktionsnivå. Fiktionen kommenterar här explicit sig själv, och användningen av olika djur för att representera judar, tyskar, polacker och fransmän medvetandegörs.

Redan andra bokens första kapitel förde fram denna tematik, där Art, nu i form av antropomorf mus och inte maskförsedd människa, diskuterar vilket djur som lämpligast bör representera Françoise, som är fransyska men som också har konverterat till judendomen (bild 2). Det är här sålunda inte fråga om ett omedvetet stereotypiserande som råkar medfölja framställningen, utan en mycket medveten strategi. Genom att appropriera ett av den tecknade seriens mest etablerade uttryck – det antropomorfa djuret – aktualiseras också ett kulturellt minne, genom vilket läsaren som historiskt subjekt situeras i relation till boken. Här öppnar också antropomorfismen, som filosofen Jane Bennett



har påpekat, för en posthumanistisk och ekologisk förståelse av mänsklig agens (Bennett 99). Antropomorfismen problematiseras ytterligare eftersom den explicit sätts i relation till nazisternas rasideologi genom det citat som inleder del 1 av *Maus*, och som tillskrivs Adolf Hitler: "Judarna är otvivelaktigt en ras, men de är inte mänskliga."

*Maus* kan lika lite som något annat medium avläsas som en enkel utsaga. Vad som är uppenbart är att boken, bland annat genom den tecknade djurserien som kulturellt minne, aktualiserar en erfarenhet och förflutenhet som också inbegriper den raslära som är förknippad med den ofattbara händelse – det historiskt sublimala – som är Förintelsen. Genom att betona mediet som en världsskapande infrastruktur i vilken också läsarens subjektivitet blir till, etablerar *Maus* denna händelse som en praktisk förflutenhet.

*Maus* upprättar här en distribuerad sinnlighet, där den tecknade seriens erfarenhetsproduktion är förkroppsligad. Men det är ett förkroppsligande som inte bara inbegriper hur den faktiska seriesidan organiseras i relation till den läsande kroppen – där seende och taktila aspekter samverkar med rörelser och rumsliga positioner – utan det är också fråga om en förkroppsligad historia, ett förkroppsligt minne. Här fungerar *Maus* – och den tecknade serien som ekologiskt medium – som ett slags gränssnitt som kopplar läsaren till det nätverk av samverkande agenser som utgör det konkreta mediets omgivande miljö, samtidigt som läsaren själv blir till del av denna miljö. Det är denna effekt som Morgan talar om som den ekologi som öppnas av bilden som fokalobjekt. Den tecknade serien framträder som en specifik struktur, en momentan systemisk organisering av



Bild 2. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (171). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)

en miljö som genom sin organisation också inbegriper läsaren och läsarens kulturella minne. Denna miljö ligger tidsligt och rumsligt bortom mediet, men aktualiseras av mediet, i det att mediet fungerar som ett ekosystem, det vill säga som en distribuerad återkoppling mellan omgivande miljö och system.

Det mest explicita vis på vilket *Maus* upprättar en återkoppling mellan en konkret systemisk organisation och en omkringliggande miljö är, som redan har påpekats, genom dess metafiktiva inslag. I linje med James Burtons argument kan vi se hur metafictionen inkorporerar läsaren som en konstituerande del av fiktionens världskapande. Det slags överskridande och skiktande av narrativa system och nivåer som metafictionen förutsätter underlättas av den tecknade seriens mediespecifika materialitet. Den tecknade seriens multimodala form gör det särskilt tydligt hur olika delsystem – som text, bild, formgivning – kopplas samman och samverkar samtidigt som de just därigenom bibehåller en distinkt och enhetlig ordning. Text kopplas till bild, som kopplas till rörelse och sidans formgivning, för att sedan återkopplas igen till de föregående systemen. Men samtidigt som dessa olika instanser samverkar framträder de också, just genom sin samverkan, som enskilda delsystem i den tecknade seriens ekologi.

*Maus* kan grovt delas upp i två huvudsakliga narrativa delar, å ena sidan berättelsen om hur Art Spiegelman under det sena 1970-talet och tidiga 1980-talet tar del av och återberättar sin fader Vladeks historia, å andra sidan faderns historia, som utspelar sig under 1930- och 40-talen. Medan båda dessa delar framställs med en verbal självbiografisk berättare – där såväl Arts som faderns textuellt representerade "röster" tar del i berättandet – knyts den framställda bildvärldens ursprung i flera led till Art Spiegelman, dels till den fiktiva Art som inom fiktionen bearbetar och tecknar sin faders historia, dels den metafiktiva Art som reflekterar över sina framgångar, men också förstås till den paratextuella författaren Art Spiegelman vars namn förekommer på bokens omslag. Bilden deltar alltså i berättandet utifrån en annan position än texten, stundtals som ett slags materiellt stöd för den verbala rösten inom berättelsen, stundtals utifrån en narrativ och temporal nivå som ligger bortom berättelsens rumstid.

I denna heterogena och bitvis paradoxala skiktning blir det tydligt att det berättarbegrepp som en litterär narratologi använder sig av inte är anpassat till den tecknade seriens berättande. Här framträder inte en enskild berättare som talar. Det är inte ens relevant att tala om polyfoni, inte med den antropomorfa identifikation av röst med mänsklig identitet och närvaro som vanligen vidhänger begreppet. Istället för att tala om berättare och berättarröst är det mo-

tiverat att som Kai Mikkonen tala om narrativ agens (129). Men det är en narrativ agens som inte är enhetlig. Den tecknade seriens berättande är snarare distribuerat på ett antal olika agenser, och är hela tiden beroende av hur dessa vid en given tidpunkt organiseras. Det är inte så att flera röster samverkar, eller kommer i konflikt, utan det är själva rösten som är distribuerad, och genom denna distribution blir det också tydligt hur berättaren består av ett antal enheter som strukturellt kopplas samman, men som inte för den delen är sammankopplade utan som just därigenom behåller sin enhetliga distinktion. I *Maus* ser vi genomgående hur berättandet delas upp i flera nivåer, ofta i en rörelse från ett återgivet samtal mellan Art och Vladek, där Art uttryckligen fungerar som autodiegetisk berättare i såväl text som bild, till att istället fokusera på Vladeks berättelse, med Vladek som verbal berättare men också som karaktär i den återgivna bildvärlden (bild 3).

Den tecknade seriens narrativa agens kan inte lokaliseras till en enskild enhet, utan är beroende av hur en specifik distribution av enheter organiseras. Det slags metaletiska överskridande av gränserna mellan fiktionsnivåer som vi såg att flugorna och journalisternas inbrytande frågor utgjorde i passagen tidigare används återkommande i *Maus*. På så vis sammanflätas bild och text från olika narrativa nivåer och den berättande agensen kopplar samman ytterligare olika temporaliteter, vilket också har lyfts som relevant för det sätt på vilket *Maus* etablerar sig som förkroppsligad vittnesskildring (Chute, "The Shadow of a Past Time" 209; Chute, *Disaster Drawn* 193;



Bild 3. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (108). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)



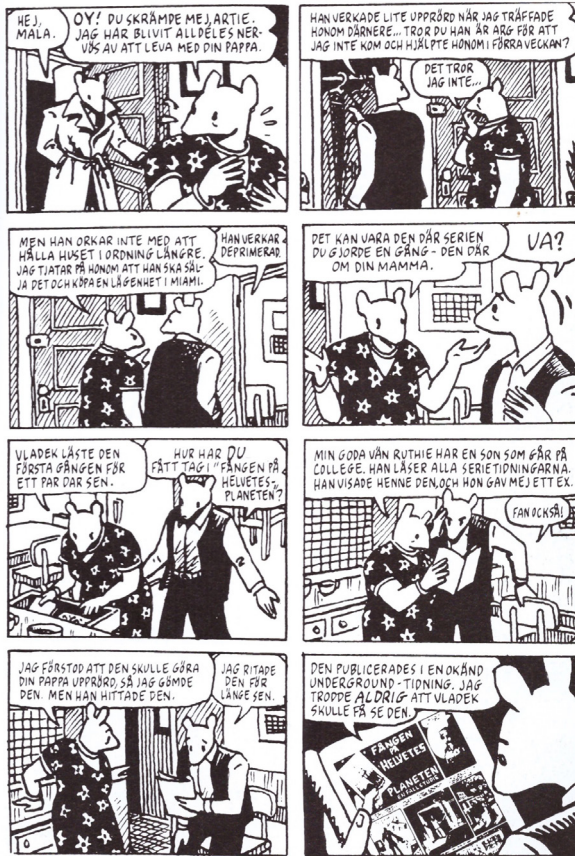


Bild 4. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (101). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)

trauma framställs här direkt och utelämnande. Att serien förekommer som medialt objekt inom fiktionsvärlden etablerar ytterligare en nivå inom narrativet, i vilken den narrativa agensen tillfogas ännu ett lager. Men vad som är ännu mer relevant är att "Fången på Helvetesplaneten" inte bara citeras inom fiktionen, utan den återges även i sin helhet, återtryckt i *Maus*. Återtrycket blir här också en remediering. I den äldre serien arbetar Spiegelman på traditionellt vis med uppförstorade original, vilket möjliggör större precision och detaljrikedom, en teknik som han medvetet valt bort för *Maus*, vars original har samma format som den tryckta tidningen (*Chute, Disaster Drawn* 169). Ytterligare förminskad blir effekten av återtryck och remediering än mer påtaglig, och de fyra sidor som "Fången på Helvetesplaneten" upptar utgör ett medialt avbrott i boken.

Den metafiktionsella och hyperikoniska effekten – här är en fiktion som handlar om en fiktion, men också en bild som handlar om en bild

Costello 26; Hirsch, "Family Pictures" 16).

En instans av ekologisk återkoppling mellan system och miljö, där också läsaren involveras i en ontologisk metaleps och görs till del av mediets infrastruktur, återfinns i första bokens femte kapitel, "Råttfällan". Kapitlet inleds med att Vladdek under ett av Arts motvilliga besök i föräldrahemmet uppvisar ett frånvarande och nedstämt beteende. Vladdeks nya fru Mala meddelar att det sannolikt kan vara förknippat med en tecknad serie som Art publicerade flera år tidigare och som hans far först nu har kommit att läsa (bild 4).

Serien, "Fången på Helvetesplaneten. En fallstudie", behandlar naket och ocensurerat Arts mammas självmord (bild 5). Även fadern Vladdeks upplevelser och

- stärks av den representerade tummens mångfaldigade hemhörighet. Art som håller i den tecknade serien upprepar den handling som Art med det remedierade fotografiet utför i "Fångnen på Helvetesplaneten". Och det är också en handling som upprepas av den tumme som återfinns placerad på den remedierade tidningens sida och vars detaljerade gestaltning skiljer den från narrativet i *Maus* i övrigt. Det är förstås också en handling som upprepas av mig som läser *Maus*. Här blir berättaren Art också läsaren Art, men också samtidigt det läsande jag som nu håller i boken och vars tumme finns representerad på den remedierade tidningen och som också därför blir till en av de berättande agenser som finns inskriven i narrativet.

Här framträder ett slags posthumanistisk, medieekologisk berättare, en distribuerad subjektivitet där läsaren genom återkoppling mellan medium och kropp blir del av den pågående erfarenhets- och minnesprocess som utgör mediets miljö och infrastruktur. Mediet fungerar härvidlag som ett hyperikoniskt gränssnitt, och upprättar en strukturell koppling mellan läsandets förkroppsligade sinnlighet och den värld som genereras. Och eftersom den tecknade seriens världsskapande samtidigt förutsätter en agens som hela tiden distribueras - en pågående process som naturligtvis accentueras av den serialiserade formen - blir även den strukturella koppling till en historisk erfarenhet som gränssnittet möjliggör också till en pågående process, som hela tiden återkopplar till nya systemiska organisationer. *Maus*, som historioGRAFISK metafiction och tecknad serie, blir här ett förkroppsligat system för praktisk förflutenhet.



Bild 5. Ur *Maus*. En överlevandes historia av Art Spiegelman (102). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)

## Vittnets spår och det historiskt skräcksublima: *Vi kommer snart hem igen*

*Maus* skapar praktisk förflutenhet som en distribuerad subjektivitet genom återkoppling mellan läsare och medium, liksom med de kulturella och teknologiska system som därmed aktualiseras. Metafiktionen synliggör inte bara hur fiktionsvärlden är en del av fiktionens medium, utan i Burtons generella utvidgning av metafiktion blir den också till en modell för hur ett system organiseras – och därigenom upprättar en meningsbärande och världsgenererande struktur – genom att skapa och samtidigt skapas av sin omgivning. Om metafiktionen i *Maus* synliggör mediet som en ekologisk process, gäller också det omvända, att den tecknade serien som ekologiskt medium har en metafiktiv funktion.

Också i *Vi kommer snart hem igen* är denna medieekologiska och metafiktiva dubbelhet framträdande. Även Bab Bonde och Bergtings bok arbetar, som jag tidigare noterade, med metafiktion. Här är det dock – vid sidan av den metafiktiva effekt som seriemediets ekologiska återkoppling genererar – överlag paratextuella och transmediala aspekter som är verksamma. Boken är också betydligt mer direkt i sitt berättande än *Maus*. Sex överlevare – Tobias, Livia, Selma, Susanna, Emerich och Elisabeth – berättar här sina historier. Samtliga var barn när nazisterna trängde in i och omkullkastade deras liv. De miste nästan allt och alla. Varje episod presenterar ett förhållandevis rakt och kronologiskt berättande. Genomgående representerar den verbala texten en självbiografisk berättare. Vid ett fåtal tillfällen förekommer återgiven dialog, men överlag löper texten i textrutor och har en återberättande och tidsligt distanserad karaktär (bild 6 a, b, c).

Den dokumenterande situationen och vittnesbördens närvaro etableras av ett förord, i vilket Bab Bonde framträder som redaktör och berättare. Vidare åtföljs varje episod av en bild och en infotext i vilken presenteras en kort biografi kring episodens huvudperson, utifrån en berättarposition som delvis tycks motsvara Bab Bondes, men som delvis ligger närmare det skeende som återges. En ordlista och en kort kronologi över Nazityskland och andra världskriget, tillsammans med kartor över Europa 1939, ramar in narrativet. Genomgående etableras varje episod utifrån en geografisk plats, där också kartan till och från återanvänds. Precis som i *Maus* etableras här en narrativ agens som är distribuerad över en rad olika nivåer och instanser inom narrativet.

Om berättandet i *Vi kommer snart hem igen* är grundat i en dokumentärt och rapporterande rak stil, som tillsammans med paratexterna eftersträvar ett intryck av upplevd erfarenhet och vittnesskildring, är det noterbart att Bergtings bilder är förankrade i en icke-realistisk



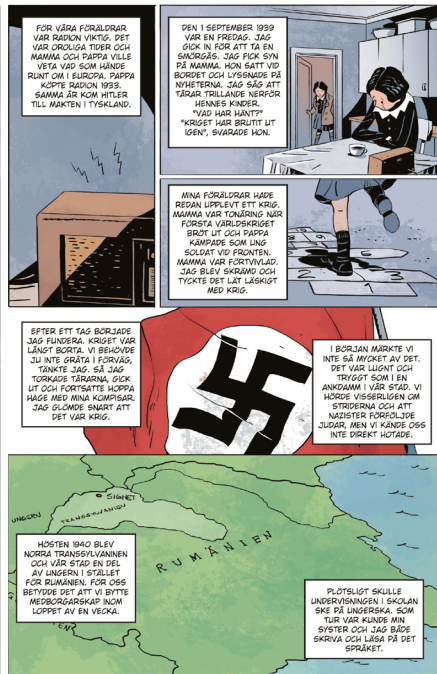


Bild 6 a, b och c. Ur *Vi kommer snart hem igen* av Jessica Bab Bonde och Peter Bergting (29, 31, 45). (Bildrättigheter 2018 av Peter Bergting, används med tillstånd)

tradition. Bergting har främst gjort sig ett namn inom skräck- och fantastikserier, där han bland annat har adapterat skräckförfattaren H. P. Lovecraft, men även utkommit med den uppmärksammade *The Portent* (2006) på amerikanska Image Comics. För Dark Horse Comics gjorde han 2014 ett specialnummer av Mike Mignolas skräckserie *Hellboy*, och just Mignolas mycket distinkta stil, och den skola som vuxit upp kring *Hellboy*-franchisen, är igenkännbar i Bergtings bildvärld. De groteska och närmast monstruösa kroppar som bitvis presenteras i *Vi kommer snart hem igen*, i synnerhet i skildringar som dröjer vid koncentrationslägrens fasor, utpekar på så vis det historiskt sublimes, den onämnbare men samtidigt generativa rest av yttre inom systemet, genom skräckens formspråk (bild 7 a, b, c).

Joseph Mengeles ansikte blir här verksamt som ett gränssnitt till såväl skräckgenrens som till förintelseskildringens alla fasaväckande torterare, samtidigt som den anatomiska genomskärningen – genom ett metonymiskt åberopande av röntgenstrålar – aktiverar den medicinvetenskapliga diskurs som också ofrånkomligen är delvis delaktig i lägrens ohyggliga experiment. Lägerfångarnas kroppar genomgår transformationer och förvrängningar som närmar sig skräckseriens monster och zombier. Det är en dehumanisering som oroar, kanske just för att den, liksom Spiegelmanns användning av antropomorfa djur, på en gång synliggör ett naturaliserat system för moraliserande stereotyper samtidigt som en essentialistisk syn på moral och mänsklighet rubbas. Här finns inget enhetligt och autonomt moraliskt subjekt. Här finns ingen essentiell mänsklighet som kan gå förlorad, varken för offret eller förövaren. Istället är det i konfrontationen med annanhet och det yttre inom det egna som förutläggningarna för det mänskliga framträder.

Serieforskaren Julia Round har hävdad att den gotiska skräckserien, genom att understryka serieformens distribuerade agens och förskjutna och motstridiga temporaliteter skapar ett tillstånd av hemsökelse, där läsarens subjektivitet inte längre upprättas med en enkel kausalitet gentemot mediet (Round 82). Det skräcksublime blottlägger det främmande mitt i det bekanta och inringar den kuslighet som hemsöker tillvaron som ett spår och en rest. På så vis görs också läsaren uppmärksam på mediets närvaro i kroppen, som en temporal hemsökelse, ett vittne till en annan erfarenhet, till det främmande, till skräcken och historien. Det är i grunden en etisk händelse, och avkräver en utsatthet och öppenhet hos såväl läsare som medium, en utsatthet som karaktäriserar metafictionens och den ekologiska återkopplingens symbiotiska samtillblivelse. Det är genom denna paradoxala återkoppling som vittnets spår gör praktisk förflutenhet.

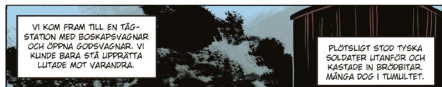
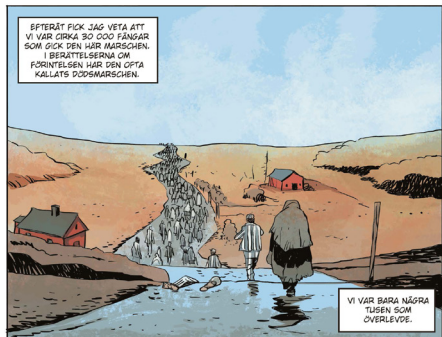
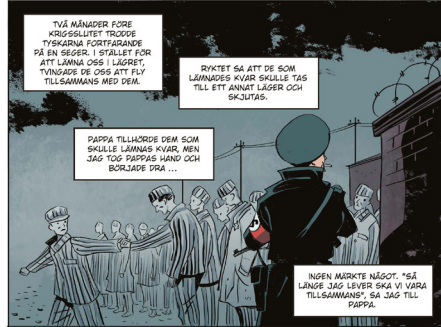


Bild 7 a, b och c. Ur *Vi kommer snart hem igen* av Jessica Bab Bonde och Peter Bergting (76, 79, 80). (Bildrättigheter 2018 av Peter Bergting, används med tillstånd)

## Bilden som gör förflutenhet: ikon, minne, medieekologi

Genom att den tecknade serien alltid, även i sin mest konkreta relation till en läsare, arbetar med en mängd delsystem som organiseras i vad jag här har beskrivit som en medieekologi – där den estetiska erfarenheten framträder som en effekt av sympoietisk samtillblivelse – måste också den tecknade seriens funktion som medium med fördel förstås som en process. Den tecknade serien är därför möjligen särskilt tacksam för att föra fram argument om mediala och kulturella objekt som ifrågasätter och problematiserar den autonomiserande och enhetliga begreppslighet och objektsförståelse som har dominerat moderniteten och modern humaniora. I denna mening utgör den tecknade serien ett stöd för en posthumanistisk och ekologisk begreppslighet. Kanske blir detta särskilt påtagligt i de fall när den tecknade serien inbjuder till att betona enskilda delsystem – som exempelvis bild, text, eller formgivning – som särskilt verksamma. Den tecknade serien visar då uttryckligen att en autonomiserande systemisk organisation alltid är operativ – en medieekologi kommer alltid att formeras enligt en given och enhetlig struktur – men att denna förutsätter en sympoietisk återkoppling som samtidigt skapar och återkopplar till systemets miljö. Jag ska därför avslutningsvis kortfattat lyfta hur *Maus* och *Vi kommer snart hem igen* presenterar ett antal enskilda bilder som självständiga och autonomt operativa, men att denna autonomi karaktäriseras av den paradoxala kausalitet som utmärker sympoiesis. Det är i princip möjligt att isolera vilken del som helst av den tecknade serien, men ett antal objekt framträder här som operativa självrefererande hyperikoner även utanför seriens direkta återkoppling. Jag lyfter två, men det finns många fler, som jag inte har utrymme att prata om. Först grinden med inskriptionen (bild 8 a och b).

Grinden förekommer i båda serierna, och är det slags bild som, likt hakkorset och bilder av lägerfångar i randiga dräkter bakom taggtråd, uppbär den ikoniska status som Morgan menar är förbehållet bilder som är så djupt rotade i det kulturella minnet att deras närvaro alltid redan tycks föregå dem. En ikon markerar en ekologisk temporalitet, menar Morgan, och bär alltid en rest av ett original och en ursprunglig händelse, samtidigt som den genom varje ny historisk iteration avslöjar och tillför något nytt till sitt ursprung (Morgan 120). Iterationen gör det förflutna verksamt i nuet, och genom dess paradoxala kausalitet fångas också det verkliga tinget ("the real thing"), säger Morgan, och fortsätter:



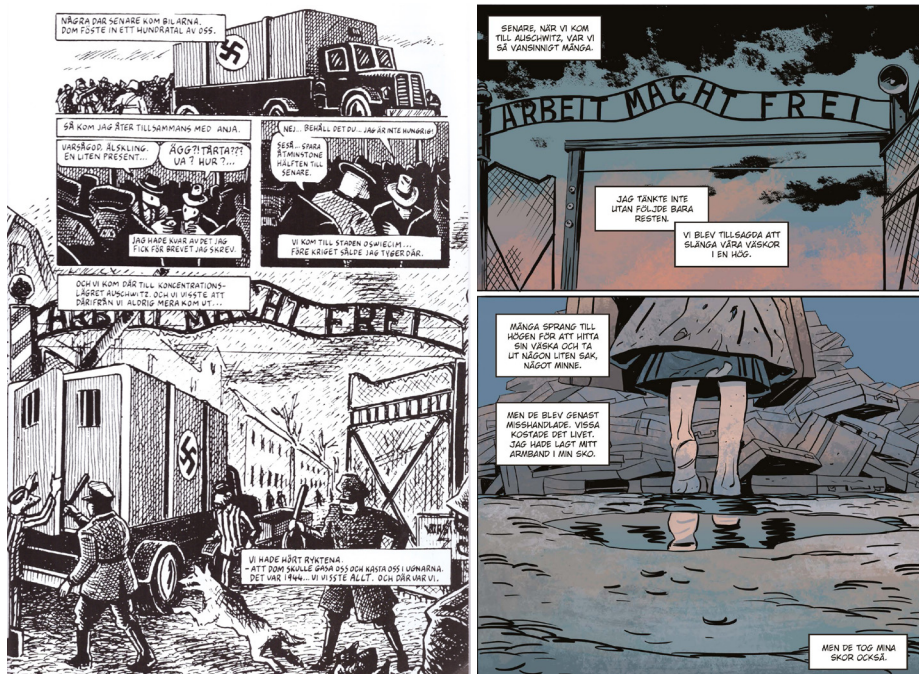


Bild 8 a och b. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (159) (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd) och ur *Vi kommer snart hem igen* av Jessica Bab Bonde och Peter Bergting (89) (bildrättigheter 2018 av Peter Bergting, används med tillstånd).

[A]n icon occurs when an image becomes an index. This takes place when an image bears the trace of a preceding image and is encountered with a jolt of recognition. The new matches the old, but also updates it. An icon always shows us a person, time, or place that we already know. The surprise of realizing this is the mark of an enchanting transformation that constitutes iconic iteration. (Morgan 121)

Ikonens hemsökelse – alltid redan på plats i kroppen – fascinerar och förskräcker. Det är genom att söka upp denna plats, denna händelse av distribuerad agens, som den historiska tecknade serien öppnar för en praktisk förflutenhet inför vilken läsaren görs till vittne och samtidigt hålls ansvarig. Det är här historiens spår görs till levd erfarenhet.

En paratext i *Vi kommer snart hem igen* som jag inte har diskuterat än är den bild som flankerar innehållsförteckningen (bild 9). Sidan är, precis som de bilder som föreställer episodernas huvudpersoner, utformad som ett fotoalbum. En bildtext berättar att bilden förestäl-



GHETTOT I LODZ

Bild 9. Ur *Vi kommer snart hem igen* av Jessica Bab Bonde och Peter Bergting. (Bildrättigheter 2018 av Peter Bergting, används med tillstånd)

ler ghettot i Lodz. Huruvida det finns ett fotografiskt original eller inte blir här irrelevant. Remedieringen av fotografiet och av fotoalbumet som medie- och minnesteknologier öppnar upp för det slags medieekologiska skiktning som gör bilden – och det seende som bilden avkräver och förutsätter – till ett original och samtidigt mer än original. Redan här, i den enskilda bilden, som tycks kunna verka autonomt, deltar läsaren i den mängd assemblage som konstituerar bildens ekologi.

Hirsch har diskuterat bildens funktion som verksam i att etablera det slags ställföreträdande vittnesmål som hon har inringat med begreppet "postmemory" (Hirsch, "Family Pictures"; Hirsch, "The Generation of Postmemory"). Det var i själva verket mötet med de remedierade fotografierna i *Maus* som fick Hirsch att i början av 1990-talet teoretisera förmedlade vittnes-

börd och minnen i termer av postminne (Hirsch, "The Generation of Postmemory" 107). Det är ett begrepp som, även det inte är något Hirsch gör, kan anpassas till en posthumanistisk begreppsighet. Hirsch hävdar att postminne strävar efter att sammanföra kulturella minnen med ett individualiserat minne: "postmemorial work", säger Hirsch, "strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression" ("The Generation of Postmemory" 111).

Hirsch noterar att det fotografi som uppträder mot slutet av *Maus* (bild 10), som föreställer Vladek i lägeruniform, öppnar upp en oro-

ande tvetydighet inför läsaren, vilket också betonas av det sätt på vilket fotografiet, med dess ram, har brutits ut ur den tecknade seriens ramverk (Hirsch, "Family Pictures" 25). Det är en bild som inom narrativet har spelat en avgörande roll i återföringen av Vladek och Anja efter kriget. Men det är också en bild som ingår i den distribuerade narrativa agens som gör läsaren till del av den deltagande och symbiotiska erfarenhet som boken genererar. Det återtryckta fotografiet markerar en materiell rest av ett yttre, kanske ytterligare en nivå inom de medieekologiska återkopplingar som *Maus* redan opererar med. Men det utpekade också, inom fiktionen, som ett iscensatt fotografi, som del av ett slags industriell minnesteknologi, som erbjuder före detta lägerfångar att åter ikläda sig uniformen, denna gång hel och ren – som souvenir, som Vladek säger. Fotografiet är en bild som i alla led tycks vara en konstruktion, men framstår ändå här, inom bokens återkopplingar, som verkligare än det verkliga tinget. Hirsch jämför det med Barthes begrepp "punctum", enligt vilken bilden tillerkänner men också upphäver förlust av värld (Hirsch, "Family Pictures" 27). Jag har föreslagit Morgans ekologiska begrepp fokalojekt, som tillåter bilden att vara enskild i kraft av att den kopplar åskådarens sinnesapparat till det biokulturella nätverk av delsystem som sympoietiskt framträder i dennes distribuerade sinnlighet. Det är vad den praktiska förflutenheten gör.

Med en ekologisk begreppslighet, som utgår från en neocybernetisk kausalitet i vilken sympoiesis beskriver hur organismer, mänsk-



Bild 10. Ur *Maus. En överlevandes historia* av Art Spiegelman (159). (Copyright by Art Spiegelman, används med tillstånd)

liga och icke-mänskliga, organiseras, blir den historiografiska meta-fiktionen, som Burton påpekar, en nyckel till att beskriva världars tillkomst. Om det förflutna är cybernetiskt, och på allvar förändras retroaktivt för varje ny organism som tillförs ekosystemet, blir det särskilt viktigt att förstå det etiska ansvar som vidhänger en praktisk förflutenhet. Den relevanta frågan vi måste ställa oss är inte hur det förflutna egentligen var, som Ranke trodde, utan vad det förflutna egentligen gör. För att kunna besvara denna fråga måste vi ta del av minnets medieekologier, av de metafiktiva och hyperikoniska gränssnitt som *Maus* och *Vi kommer snart hem igen* aktualiserar. Först genom ett ekologiskt deltagande – genom en sympoietisk återkoppling mellan system och miljö – blir det möjligt att lokalisera och respektera den rest av det historiskt sublimes som alltid redan är verksam i oss. Det är det levandes ansvar inför bilden som gör förflutenhet.

*Biografisk information: Per Israelsons forskningsintressen är systemteori, medieekologi, tecknade serier, posthumanistisk filosofi och fantastikens genrer. Han disputerade 2017 på avhandlingen Ecologies of the Imagination. Theorizing the Participatory Aesthetics of the Fantastic. För närvarande bedriver han det postdoktorala projektet "Den postdigitala serien. Deltagande och materialitet i svensk seriekultur" vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Projektet undersöker den breda digitaliseringens estetiska, kulturella och produktionstekniska effekter på den svenska serietidningsmarknaden och är finansierat av Ridderstads stiftelse för historisk grafisk forskning.*

## Litteratur

Bab Bonde, Jessica och Peter Bergting. *Vi kommer snart hem igen*. Stockholm, Natur och Kultur, 2018.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press, 2010.

Bryant, Levi R. *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

Burton, James. "Metafiction and General Ecology. Making Worlds with Worlds". *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, redigerad av Erich Hörl och James Burton. London, Bloomsbury, 2017, s. 253–284.

Chute, Hillary. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form*. Cambridge, Belknap of Harvard University Press, 2016.



---. "'The Shadow of a Past Time'. History and Graphic Representation in *Maus*". *Twentieth Century Literature*, vol. 52, nr 2, 2006, s. 199–230, [doi.org/10.1215/0041462X-2006-3001](https://doi.org/10.1215/0041462X-2006-3001).

Clarke, Bruce. *Neocybernetics and Narrative*. Minneapolis/London. University of Minnesota Press, 2014.

Clarke, Bruce and Mark Hansen. Introduktion. *Emergence and Embodiment. New Essays on Second-order Systems Theory*, redigerad av Bruce Clarke och Mark Hansen, Durham/London, Duke University Press, 2009, s. 1–25.

Costello, Lisa A. "History and Memory in a Dialogic of 'Performative Memorialization' in Art Spiegelman's *Maus. A Survivor's Tale*". *The Journal of Midwest Language Association*, vol. 39, nr 2, 2006, s. 22–42.

Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Översatt av Eric Prenowitz, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Elias, Amy. "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History". *Rethinking History*, vol. 9, nr 2–3, 2005, s. 159–172, [doi.org/10.1080/13642520500149103](https://doi.org/10.1080/13642520500149103).

Fuller, Matthew. *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge, MIT Press, 2005.

Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Översatt av Bart Beaty och Nick Nguyen, Jackson. The University Press of Mississippi, 2007.

Haraway, Donna. *Cyborgs, Simians, and Women. The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 1991.

---. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, Duke University Press, 2016.

Hirsch, Marianne. "Family Pictures. *Maus*, Mourning, and Post-Memory". *Discourse*, vol. 15, nr 2, 1992–1993, s. 3–29.

---. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, vol. 29, nr 1, 2008, [doi.org/10.1215/03335372-2007-019](https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019).

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.

Israelson, Per. *Ecologies of the Imagination. Theorizing the Participatory Aesthetics of the Fantastic*. Doktorsavhandling, Stockholm, Stockholm University Press, 2017.

Kukkonen, Karin. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2013.

- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Översatt av Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Maturana, Humberto R. och Francisco J. Varela. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht, Reidel, 1972.
- Mickwitz, Nina. *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.
- Mikkonen, Kai. *The Narratology of Comic Art*. London/New York, Routledge, 2017.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Morgan, David. *Images at Work. The Material Culture of Enchantment*. New York, Oxford University Press, 2018.
- O’Gorman, Marcel. *E-Crit. Digital Media, Critical Theory and the Humanities*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Round, Julia. *Gothic in Comics and Graphic Novels. A Critical Approach*. Jefferson, McFarland, 2014.
- Spiegelman, Art. *The Complete Maus*. 25th anniversary edition, New York, Random House, 2011.
- . *Maus. En överlevandes historia. Del 1 & 2*. 1996. Översatt av Jan Wahlén och Joanna Bankier, Stockholm, Brombergs, 2009.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- . *The Practical Past*. Evanston, Northwestern University Press, 2014.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson, University Press of Mississippi, 1989.

## Noter

1 Jag väljer genomgående att inte använda begreppet "grafisk roman" i denna artikel. I stället använder jag det något mer deskriptiva "tecknad serie" och "seriebok". Detta främst för att jag upplever att den grafiska romanen delvis är ett problematiskt begrepp, som visserligen äger viss riktighet, men som också riskerar att skymma stora delar av den tecknade seriens särart, inte minst dess serialitet – vilket exempelvis *Maus* långa tillkomsthistoria vittnar om, då boken skrevs som följetong. Här skulle man

förstås kunna invända att även en stor del av 1800-talets genreformerande romaner tillkom som följetong, och det är naturligtvis riktigt. I ett sådant resonemang skulle möjligen den tecknade serien fungera som en rekonfiguration av romanbegreppet, kanske ett aktualiserande av den polyfona och heteroglossa roman som Michail Bachtin förespråkar. Men det är ett ämne för en annan artikel.

2 I min avhandling, *Ecologies of the Imagination. Theorizing the Participatory Aesthetics of the Fantastic* (2017), presenterar jag en medieekologisk och neocybernetisk modell för estetiskt deltagande och distribuerad subjektivitet. Se särskilt avsnittet om medieekologi och sympoiesis (Israelson 34–70).

3 Bilder från MAUS I och MAUS II av Art Spiegelman. MAUS Volume 1 Copyright © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, MAUS Volume 2 Copyright © Art Spiegelman, 1986, 1989, 1990, 1991, används med tillstånd från The Wylie Agency (UK) Limited.