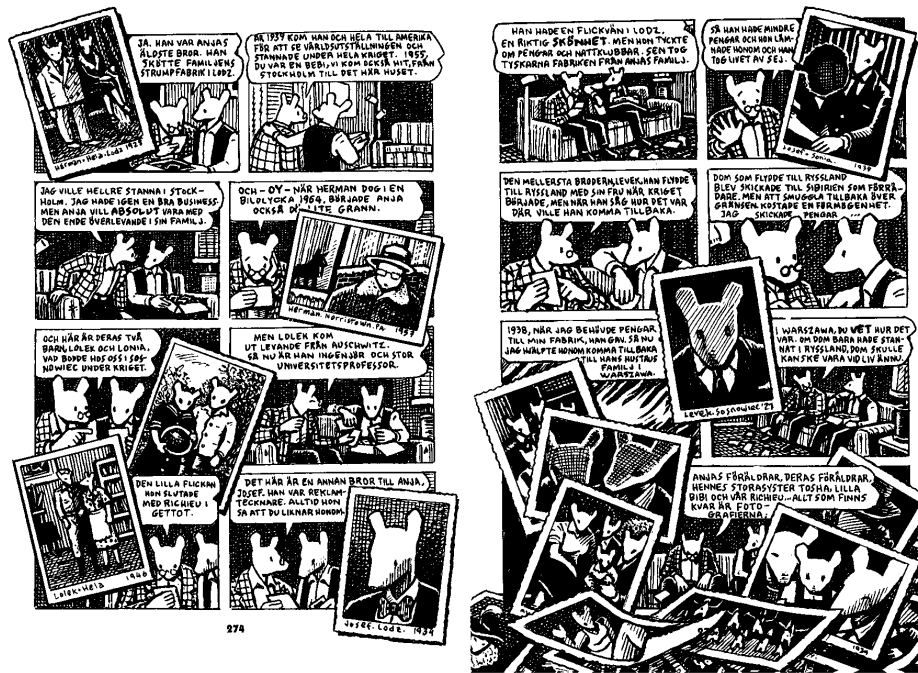


Den visuella tidsmaskinen



Historieskildrande serier i Sverige - fokaliseringens roll för autenticiteten



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

Författare: Sandra Petojevic
Konst- och Bildvetenskap
Institutionen för Kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
Masteruppsats, 30hp, VT 2022
Handledare: Karin Wagner

ABSTRACT

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

ADRESS: GU Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 0000 (vx)

HANDLEDARE: Karin Wagner

TITEL: Den visuella tidsmaskinen: Historieskildrande serier i Sverige – fokaliseringens roll för autenticiteten.

FÖRFATTARE: Sandra Petojevic

ADRESS: Svanebäcksgatan 5A, 414 52 Göteborg

TELEFON: 0700-555 399

E-POSTADRESS: erkelzaar@gmail.com

TYP AV UPPSATS: Master (E), KV5007, 30hp avancerad nivå

VENTILERINGSTERMIN: Vt 2022

The aim is to examine the visual development of the comics in Sweden, which contains historical narratives, and how they made their way from the mass culture into the field of high brow culture.

The analysis shows that the style and narrative qualities of the comics often adapts to attract readers, but also to gain better cultural capital in an expanded field, and also how focalization is used to render more authenticity in the narrative, to create more reliability.

The result shows that the strongest authenticity is created if the historical narrative is also autobiographical, and the author is the same as the narrator. It also shows that the fusion of autobiographical and historical narratives has created comics acclaimed in the cultural field of literature, previously closed to comics.

Ämnesord:

tecknade serier, historieskildring, autenticitet, fokalisation, narrativ

Keywords:

comics, history, authenticity, focalization, narrative

Art History and Visual Studies, Degree Project Two Years Master, Second level, 30 higher education credits

INNEHÅLL:

1. Inledning	3
1.1 Ämnesval och avgränsning	3
1.2 Syfte och frågeställning	3
2. Teoretiska utgångspunkter	4
2.1 Metod	4
2.2 Analysmodeller	4
2.3 Källor och källkritik	5
2.4 Tidigare forskning	5
3. Termer och begrepp	6
3.1 Grundstrukturen i den tecknade serien	6
3.2 Perspektivet och blicken	9
3.3 Autenticitet	12
3.4 Historieskildring	15
3.5 Finkultur och populärkultur	16
4. Historieskildringen i den tecknade serien	18
4.1 Serietidningarnas popularitet och moralpaniken på 1950-talet	18
4.2 Klassisk litteratur i serieform	20
4.3 Alternativrörelsens seriesuccéer	22
4.4 Den svenska albumboomen	28
4.5 Historiska serier som underhållning	32
4.6 Två banbrytande historieskildringar ur icke-europeisk synvinkel	34
4.7 Mot ett paradigmskifte	41
4.8 Feminismen i historieskildringen	45
4.9 Historieskildrande serier i vår samtid	50
5. De historieskildrande seriernas kärna	56
5.1 Den tecknade seriens visualitet i historieskildringen	56
5.2 Fokaliseringens roll för autenticiteten	60
5.3 Från moralpanik till Augustpris	61
5.4 Den historieskildrande tecknade seriens framtid	63
6. Sammanfattning	64
7. Tryckta källor och anförd litteratur	65
7.1 Faktaböcker, debattböcker och doktorsavhandlingar	65
7.2 Serieböcker och seriealbum	67
7.3 Artiklar i relevanta kulturtidskrifter samt dagspress	68
7.4 Seriemagasin som utges periodiskt, samt kataloger och foldrar	69

Framsidan: Figur 1: *Maus* (1992, samlingsutgåva 2011) av Art Spiegelman, sidan 274-275

1. Inledning

1.1 Ämnesval och avgränsning

Det första svenska historieskildrande seriealbumet *Historieboken* kom ut 1970, men om någon vid den tiden hade sagt att en tecknad serie i framtiden skulle bli nominerad till Augustpriset, hade hen blivit utskrattad. Men Mats Jonssons historieskildrande, och samtidigt självbiografiska, serieroman *När vi var samer* från 2021 blev nominerad till detta välkända litteraturpris i fjol.

Trots att tecknade serier funnits i tryck i mer än ett sekel, har de ännu inte riktigt fått den akademiska uppmärksamhet de förtjänar, trots att de enligt serietecknaren Janne Lundström "är ett otroligt krångligt och arbetskrävande medium".¹ Därför analyserar jag den tecknade serien eftersom den består av en visuell syntes mellan text och bild. Under lång tid har den dock betraktats som varken konst eller litteratur, fast den faktiskt är både och.²

Mitt ämnesval är grundat på att jag vill framhålla det visuella i serien som ett narrativt medium vilken läses som en semiotisk text, såsom andra bildkonstverk. Den tecknade serien som genre är dock ett mycket brett område som räcker till flera avhandlingar, varför jag fått göra en avgränsning till ett urval historieskildrande serier som producerats och/eller publicerats i Sverige. Med detta smala men intensiva fokus är mitt syfte att fördjupa och nyansera bilden av den tecknade serien, ge en karakteristik av dess visuella berättarteknik samt undersöka hur den lyfter fram autenticitet med hjälp av olika visuella medel. Jag kommer även att beakta den historieskildrande tecknade seriens avsändare, eftersom det påverkar såväl syftet med serien och hur den blir mottagen av läsare med olika sociologisk och kulturell bakgrund.

1.2 Syfte och frågeställning

Den tecknade serien har som ett visuellt litterärt medium under det senaste halvsekleklet vandrat in på finkulturens fält som under lång tid varit stängd, ända sedan Nils Bejerot år 1954 gav ut sin beryktade debattbok *Barn-Serier-Samhälle* som förkastade den tecknade serien som skadlig skräpkultur för barn och ungdomar. Mitt syfte och mål är att med hjälp av historieskildrande serier undersöka hur detta radikala paradigmskifte kunnat uppstå.

Med denna masteruppsats avser jag därför att undersöka följande tre frågor som är viktiga för den tecknade seriens visuella och kulturella utveckling:

– Vad är det som visuellt särskiljer den tecknade serien från bildkonst, från filmmediet och från illustrerad, textbaserad litteratur?

– Vad är det som gör att serien upplevs som autentisk, alltså vad är det som får den att kännas trovärdig vid läsning?

– Hur har den tecknade serien lyckats lämna barn- och ungdomskulturens länge illa sedda mass- och populärkulturella fält, för att äntligen ta steget in i konstens och litteraturens kultursfär, för att bli det etablerade visuella medium som det är i dag?

1 Erling Frick, "Hur en serie kommer till. Janne Lundström och Johan Vilde" i Lars Peterson, et. al., *Seriehjältarnas vara eller inte vara – Sex inlägg om serier i skolor och bibliotek* (Bibliotekstjänst, 1982) s. 67

2 Thierry Groensteen, *Comics and Narration* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2013) s. 161

2. Teoretiska utgångspunkter

2.1 Metod

Eftersom min analys är konstvetenskaplig fokuserar jag främst på bildspråket, på olika visuella perspektiv och på seriemediets form i de historiska skildringarna. Analysen tar upp gestaltning av miljö och persongalleri, men även seriens format, om det är en tidning, ett album, en bok eller något annat. Jag kommer att använda mig av två analysmetoder, den semiotiska samt den ikonografiska som framlagts av konsthistorikern Erwin Panofsky.³ Analyserna placeras in i tidsepoker för att visa vilken utveckling som skett och vilka influenser som serieskaparna haft. I kapitel 3 avhandlar jag alla de termer och begrepp som jag kommer att använda mig av.

2.2 Analysmodeller

Till min analys använder jag en komparativ analys av bildspråket, med exempel hämtade ur ett urval litterära, historiska och dokumentära serier på svenska. Graden av autenticitet i varje tecknad serie ska analyseras med tanke på såväl avsändare som mottagare/målgrupp, och hur detta har förändrats över tid. Som primärt visuellt verktyg för min analys använder jag ett par begrepp som utvecklats av den holländska litteratur- och kulturteoretikern Mieke Bal: *fokalisering* som är relationen mellan blicken, den som ser och det som betraktas och denna relation är i sin tur en del av innehållet i narrativet där A säger vad B ser vad C gör.⁴ *Fokalisatorn* kan veta mer eller mindre än karaktärerna om narrativet, vilket innebär att läsaren får en mental bild som kan vara mer eller mindre komplett än den som karaktärerna har.⁵

Dessa båda begrepp skapades av den franske litteraturteoretikern Gérard Genette, och handlar om vem som är bildseriens subjektive berättare, vem som betraktar vad i respektive bildruta, samt åt vilket håll "filmkameran" riktas, hur den panorerer och zoomar in och ut, och ser allt från ett objektivt, externt perspektiv.⁶ Litteraturvetaren Karin Kukkonen förtydligar vad jag är ute efter, nämligen tre viktiga aktörer som ingår i den tecknade serien, berättaren och hans berättelse, fokalisatorn och hans fokalisering samt betraktaren och hans synvinkel.⁷ Berättaren ska inte heller förväxlas med fokalisatorn eller med författaren/serieskaparen, även om de i självbiografier kan vara en och samma person.⁸ Dessutom skiljer sig berättelsen från det rent dokumentära, eftersom den är en tolkning, precis som en målning är konstnärens tolkning. En tecknad serie består, enligt McCloud och den franske semiotikern Thierry Groensteen, av bilder med ikoner som tillsammans i en sekvens bär på ett narrativt budskap som sker i en oupplöslig fusion av tid och rum.⁹

3 Såsom den beskrivs i kapitlet "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" (1939) i Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955) s. 26-54

4 Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985, 2009) s. 8, 149 samt 232 där Bal anger Perry (1979) och Doležel (1980) som också utvecklar begreppet.

5 Ibid. s. 164 samt Ann Miller, *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* (Bristol, UK, Chicago, Malta: Intellect Books, 2007) s. 111 samt Groensteen, *Comics and Narration* (2013) s. 83

6 Groensteen, *Comics and Narration* (2013) s. 80 och 83 som hänvisar till Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 106 samt Karin Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (Chichester: Wiley Blackwell, 2013) s. 45-47 – dessa tre sekundärkällor hänvisar till Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse* (Oxford: Blackwell, 1982), i franskt original Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) som Bal har med på källförteckningen på s. 242 i *Narratology* (1985, 2009) men som inte nämns i kapitlet 8:Focalization (s.145-165) där det borde vara relevant.

7 Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 44-45

8 Bal, *Narratology* (1985, 2009) s. 150 samt Groensteen, *Comics and Narration* (2013) s.100 samt Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 39

9 Scott McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (Stockholm: Medusa – Epix Förlag, 1995) s. 5-6 samt Thierry Groensteen, *The System of Comics* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2007) s. 13-14 samt Groensteen,

Jag kommer vidare att använda mig av den franske sociologen Pierre Bourdieus analysmodell om det *sociala fältet* som är kodat med specifika regler och värderingar. Olika typer av fält, såsom det ekonomiska och det kulturella, interagerar med varandra och är hierarkiskt ordnade inom maktens fält.¹⁰ Olika normer råder inom varje fält vilket skapar social position för de individer som interagerar med normerna, med sitt *habitus* och sitt sociala, ekonomiska och kulturella *kapital*.¹¹ Kapital, som här inte avser något monetärt, är att inneha social och kulturell status på fältet, såsom erkännande eller kompetens, medan habitus är varje individs omedvetna vanor och förhållningssätt som skapats av individer i det förgångna, vilka även reproduceras genom individens handlingar och som påverkar framtida individer inom varje fält.¹² Och precis som när man ritar av en teckning eller kopierar en målning, så inträffar ideligen små skiftningar, vilket gör att nuet aldrig helt exakt kan efterlikna det förflutna.

Den schweiziske språkteoretikern Ferdinand de Saussure framhöll i sin semiotiska analysmodell att det lingvistiska tecknet i språkkoden består av en *betecknande* kombination av ljud och bild, och denna syntes syftar på själva begreppet eller företeelsen, alltså det *betecknade*. Bilder och delar av bilder kan, liksom text, kombineras på olika sätt i tecknade serier och därmed bilda nya meningar och betydelser.¹³ Den franske semiotikern Roland Barthes utvecklade de Saussures teori och använde den för olika kulturella teckensystem, även icke-visuella såsom kläder, bilar och andra dylika föremål.¹⁴

2.3 Källor och källkritik

I arbetet har jag använt framför allt facklitteratur, debattskrifter, artiklar i kulturtidskrifter samt de aktuella serieromanerna, vilka i de flesta fall finns tryckta och tillgängliga på vanliga bibliotek. Debatt- och facktexten i böcker och artiklar har varierande akademisk nivå, men i detta fall är relevansen för ämnet viktig, och därmed graden av texternas reliabilitet. Att jag inte använt digitala källor beror på avsaknad av internet hemma och en 20 år gammal dator.

2.4 Tidigare forskning

Sveriges seriehistoria är påfallande dåligt dokumenterad och utforskad, och på grund av detta började föreningen Seriefrämjandet dokumentera och bevara så mycket som möjligt i ett nytt arkiv, Svenskt Seriearkiv som instiftades år 2003, och från starten är dess samlingar belägna i Arkivcentrum Syds lokaler i södra Lund.¹⁵ Seriefrämjandet har hittills utkommit med fyra band av *Svensk Seriehistoria*, som är en del av projektet Svenskt Seriearkiv – Svensk Seriehistoria. Den första boken, *Serietidningarnas framväxt* (2005) handlar om serietidningsbranschens födelse och framväxt under första delen av 1900-talet. Den andra boken handlar om *60 talet – då serier blir kulturella* (2016), den tid då stora förändringar ägde rum på den svenska seriemarknaden, medan den tredje, *70-talet – en ny guldålder* (2019), handlar om utvecklingen

Comics and Narration (2013) s. 12

10 Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 30

11 Ibid, s. 30-31 samt Maria Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (Canada: Oxford University press, 2018) s. 65

12 Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 30-31 samt Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 133

13 Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 76 samt Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca och London: Cornell University Press, 1994) s. 31-32

14 Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 77 samt Moxey, *The Practice of Theory* (1994) s. 31

15 *Svenskt SerieArkiv/Svensk SerieHistoria – Var med och skriv Sveriges seriehistoria* (Klippan: informationsfolder från Seriefrämjandet, 2003) s. 3, 8-9 samt Peter Nilsson & Thomas Storn, ”Vita fläckar och svarta hål – Nu lägger vi pussel med svensk seriehistoria” i *Bild & Bubbla* nr 3, 2003, s. 2-3 samt Jesper Zimmerman, ”Svenskt seriearkiv 10 år – var vi står idag och vart vi är på väg” i *Bild & Bubbla* nr 197 (från starten), nr 4, 2013, s. 53-54

av seriemarknaden. Detta är ett så omfattande ämne att en fjärde volym är under planering.

Litteraturvetaren Helena Magnusson gav år 2005 ut sin doktorsavhandling *Berättande bilder: Svenska tecknade serier för barn* om de svenska barnseriernas historia, den första i sitt slag om tecknade serier.¹⁶ År 2012 kom en doktorsavhandling i konstvetenskap med genus- och queerperspektiv, nämligen *Tecknad Tomboy: Kalejdoskopiskt kön i manga för tonåringar* av Ylva Sommerland, om serier i japansk stil för tonåringar.¹⁷ Nina Ernst doktorerade i litteraturvetenskap med sin avhandling *Att teckna sitt jag. Grafiska självbiografier i Sverige 2017*. Den behandlar framväxten av den självbiografiska genren i samband med seriemediets historiska och kulturella utveckling, och så sent som år 2020 doktorerade Kristina Arnerud Mejhammar med sin konstvetenskapliga avhandling *Självsyn och världsbild i tecknade serier. Visuella livsberättelser av Cecilia Torudd, Ulf Lundkvist, Gunna Grähs och Joakim Pirinen*, om den svenska självbiografiska seriens framväxt runt millennieskiftet. Det finns dock inga studier specifikt om historieskildring i tecknade serier. Den tecknade serien har nämligen, enligt Magnusson, ännu inte funnit sin akademiska plats som forskningsobjekt.¹⁸ Och Arnerud Mejhammar menar att det är mycket sparsamt skrivet om perioden 1965-2015 i den svenska tecknade seriens historia.¹⁹

3. Termer och begrepp

3.1 Grundstrukturen i den tecknade serien

I den tecknade serien används mer än en medieform, och för att kunna göra en fullödig analys av vad en tecknad serie är, bör man ha kännedom om dess olika delar. I en serie samverkar det verbala med det visuella, och då menas inte enbart att text samverkar med bild, för då kunde man lika gärna ha illustrationer med tillhörande text, som i en bilderbok. Magnusson definierar den tecknade serien som ”en överblickbar sekvens av orörliga berättande bilder”.²⁰ Men jag anser att den definitionen är för snäv. En bättre definition ges av Kukkonen som menar att en tecknad serie är en överblickbar sekvens av tecknade bilder som tolkade i följd bildar ett sammanhängande narrativ, och att den på teknisk väg reproducerats för spridning i stor skala.²¹ Denna sekvens kan ha text i bubblor och/eller i plattor i anslutning till eller infällda i bilderna.

I Sverige och Europa läser vi serier med få undantag från vänster till höger, uppifrån och ner, varför ett skeende vanligtvis skildras på ett sådant sätt så att det uppstår dynamik i serien.²² Seriefiguren Tintins tecknare Hergé hade därför för vana att rita sina springande figurer med ansiktet riktat åt höger, för att uppnå en känsla av fart.²³

Varje ruta i en serie innehåller komponenter med information, vilka inte bara är själva bilden med miljöer och seriefigurer, utan även symboldetaljer som fartstreck, pratbubblor och smärtstjärnor.²⁴ Texten i serien brukar förekomma som dialog i bubblor, men även i form av

16 Helena Magnusson, *Berättande bilder: Svenska tecknade serier för barn* (Stockholm: Makadam förlag, 2005) s. 15

17 Nina Ernst, *Att teckna sitt jag. Grafiska självbiografier i Sverige*. (Halmstad: Apart Förlag, 2017) s. 20

18 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 16

19 Kristina Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier. Visuella livsberättelser av Cecilia Torudd, Ulf Lundkvist, Gunna Grähs och Joakim Pirinen* (Halmstad: Sanatorium Förlag, 2020) s. 20

20 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 27

21 Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 100-102

22 Japanska serier publiceras numera oftast i originalformat, vilket innebär att de, trots översättning till europeiska språk som engelska och svenska, läses från spegelvänt håll, dvs. från höger till vänster, uppifrån och ner.

23 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 29, 48

24 Ibid, s. 67-68 samt McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (1995) s. 134

textplattor som innehåller viktig information som berättarröst, rums- eller tidsangivelser vilka inte kan återges konkret i bild.²⁵ I figur 2 skildras en sekvens, en handling som sker under ett visst tidsförlopp. Sekvensen betecknas här av fyra textbubblor; parets två pratbubblor till vänster och därefter saxofonistens båda tankebubblor, med slutpoängen i bubblan längst nere till höger. Först kommenterar paret musikanten som sedan tänker på varför han spelar och vad han spelat tidiagre. Alltså är figur 2 per definition en tecknad serie, en enrutad sådan.

Begreppet *ikon* används enligt serieskaparen Scott McCloud i den tecknade serien om den bild detalj som används för att representera en person, ett föremål, en plats eller en abstrakt företeelse som en idé, ett ljud eller en känsla.²⁶ I figur 2 är saxofonisten, hans instrument och stadssilhuetten i bakgrunden ikoner, liksom även nottecknen (med våglinjerna som visar varifrån ljudet kommer), svett dropparna (under hattbrättet) samt ljudeffekten, det onomatopoetiska (ljudhärmande) ordet *Blööööt*. De förra tre nämnda ikonerna liknar det de avbildar, medan de tre senare är abstrakta: nottecknen representerar musik, svett dropparna utmattning och ljudeffekten själva ljudet. Den mörkgrå himlen i bakgrunden antyder kvällstid; i kombination med informationen i tankebubblorna klargörs att ett längre tidsförlopp skett.

Textbubblor har olika form, beroende på vad som yttras i dem; pratbubblor har ballongformad karaktär.²⁷ Skrikbubblor och bubblor från teknisk apparatur har taggig kontur och de kan innehålla symboler som "#@%&!!". Även formatet på texten spelar roll. I figur 2 syns emfas i fetstil. Den övre tankebubblan i figur 2 är formad som ett moln med småbubblor som pekar mot personen. Småbubblorna visar att tankarna inte kan uppfattas av karaktärerna i serien, men däremot av läsaren. Serieskaparen David Liljemark berättar om en missförstådd konstnär som i allmänhetens ögon har låg kulturell status, fokalisatorn är saxofonisten som tittar mot de ointresserade och besvärade lyssnarna som sneglar tillbaka eller ignorerar honom, medan vi läsare ser honom snett bakifrån. Med denna serie framför Liljemark att det inte är lätt att vara en fri konstnär och samtidigt ha stort kulturellt kapital på det sociala fältet.

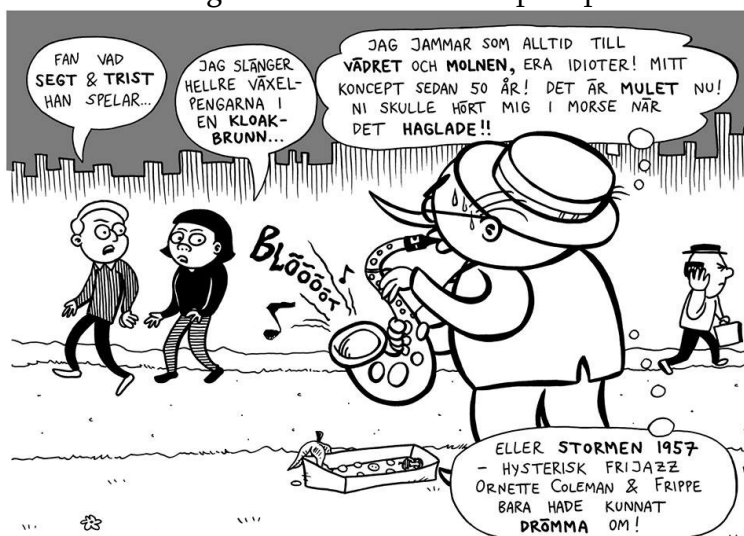


Fig. 2: Enrutning utan titel av David Liljemark, hämtad från hans Facebooksida 26 sep 2014.

Bilderna i serierna är ordnade i *rutor*, ofta omgivna av ramar, och hålls åtskilda av *kanaler* som ofta består av smala vita mellanrum.²⁸ Kanalerna är det kitt som håller ihop serien, eftersom

25 McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (1995) s. 157-160

26 Ibid. s. 24-27

27 På engelska heter pratbubbla inte bara *speech bubble*, utan även *word balloon*. Jfr. Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 24 med Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 67

28 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 44-45 samt McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (1995) s. 66

läsarna med *slutning* fyller i dessa mellanrum mellan rutorna med sin fantasi och sitt förnuft, och länkar ihop delarna till en helhet.²⁹ Slutningen uppstår när läsaren tolkar, jämför och letar samband mellan rutorna i serien för att få ett sammanhang. Det utelämnade, såväl i som mellan rutorna, är således lika viktigt som det avbildade. Slutningen är den tecknade seriens grammatik, och enligt Groensteen är kanalen inte en plats för någon virtuell bild, utan en logisk konvertering, en semantisk förbindelse av rutorna.³⁰ I slutningen mellan första och andra rutan i figur 3 förstår läsaren att det uppstår en varm kamratskap mellan ingenjör Andrée och Wise kring ett gemensamt intresse, ballongfärder.

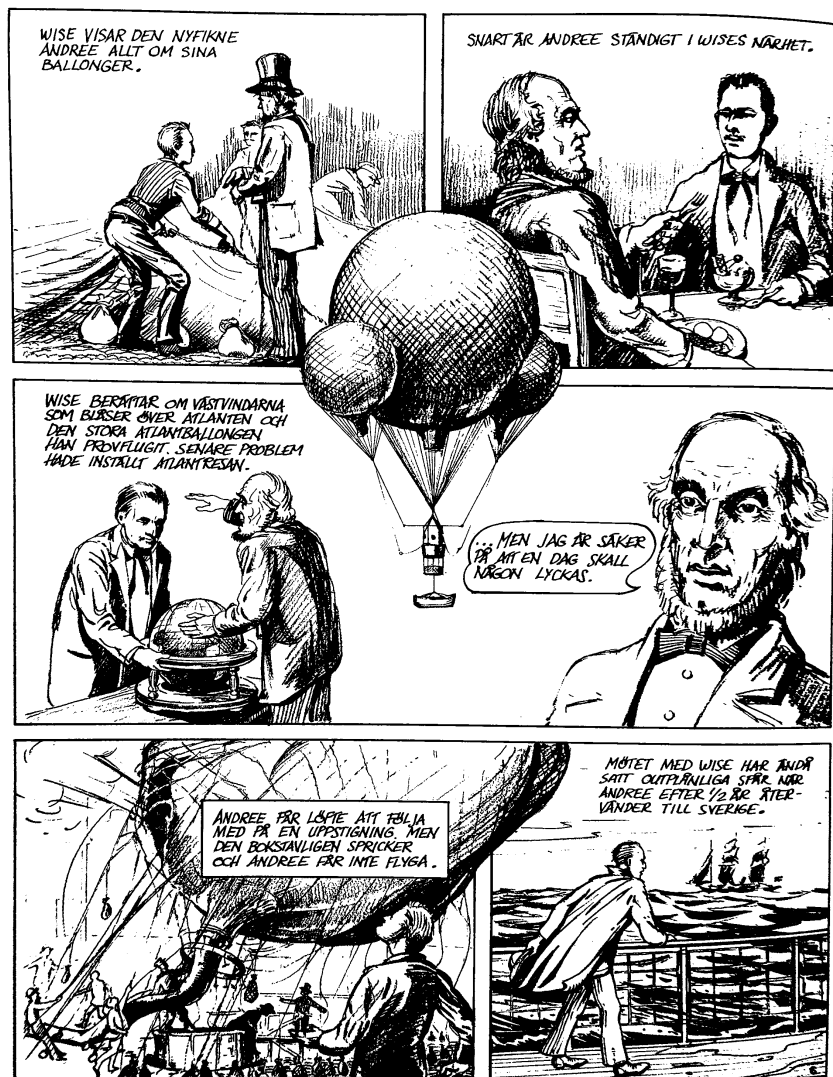


Fig. 3: Andree's polarexpedition 1896 av Torstein Landström (1996), sidan 6.

Seriens yta omges i sin tur av en *hyperram* vars storlek bestäms av marginalen; hyperramen förhåller sig till seriesidan som ramen till rutan.³¹ Hyperramen innehåller vanligtvis *strippar*, alltså remsor med bildrutor i rak följd, och läsaren följer rutorna i stripparna från vänster till höger, för att sedan fortsätta på strippen under från vänster ruta, tills läsaren nått den allra sista rutan nere till höger före bladvändningen. I figur 3 syns sex rutor ordnade i tre strippar, och mellan första och andra rutan har en viss tid förflutit, liksom mellan den övre och den mellersta

29 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 40-42, 112-113 samt McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (1995) s. 66-69 samt Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 86

30 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 114

31 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 30-31 samt Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 86

strippen. Alla sex rutor är ordnade i hyperramen åtskilda av kanaler, förutom den mellersta strippen där de båda rutorna hålls åtskilda av ballongfarkostens gondol.

Multiramen omsluter ett komplett skeende som kan sträcka sig över flera sidor, men har till skillnad från hyperramen inga bestämda gränser.³² En tecknad serie kan enligt Groensteen även ha en *hyperdimension*, där seriefigurer och företeelser flikas in eller vandrar mellan olika strippar eller skeenden, men eftersom de hänger ihop med de föregående och efterkommande rutorna så är de *inflätade* i episodens narrativ.³³ I figur 3 exemplifieras hyperdimensionen inte bara av att en kollapsande ballong i näst sista rutan sträcker sig över kanalen mot den sista rutan, utan även av att ballongfarkosten mitt på sidan ser ut att sväva framför de två övre stripparna. Ballongfarkosten som ikon ger således illusionen av att den kan lämna pappret och flyga iväg som en riktig ballong, fast den bara är en bild av en ballongfarkost.

3.2 Perspektivet och blicken

Blicken är enligt medie- och kulturvetarna Marita Sturken, Lisa Cartwright och Nicholas Mirzoeff en makt där vetenskapen om att det som iakttas även kan kontrolleras och påverkas. De exemplifierar denna blick med filosofen Jeremy Benthams panoptikon, ett cirkelrunt fängelse, där fångarna övervakas från brännpunkten av ett 360-gradigt synfält och ständigt är medvetna om att de är iakttagna, men inte när eller av vem, och därmed har den osynliga blicken makt över fångarna.³⁴ På samma sätt får ögat makt över den värld som betraktas, och då är steget, enligt Sturken & Cartwright, inte långt till att även förstå avbildning som en sorts makt.³⁵ Tänk bara på vanliga övervakningskameror som kan frysa givna ögonblick i tid och rum, och på foton som använts som bevismaterial.

Såväl stillbildskameran som filmkameran är västerländska uppfinningar. Den franske uppfinnaren Joseph Nicéphore Niépce tog världens första fotografi på 1820-talet, och lät på kemisk väg perspektivet fångas permanent på bild.³⁶ Denna teknologi var lika revolutionerande som boktryckarkonsten; nu behövde inte bilden längre ta omvägen via den mänskliga handen, nu kunde det som sågs med blotta ögat avbildas exakt – och senare även sådant som ögat hade svårt att se, såsom bakterier och galaxer. Roland Barthes framhöll i *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1981) att ett analogt fotografi är en garanti för att det som avbildats faktiskt har funnits eller har ägt rum, vilket skänker fotot en unik reliabilitet.³⁷ Ett fotografi är därmed bokstavligen en objektiv dokumentation medan det som ritas och målas är en subjektiv avbildning, åtminstone i teorin. I praktiken är fotot avhängigt av fotografens motivval, vart kameran riktas, vad som kommer med i bild och vad som utelämnas.

Fotografen fastslog det västerländska perspektivet tack vare att kamerans lins utgör ett mono-fokalt mekaniskt öga som motsvarar den mänskliga synvinkeln mot ett motiv i perspektiv.³⁸ Enligt konsthistorikern William Ivins skulle vi utan denna teknologi inte haft den moderna forskningen inom vitt spridda fält som etnologi, astronomi och arkeologi.³⁹

32 Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 30-31

33 Ibid, s. 117, 146

34 Blicken = *the gaze* i de engelska originalen Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 2009) s. 5, 96-98 samt Sturken & Cartwright, *Practices of Looking* (2018) s. 22-23, 103-105, 108-110

35 Sturken & Cartwright, *Practices of Looking* (2018) s. 40-41

36 Ibid, s. 190

37 Ibid, s. 191 samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 115

38 Hans Belting, *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011) s. 14

39 Sturken & Cartwright, *Practices of Looking* (2018) s. 190

Vilket perspektiv som används spelar stor roll för den tecknade serien som narrativt medium. I vår västerländska kultur i allmänhet, och i den massmediala kulturen i synnerhet, har centralperspektivet visat sig vara ett hållbart koncept för att få illusioner att se ut som dokumenterade sanningar.⁴⁰ I figur 4 syns ett tydligt centralperspektiv, husen och gatlyktorna verkar mindre ju längre bort de är, i förgrunden en pojke som kånkar på en dataskärm och en kasse; spåren efter honom syns tydligt i snön, han är på väg mot det gula huset till höger.



Fig. 4: Fraktskepp över Berggården, ur *Flodskörden* av Simon Stålenhag (2016), s. 10-11

Med Volvobilen och hemdatoren som stilmarkörer hade detta kunnat vara ett fotografi taget i Mellansverige under senare delen av 1990-talet. Men detta är inget foto, det är en bild skapad på digital väg av konstnären Simon Stålenhag. De stora fraktskeppen som svävar fram över den disiga vinterhimlen har aldrig existerat i verkligheten, men de är avbildade på ett för ögat trovärdigt sätt, trots att de bryter både mot vedertagen teknikhistoria och mot rådande fysikaliska lagar. Det som får den här annars surrealistiska bilden att se naturtrogen ut, är således de vardagliga detaljerna som gör att åskådaren får en relation till det som avbildats.

Enligt konsthistorikern Norman Bryson är bilden länkad till observatören i det västerländska sättet att använda perspektiv i konst, och perspektivets geometri gör att syftlinjernas fokala punkt alltid är i betraktarens ögonhöjd.⁴¹ Därför känns det för oss svenska, västerländska, betraktare som att stå snett bakom fokalisatorn, pojken i bilden, och se det han tittar på, nämligen fraktskeppen. Ur bildens fokala vinkel har en fiktiv betraktare tagit fram sin kamera och fotograferat just det här motivet, med pojke och skepp, och denna "fotograf" är Stålenhag som vill berätta om en tid som kunde ha varit, men som aldrig blev.⁴²

Blicken använder, enligt den tyske konstteoretikern Hans Belting, det mänskliga ögat som ett verktyg för att träda in i världen, och de bildar tillsammans en enhet.⁴³ Perspektivet i sin tur är ett sätt att mäta blicken så att dess riktning går att konstruera och rekonstruera i bild.⁴⁴ Brännpunkten här är ögat som blickar ut mot sin omgivning, och att rita och måla med perspektiv är att rekonstruera ögats synfält. Det skapas genom att osynliga, djupgående syftlinjer

40 Belting, *Florence and Baghdad*. (2011) s. 20-21

41 Ibid, s. 9

42 Den här genren kallas för retro-sf, alltså en sorts science fiction som använder sig av nostalgiska tillbakablickar.

43 Belting, *Florence and Baghdad*. (2011) s. 30

44 Ibid, s. 13, se även Scott McCloud, *Making Comics. Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels* (New York: HarperCollins Publishers, 2006) s. 170-171

som annars är parallella löper samman i en gemensam punkt dit ögat tittar. I centralperspektiv ser ögat rakt fram, i grodperspektiv uppåt och i fågelperspektiv neråt. Att det mänskliga seendet, och inte Guds allseende öga, kom i fokus passade bra ihop med renässansens antropocentriska tänkande som frigjort sig från den medeltida teocentriska synen på världen.⁴⁵

Centralperspektivet upptäcktes enligt Belting under renässansen tack vare den arabiske matematikern ”Alhazen” Ibn al-Haythams avhandling på 1000-talet om ljuset och seendet.⁴⁶ Här finns enligt Belting en väsentlig skillnad: renässansens visuella värld är baserad på textbaserad bild medan arabvärldens är baserad på undertextbaserad matematik, vilket i sin tur ledde till att verkligheten kom att avbildas på två diametralt olika sätt: den konstnärliga så som den uppfattas av det mänskliga ögat och den tekniska, med kartor, diagram och grafer, som avbildar det mer abstrakta i vår omgivning, vilket kom att utnyttjas av vetenskapen.⁴⁷

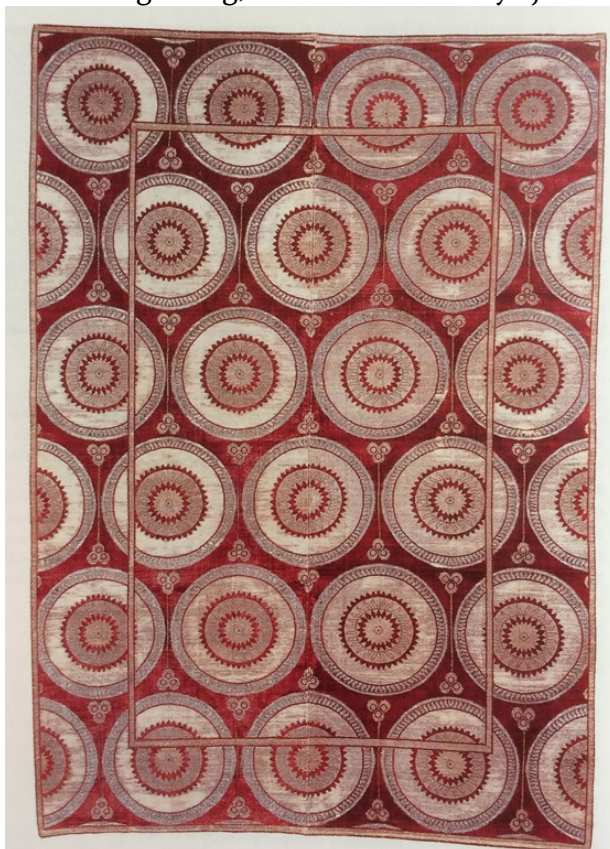


Fig. 5: Väggbonad från Bursa, Turkiet (1500-talet) Gulbenkianmuseet i Lissabon (Fundação Calouste Gulbenkian) ur Hans Belting, *Florence and Baghdad* (2011) s. 34

Den tecknade serien får dessa två visuella sfärer att närma sig varandra, då renässansens bildsfär representeras av själva avbildningen av figurer och miljöer, medan arabvärldens geometriska sfär representeras av stripparna, ramarna och ikoniska symboler såsom effektmarkeringar och pratbubblor. Även seriens hyperram har en representant i den arabiska bildsfären, vilket syns i figur 5 i jämförelse med figur 3: Precis som den tunna rektangulära ramen mitt på väggbonaden ser ut att sväva framför cirkelornamentiken, svävar ballongfarkosten framför serierutorna i Andrée-serien, ett tredimensionellt perspektiv i ett tvådimensionellt medium, utan att det är ett centralperspektiv. Den tecknade serien använder sig således av andra sorters visuella perspektiv än det centralbaserade, utan att läsaren tappar upplevelsen av trovärdighet.

45 Belting, *Florence and Baghdad*. (2011) s. 18

46 Ibid, s. 26 och 90-92, samt Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (2009) s. 27

47 Belting, *Florence and Baghdad* (2011) s. 32

Även seriemediets format spelar roll, eftersom en stripp i en dagstidning läses på ett annat sätt än ett seriealbum, något som enligt Pascal Lefèvre, belgisk forskare i intermedia, ofta förbises vid analys av serier.⁴⁸ Enligt Lefèvre blir det ansträngande att läsa humoristiska strippar som staplats i ett album än att läsa dem en och en i dagstidningar, medan det å andra sidan är svårt att publicera serieromaner uppdelade i strippar, eftersom romanerna är beroende av att stripparna samverkar med varandra inom sin multiram för att skapa sammanhang i romanen.⁴⁹

3.3 Autenticitet

Vad är det som ger autenticitet åt motivet i ett konstnärligt verk? Det grekisk-latinska ordet *autentisk* betyder att någonting är äkta och tillförlitligt men även historiskt. Konnässörer sätter stort värde på konstverk som är skapade av en viss konstnär under en viss tidsepok, men verken behöver inte alltid avbilda något ur verkligheten. Ett annat synsätt på autenticitet är att ju större kulturellt kapital avsändaren har inom sitt fält, desto starkare tillit har man till det framställda materialet som mottagare.⁵⁰ I just detta arbete syftar begreppet autenticitet på en uppfattning om graden av bildens och seriens visuella trovärdighet, alltså hur olika visuella framställningar upplevs när man betraktar motivet eller läser den tecknade serien, vilka i sin tur är beroende av det narrativ som beledsagar serien eller illustrationen.⁵¹

Från förra sekelskiftet publicerades serier i dagstidningar i strippform, men på söndagar täckte de ofta en halv eller en hel sida.⁵² En följetong i en dagstidningsstripp, i figur 6 ur deckarserien *Rip Kirby* (1965) av tecknaren Alex Raymond, skildrar en scen som hämtad ur en actionfilm. På film ser åskådaren bara en händelse i taget, här får läsaren en överblick på tre rutor samtidigt. Rutorna är i olika kameravinklar, en mot aktern, en från styrbords sida och en snett uppifrån. Rutorna är även i olika inzoomningar: närbild, vidvinkel och helbild.

Raymond förmedlar en filmisk närvaro med agenten Kirby som fokalisator, men hans avsikt är inte att förkovra, utan att roa läsaren med ett spännande äventyr. Syndikatet har anlitat Raymond för att han är bra på att skapa agentberättelser, och de kan därmed vara säkra på att fler läsare köper den dagstidning som innehåller Raymonds serie i konkurrens med andra dagstidningar. Raymond å sin sida fortsätter att hitta på ännu fler rafflande deckarhistorier som lockar läsare, för att vara säker på att syndikatet väljer just hans skapelser som han vill utveckla.⁵³ Detta medför att serien har hög autenticitet inom sin fiktiva sfär, eftersom den är ett verk av en konstnär/författare. För att locka läsare behöver berättelsen i serien inte skildra något som hänt i verkligheten, den är resultatet av ett kreativt skapande. Raymond agerar som uppdragstagaren som får en ram och inom den har frihet att utarbeta sin berättelse.

48 Pascal Lefèvre, "The Importance of Being 'Published'. A Comparative Study of Different Comics Formats" i Anne Magnussen och Hans-Christian Christiansen (Ed.), *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University Of Copenhagen, 2000) s. 98

49 Ibid. s. 98-99

50 En historisk rekonstruktion av Cleopatras liv gjord av forskare är mer trovärdig än Hollywoodfilmens som är en fantasi med utgångspunkt i skrivna/textuella redogörelser utan koppling med den historiska händelsen.

51 Alltså att en bild eller en tecknad serie uppfattas som trovärdig. När jag gav serietidningar till min sexårige brors son Elias sa han att han tyckte om *Bamse* men inte *Goliat*. När jag frågade varför svarade han att det är för att *Goliat* har en sån där magisk yxa. Jag invände med att *Bamse* äter dunderhonung. Elias svarade med att dunderhonungen kokar *Bamses* farmor på spisen efter ett hemligt recept, men att magiska yxor inte finns. Elias relaterade alltså trovärdighet med det han hade i sin fysiska omgivning, som köket därhemma, och ju närmare verkligheten desto större trovärdighet. Det spelade således ingen roll att det är människofigurer i *Goliat*-serien, men fabeldjur i *Bamse*.

52 Göran Ribe, "Seriernas historia i USA och Frankrike/Belgien" i Elisabet Haglund et. al. (red.), *Boken om SERIER!* (katalog för utställningen *SERIER!* på Kulturhuset i Stockholm 1986, Sundbyberg: Hammarström & Åberg, 1986) s. 11-13

53 Scott McCloud, *Reinventing Comics. How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form* (New York och Canada: Perennial, 2001) s. 15

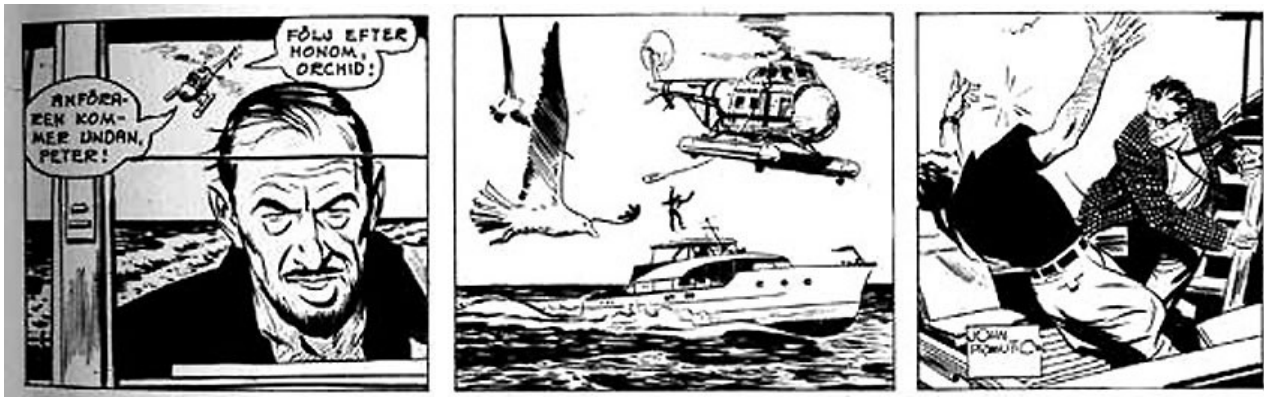


Fig. 6: *Rip Kirby* av Alex Raymond från 1965 ur *Comics 2 – den stora serieboken* (1971)

Men precis som åskådaren vet att spelfilm är påhitt, är även den tecknade seriens koppling till verkligheten betydligt svagare än filmens, det eftersom en illustration uppfattas som mindre trovärdig än ett fotografi, på grund av kamerans mekaniska objektivitet jämfört med handens subjektivitet.⁵⁴ Seriens styrka är, enligt historikern och filmteoretikern Tom Gunning, dess förmåga att få läsaren att med fantasin uppfatta rörelse ur stillbilder.⁵⁵ Dessutom påverkar våra egna erfarenheter vår uppfattning om omvärlden och vad vi förväntar oss.⁵⁶

Autenticiteten är alltså hög när det gäller skildringen av ett spännande narrativ, men låg vad gäller narrativets innehåll. Läsaren roas av berättelsen men är samtidigt fullt medveten om att den är uppdiiktad. Och när denna serie skapades, år 1965, hade den tecknade serien som genre mycket låg status på det sociala och kulturella fältet, vilket beror på att serier på den tiden var en del av masskulturen. Men den tecknade seriens sätt att skildra ett narrativ i ett tidsförlopp har en mycket lång tradition bakåt i tiden, till långt före massmediernas uppkomst.

Även följande händelse, hämtad ur Lukasevangeliet, kapitel 2, verserna 4–38, skulle kunna skildras i en stripp. Maria i den första rutan föder sin son i ett stall i Betlehem, i nästa ruta säger Herrens ängel till herdarna att en Frälsare fötts, och i tredje rutan tar Maria och Josef barnet till Jerusalem, för den rituella reningen. Fresken i figur 7 skildrar detta, men har en helt annan placering på det sociala och kulturella fältet. Här är avsändaren det religiösa samfund som vill förmedla berättelsen om Frälsaren. Mottagarna är klosterbesökarna, fresken är skapad för ett sakralt ändamål, inte för ett monetärt, och upplevelsegraden av autenticitet beror på hur troende mottagarna är.

Det viktigaste skeendet, födelsen, är placerat i freskens centrala del. En stjärna strålar ner på Jesusbarnet i en krubba av marmor som är en ikon för Betlehem, en helig men på samma gång anspråkslös plats. Jesu födelse skedde i ett stall i en småstad och inte i ett palats i huvudstaden. Nedanför Maria och krubban badas Jesuspojken medan Josef nere till vänster tittar mot Maria. Karet som Jesus badar i är format som en dopfont, en spegling av Jesu dop som skildras på fresken precis mittemot i klosterkyrkan. Alla karaktärerna i fresken är fokalisatorer eftersom de har blicken riktad mot en annan karaktär, i en viss ordningsföljd.⁵⁷

54 Hillary L. Chute, *Disaster drawn. Visual witness, comics, and documentary form* (Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016) s. 20

55 Ibid, s. 22

56 McCloud, *Making Comics* (2006) s. 66

57 Det finns två änglar och en herde till som inte är godtyckligt ditplacerade i fresken för att befolka nattlandskapet där Jesus föds. Deras blickar är riktade mot stjärnan, mot Jesusbarnet i krubban och mot Jesuspojken i badet, för att understryka det viktiga budskapet i motivet, att en Frälsare är född.



Fig. 7: Valvet i kyrksalen i det nybyggda Michurina-klostret i Kiev som jag besökt 13 maj 2018.

Händelserna i fresken skildras i en sorts sluten cirkel med början i bildens mitt, och betraktaren följer karaktärernas blickar. Maria är avbildad störst eftersom hon är viktigast och betraktar Jesusbarnet som ser på herdarna. De ser på ängeln som betraktar kvinnan som håller vatten i karet. Jesuspojken i badet ser på Josef som tittar mot Maria. Jesus förekommer alltså två gånger för att visa att han är den egentliga huvudpersonen. Ansiktena uttrycker en tidlös upphöjdhet, målningen känns medeltida, rentav bysantinsk. Men den här fresken är nymålade då klostret är ett nybygge över medeltida grottor – fresken intill var ännu inte slutförd vid mitt besök.

Munkarna i klosterkyrkan vill med denna fresk ge en så trovärdig bild av Jesu födelse som möjligt. Alltså har detta motiv en hög grad av autenticitet inom sitt kulturella fält, den religiösa, i det här fallet öst-ortodoxa, ikonografin. Motivet är inte skapat för att massproduceras i tidskrifter, böcker eller på nätet, utan för att skänka andakt åt de bedjande i klostret, och ge dem en bild av Bibelns viktiga händelser. När fresker skapades för många sekler sedan var det väldigt få som kunde läsa, och före 1400-talets tryckteknik var böcker dessutom sällsynta och kostbara. Med fresker, reliefer (se figur 13a) och altartavlor fick kyrkobesökarna en visuell upplevelse som stärkte deras tro, de kunde konkret i bild se det som Bibeln berättade om. Fresken åskådliggör tydligt seriemediets narrativ, där man ser ett skeende som pågår inom en och samma hyperram, och detta narrativ har således en mycket äldre tradition än seriemediet. Som exempel användes *Biblia pauperum* ofta i svenska kyrkor som förlaga till väggmålningar.⁵⁸

⁵⁸ *Biblia pauperum* berättar Jesu livs historia med bilder i serieform, i en bok som sammanställdes på 1200-talet av en tysk benediktinmunk. Den finns bevarad i flera handskrifter från 1300-talet samt i träsnitt från slutet av 1400-talet. Källa: *Bra Böckers Lexikon*, 2 Asj-Bik, (1983) s. 315

3.4 Historieskildring

Med historia menas här den vedertagna vetenskapen om det mänskliga samhällets och kulturlivets utveckling, även om vi aldrig kan få veta exakt vad folk tänkte och tyckte i förgången tid. Konsthistorikern Norman Bryson menar att historia inte är något naturligt eller självklart, utan ett konstruerat narrativ.⁵⁹ Bryson grundar detta påstående i en tes av konsthistorikern Michael Baxandall, att om artist Y har målat en tavla som blivit influerad av en målning av artist X, då har Y inte bara kopierat tavlan som skapats av X; Y har med sitt inlärd sociala och kulturella språk tolkat X, och därmed skapat någonting bortom den ursprungliga källan genom att assimilera den och forma någonting nytt av den.⁶⁰ Det som enligt Bryson är väsentligt för konstanalysen, är det kulturella sammanhang som skaparen agerat i, inte det historiska sammanhang som verket skapats i.⁶¹ Detta innebär enligt Kukkonen att varje givet medium är en kommunikationskanal som förmedlar ett narrativ, vilket i sin tur påverkas av institutioner som förlag och distribution.⁶² Jag anser att dessa teorier är helt logiska.



Fig. 8: Lars Tallert och Jan-Olof Sandgren, *Bongy* (1990) s. 34

Skapare av historiska narrativ gör således, enligt konsthistorikern Keith Moxey, sitt bästa för att ge oss en skildring av det förgångna, men de lever i sitt kulturella sammanhang, i sin samtid,

59 Norman Bryson, "Art in Context" i Ralph Cohen (ed.), *Studies in historical change* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992) s. 40 samt Moxey, *The Practice of Theory* (1994) s. 4-5

60 Bryson, "Art in Context" (1992) s. 26 samt Moxey, *The Practice of Theory*. (1994) s. 4 samt Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985) s. 58-62

61 Bryson, "Art in Context" (1992) s. 21-23 samt Moxey, *The Practice of Theory*. (1994) s. 5

62 Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 75

och påverkar därmed det som förmedlas, eftersom de tolkar, omvandlar och använder sig av tecken och narrativ som redan blivit tolkade och formade av tidigare skapare.⁶³ Detta innebär att skaparna, ofta omedvetet, kan hamna i olika fällor, särskilt ifall fördomar och feltolkningar blivit en del av den vedertagna historien och samtidskulturen. Då det inte existerar någon absolut sanning försöker skaparna av historiska narrativ dock komma så nära sanningen som möjligt, och de använder sig då vanligtvis av samtida igenkänningstecken och företeelser. Enligt kulturhistorikern Hayden White fungerar historiska narrativ som moraliska allegorier, vilka i sin tur är beroende av de spänningar som karaktäriserar individens relation till den rådande kulturen. Dessa narrativ kan antingen stödja och legitimera det sociokulturella samhällets rådande förhållande eller ifrågasätta den. De historiska narrativen ingår därför i de kulturella krafter som formar oss som sociala varelser, underkastade de sociala och kulturella koder som utvecklats under tidigare generationer.⁶⁴

I den tecknade serien är det symbiosen mellan text och bild som förmedlar budskapet. Såväl text som bild är beroende av det sociala och kulturella språket, medan avsändaren kan vara serieskaparen, ett syndikat, ett religiöst samfund eller en politisk förening som i figur 8, där Afrikagrupperna anlitat albumskaparna Lars Tallert och Jan-Olof Sandgren. Med hjälp av olika fiktiva karaktärer i samspel med varandra återges ANC:s historia i Sydafrika i albumet *Bongy* (1990). Tallert & Sandgren har inte skapat serien med personliga premisser, de har engagerats av föreningen för att föra fram berättelsen om Sydafrika i kampen mot apartheid.⁶⁵

Berättelsen om ANC presenteras genom den unge pojken Bongys fokalisation, då han lyssnar på berättaren Joseph, och läsarna får glimtar ur ANC:s historia, som hämtat ur gamla nyhetsklipp – något som läsarna ser, och som visualiseras av Bongy. I strippen längst ner har en verklig person avbildats, nämligen Nelson Mandela. Han är placerad precis i mitten, flankerad av två myndighetspersoner (poliser), vilket ger ett värdeperspektiv. Mandela är en nyckelperson inom ANC:s historia, och hans orättfärdiga arrestering får emfas av Josephs pratbubbla.

3.5 Finkultur och populärkultur

Estetik och smak är det som brukar styra åskådarens och läsarens värderingar, men smaken är enligt Bourdieu styrd av klasstillhörighet, utbildning och kulturell bakgrund. Smaken är delvis inlärd, eftersom det är den rådande kulturen som bestämmer vad som är god smak, inte för att den visuella estetiken är originell.⁶⁶ Smaken är den kompass som visar riktningen på det sociala och kulturella fältet mot det statusgivande stora sociala kapitalet, som i sin tur ger viktiga kulturella relationer vilka ger individen möjlighet att stärka sin egen position inom fältet. Relationerna är enligt Bourdieu det som förstärker individens band till en viss grupp, och som förenar gruppens medlemmar med varandra. Stort socialt kapital utgör således dessa band, inte individens titel, utbildning eller materiella tillgångar, och inte heller den institution som individen tillhör. Det som är god smak i en grupp kan således vara dålig smak i en annan.⁶⁷

Finkultur kontra skräpkultur är ord som ofta återkommer, särskilt i diskussioner om seriemediet under 1900-talet, och med skräpkultur har avsetts både populärkultur och masskultur, eftersom finkulturen stått för den goda smaken och skräpkulturen för den dåliga.

63 Moxey, *The Practice of Theory*. (1994) s. 51

64 Ibid, s. 12-13 samt Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1985) s. 13

65 Lars Tallert och Jan-Olof Sandgren, *Bongy* (Stockholm: Afrikagrupperna, 1990) s. 50

66 Sturken & Cartwright, *Practices of Looking*. (2018) s. 60-61

67 Ibid, s. 61

Men finkulturen har även varit en metafor för en elitistisk smak, enligt en insändare från 1978.⁶⁸ Insändarskribenten hade hånats för sitt serieintresse, men invänt med att så kallad hötorgskonst inte drar ner värdet på en Picasso, så varför skulle massproducerade serier dra ner värdet på en klassiker av Carl Barks? Enligt skribenten var det en allmän uppfattning i Sverige vid denna tid att seriernas främsta målgrupp var barn, men att det som de läste ansågs sakna kulturell betydelse.⁶⁹

Gränsen mellan finkulturen och dess forna motsatser populärkulturen och masskulturen är dock mer diffus i dag än vad den var för ett halvsekel sedan. Man bör, enligt de baltryska semiotikerna Boris Uspenski och Juri Lotman, betrakta dessa kulturtyper mer som användbara kategorier än som sanningar, för då blir det enligt Moxey enklare att visa att skillnaden beror på sociala krafter vilka antagit olika gestalter under olika historiska perioder. Uspenski & Lotman menar att mass- och populärkultur egentligen är lyssnarorienterad lågkultur som präglas av en folklig enkelhet, medan finkulturen egentligen är talarorienterad högkultur som präglas av komplexitet.⁷⁰ Med andra ord var folkkulturen huvudsakligen muntlig, medan finkulturen var skriftlig, och då är det inte konstigt att den tecknade serien med sina pratbubblor länge betraktats som undermålig masskultur, just på grund av sin folkliga popularitet och direkta enkelhet, som skapats för att locka så många läsare som möjligt.

Det som i dag förknippas med finkultur är att vara *sofistikerad*, att vara intellektuell och fördomsfri, men även raffinerad och såväl tekniskt som kulturellt avancerad, och dess motsats är det som anses vara banalt och obildat, och som är signifikativt för det som tidigare kallats skräpkultur vilket präglade såväl populärkulturen som masskulturen. Under den senaste tiden har globaliseringen gjort att gränsen mellan finkultur och populärkultur alltmer luckrats upp, vilket gällt i synnerhet japanska mangaserier som skiljer sig från den västerländska seriekulturen.⁷¹

I detta arbete används en definition av populärkultur av sociologen Simon Lindgren, att den är en ”form av kultur som är riktad till – och används och konsumeras av – den breda allmänheten i deras vardagsliv”.⁷² Populärkultur är annars, enligt sociologen Tony Bennett, ett luddigt begrepp som inte längre är användbart i dag, eftersom det nu håller på att upplösas på grund av sin tidigare relation med sin dåvarande motsats finkultur.⁷³ Men denna analys börjar i en tid då dikotomin finkultur och populärkultur ännu var stark, och under analysens gång kommer det att visa sig hur dessa båda begrepp blir mer och mer diffusa. Med finkultur avses i denna uppsats textbaserad litteratur av författare med stort kulturellt kapital som konsumeras av läsare med högt socialt och/eller kulturellt kapital. Enligt Groensteen är det modernismens renhetsideologi som skapat klyftan mellan finkulturen och populärkulturen, vilket fick den tecknade serien, med sin hybridform (text-bild) och släktskap med karikatyr och barnlitteratur, att betraktas som banal liksom andra nöjen och massproducerad fiktion.⁷⁴

68 Hasse Sjöberg, insändare i ”Serieforum” i *SerieGuide* nr 3, 1978, s. 38-39 Och ordet *finkultur* är dessutom bättre än ordet *seriös kultur*, eftersom ordet *seriös* i dag har en helt annan, mer ironisk, klang än vad det hade för 40 år sedan och är snarare en betydelse för *allvarligt [talat]* i dag än för *högtidlig* och *[vederhäftigt] allvarlig* som förr i tiden.

69 Ibid, s. 39, se även McCloud, *Serier – den osynliga konsten* (1995) s. 3, McCloud, *Reinventing Comics* (2001) s. 88

70 Moxey, *The Practice of Theory*. (1994) s. 80

71 Sturken & Cartwright, *Practices of Looking*. (2018) s. 65

72 Simon Lindgren, *Populärkultur. Teorier, metoder och analyser* (Malmö: Liber, 2009, andra upplagan 2012) s. 18

73 Ibid, s. 25 samt Tony Bennett, ”Popular Culture: A Teaching Object” i *Screen Education* nr 34, 1980, s. 18 där det ordagrant står: ”The concept of popular culture is virtually useless, a melting pot of confused and contradictory meanings capable of misdirecting inquiry up any number of theoretical blind alleys.”

74 Thierry Groensteen, ”Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization” i Magnussen & Christiansen (Ed.), *Comics & Culture* (2000) s. 35 och 38 samt Martin Wiklund, *I det modernas landskap. Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*. (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006) s. 116-117

4. Historieskildringen i den tecknade serien

4.1 Serietidningarnas popularitet och moralpaniken på 1950-talet

Tecknade serier och karikatyrer har underhållit folk sedan antiken, men under och efter den franska revolutionen utvecklades karikatyren och den tecknade serien både i Europa och USA, medan seriemediets framväxt på allvar startade under 1890-talet på grund av konkurrensen mellan dagstidningarna i New York.⁷⁵ Vid denna tid utvecklades filmkonsten med fransmännen Méliès och Lumière som pionjärer, och i synnerhet Griffiths långfilmer på 1910-talet kom att påverka seriemediet med sitt förnyade bildspråk.⁷⁶ På 1930-talet när serier i små häften började komma ut på marknaden, grundades stora serietidningsförlag som började sälja äventyrsserier i mer realistisk stil, med hjältar som Fantomen, Tarzan och Stålmannen.⁷⁷

Den episka brittiska äventyrsserien som startade 1937, *Prince Valiant* av Harold R. Foster, var den första som utspelades i historisk miljö, men den baserades på gamla legender, inte på fakta. Klädedräkter och miljöer är noggrant återgivna i en mix av olika stilar och epoker, i ett spann från järnåldern till medeltiden före Digerdöden, som ingredienser i en bildroman.⁷⁸ Till skillnad från samtidens humor- och äventyrsserier saknade *Prins Valiant* helt pratbubblor och effektsymboler, texten var skriven i varje ruta under bilden. En svensk pionjär, Bo Vilson kallad Bovil, skrev historiska äventyrsserier i liknande stil som Foster, men baserade dem på klassiska romaner.⁷⁹ Bovil var lika noga med dräkter och miljöer som Foster, men till skillnad från Foster hade Bovil pratbubblor i sina rutor förutom de sedvanliga textplattorna samt en mer dynamisk teckningsstil.

I dag skulle man anse att *Prins Valiant* (som serien hette på svenska redan på 1930-talet) inte är historiskt korrekt, att den tillhör fantasygenren. Men på den tiden var historiska detaljer med för att skapa autenticitet, då serien inspirerats av den tidens episka långfilmer med fantastiska kostymer och dekorer, som *Intolerance* (Griffith, 1916) med sina storslagna scener från det forntida Babylon, vilka består av en hel del fantasiskapelser.

Serietidningar blev populära, särskilt i USA med superhjältar under andra världskriget samt kriminal- och fabeldjurserier efter kriget, och i början av 1950-talet slog försäljningen av serietidningar rekord, vilket kom att skapa en samhällelig moralpanik i såväl Europa som USA.⁸⁰ Den amerikanske psykiatern Frederic Wertham gav år 1954 ut en propagandabok, *Seduction of*

75 Karl Riha, "Skämt – allvar – revolt. Seriehistoriska kommentarer" i Sture Hegerfors och Stellan Nehlmark (red.) *Seriöst om serier* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1973) s. 24 samt Ribe, "Seriernas historia i USA och Frankrike/Belgien" i *Boken om SERIER!* (1986) s. 10-11 och 19 samt Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 54-57 samt Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 15-16 samt Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 99-104 samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 38

76 Lars Mossberg, "Om formen i serien" i Hegerfors & Nehlmark (red.) *Seriöst om serier* (1973) s. 40-41 samt Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 214-215, se även Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 142 om likheten mellan scenbearbetning av litterär text och originalmanus för film, vilka i sin tur är snarlika de manus som används i seriemediet.

77 Riha, "Skämt – allvar – revolt" (1973) s. 26 samt Ribe, "Seriernas historia i USA och Frankrike/Belgien" i *Boken om SERIER!* (1986) s. 14-16 samt Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 106-107 samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 39

78 Ibid. samt Sture Hegerfors, *Pratbubblan! En bok om serier* (Nacka: Bokförlaget Bra Böcker, 1978) s. 108

79 Björn Vilson (red.), *Boken om Bovil – en serietecknande konstnär* (Stockholm: Carlsen/if, 1992) s. 2-3, Bovil skapade helsidesföljetonger som t.ex. Zacharias Topelius *Fältskärns berättelser* (1942-44) i veckotidningen *Levande Livet* och Mika Waltaris *Sinuhe Egyptiern* (1950) i *Året runt*.

80 Ribe, "Seriernas historia i USA och Frankrike/Belgien" i *Boken om SERIER!* (1986) s. 16 samt Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 107 och 110, samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 39-40

the Innocent, där han ansåg att ungdomsbrottslighet berodde på överdrivet serieläsande, vilket i sin tur fick till följd att serieförlag i USA i slutet av oktober 1954 blev tvungna att införa censur, med the Comics Code Authority som kontrollanter av deras publikationer.⁸¹ Wertham jämförde serier med ett smittsamt virus som drabbat barn och ungdom, en slagkraftig metafor som passade såväl lärare och bibliotekarier som den stora föräldrarörelsen i USA, vilka redan tidigare kritiserat seriemediet.⁸² Enligt Serieakademiens president Sture Hegerfors visste ingen i Sverige att Wertham hade gjort sin undersökning och sina intervjuer i Haarlem, en stadsdel med stor social misär.⁸³ Därmed stärktes fördomarna mot serier, oavsett utbildning. Socialmedicinaren Nils Bejerot propagerade samma höst med debattboken *Barn-Serier-Samhälle* mot det så kallade serieeländet i Sverige och för censur, efter att han läst *Seduction of the Innocent*.⁸⁴ Samtidigt gav även sociologen Lorentz Larson ut en debattbok, *Barn och Serier*, och han grundade sina åsikter och argument på den amerikanska seriedebatten, både Werthams och Bejerots, samt även på enkäter av barn och ungdomar.⁸⁵

Det var framför allt Larson som kom att dela in serier i de grova kategorierna skämtserier samt äventyrs- och kriminalserier.⁸⁶ Dessa båda kategorier kom länge att prägla synen på den tecknade serien, och dessutom hade föreställningen om att serier främst riktar sig till barn och ungdom innan dess etablerats under serietidningsboomen. Bejerot och Larson fick därför stor genomslagskraft, tack vare att seriemagasinen som var billig och lättillgänglig masskultur blivit en del av den nya barn- och ungdomskulturen.⁸⁷

Detta fick till följd att seriemediet under de följande tre decennierna kom att betraktas med skepticism och nedlåtande misstänksamhet; tecknade serier ansågs skadliga eller banala, i synnerhet som barn- och ungdomskultur länge haft låg status, i kombination med det stora utbudet av undermåliga serier.⁸⁸ För Bejerot var den textbaserade litteraturen god och seriemagasinen dåliga, men han ansåg dock att tecknade serier av hög kvalitet skulle kunna vara en bra inkörsport till litteraturen.⁸⁹ Det fanns bara en enda samtida kritiker av Bejerot och Larson, nämligen Martin Allwood som med sin debattbok *Kalle Anka, Stålmannen och vi* (1956) uppdaterade fakta, men den fick inte samma genomslag som Bejerot och Larson på grund av den allmänna opinionen mot seriemediet.⁹⁰

81 Erling Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (Malmö: LiberLäromedel, 1977) s. 30 samt McCloud, *Reinventing Comics* (2001) s. 86-87 samt Kukkonen, (2013) s. 110-111 samt Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 40

82 Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 110 samt Håkan Boström, "Ett vakande öga – nytt ljus över The Comics Code" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2002, s. 86-87

83 Sture Hegerfors, "– Att teckna serier är ingen konst", *Aftonbladet*, 8 april, 1986, s. 32-33 – där står även att Nils Bejerot fått kännedom om hur förhållandena var i Harlem och förstått att han baserat sina slutsatser på en undersökning som inte varit objektiv.

84 Nils Bejerot, *Barn-Serier-Samhälle* (Stockholm: Folket i Bilds förlag, 1954) s. 5, 7, 10, 195-196 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 30 samt Ulla Forsén, "Seriehjältarnas intåg på biblioteken" i Peterson, et. al., *Seriehjältarnas vara eller inte vara*. (1982) s. 71 samt Magnus Knutsson, "Seriemagasinet mot barnboken. En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv" i Ulla Carlsson (red.) *Forskning om Populärkultur. En antologi från NORDICOM-Sverige. NORDICOM-NYTT/Sverige* 1-2, 1987 s. 138

85 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 161 samt Lorentz Larson, *Barn och serier* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1954) s. 8, 11-12, 118, 154-156 och 158-159 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 30

86 Larson, *Barn och serier* (1954) s. 154

87 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 160-161 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 30-32, se även Magnus Knutsson, "Seriemagasinet mot barnboken – en moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv" i *Bild & Bubbla*, nr 1 1995, s. 30-35

88 Inger Jalakas, *Smockor och smek. Hotande läsning – Om ungdomstidningar: Rapportserien Till varje pris 7* (Helsingborg: Statens Ungdomsråd, LiberFörlag, 1980) s. 107 och 110 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 14, 30-33 och 42-43 samt McCloud, *Reinventing Comics* (2001) s. 83 samt Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 10 och 190-191

89 Bejerot, *Barn-Serier-Samhälle* (1954) s. 208

90 Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 33

4.2 Klassisk litteratur i serieform

För att stävja moralpaniken började serier skapas som skulle bli en bro till "de goda böckerna". Lorentz Larson pläderade i *Barn och serier* (1954) för att man skulle "försöka få fram bättre serier med vettigt innehåll och hyggliga språktexter", gärna med "de vuxnas hjälp för att komma in i litteraturen".⁹¹ Detta realiserades 1956 när serietidningen *Illustrerade Klassiker* som funnits i USA sedan 1941 under namnet *Classics Illustrated* med världslitteraturens berömda verk i serieform, började ges ut. Detta var en variant på de komprimerade böcker som gavs ut av *Reader's Digest* (*Det Bästa* i Sverige), med förkortad originaltext likt manuset i en romanbaserad film. *Illustrerade Klassiker* liknade *Prins Valiant* i stil och utförande, men med en avslutad berättelse per seriemagasin och med pratbubblor i serierna, något svenska läsare var vana vid, efter att ett årtionde innan ha läst Bovils historiska äventyrsserier. I början var det noga med källorna så att varje ruta historiskt korrekt skulle återge personer och miljöer under varje epok.⁹² Längre fram handlade det att berättelsen placerades i en alternativ epok, beroende på om romanen först filmatiserats i nämnda alternativa epok, eftersom redaktörerna visste att om folk kände igen sig i seriemagasinet efter att de sett filmen, skulle den sälja bättre.⁹³ Filmen hade således påverkat den tecknade serien, eftersom den befunnit sig på samma populärkulturella fält som serien, och den historiska korrektheten blev nu mindre viktig. Under åren 1963-68 producerades dessutom sex helsvenska *Illustrerade Klassiker*, de handlade om bl.a. regalskeppet Vasa, Göingehövdingen och om karolinerna.⁹⁴

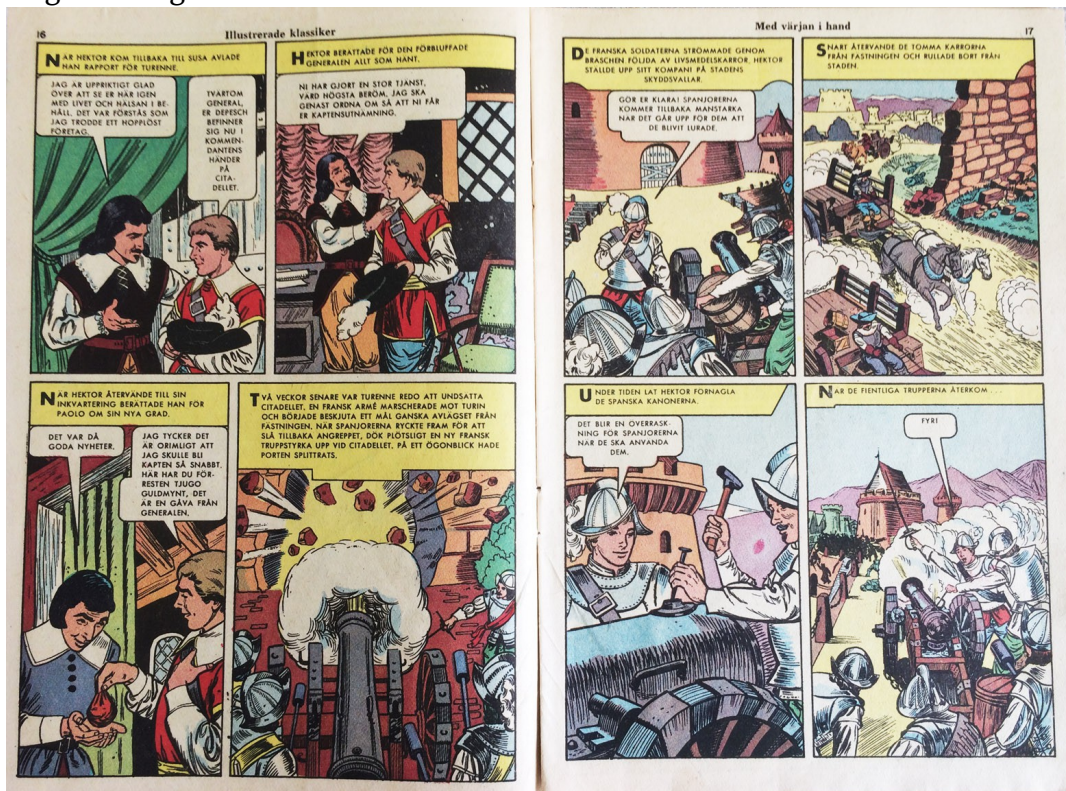


Fig. 9: "Med värjan i hand" i nr 96 av seriemagasinet *Illustrerade Klassiker* (ca. 1969), s. 16-17

91 Larson, *Barn och serier* (1954) s. 163

92 Sture Hegerfors, "Illustrerade Klassiker – Shakespeares sista tragedi?" i Sture Hegerfors och Lasse Åberg, *Whaam! Seriernas språk* (Borås: Göteborgs Stadsmuseum, 2001) s. 89

93 Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels* (2013) s. 81, Kukkonen nämner Brontës *Wuthering Heights* som i serieform anpassats efter regissören William Wylers succéfilm från 1938, vilket utspelas i en epok senare än originalromanen.

94 Dessa tre publicerade i nr 155, 176 respektive 194, se Claes Reimerthi, "Williams Förlag – från Illustrerade Klassiker till Atlantic" i Ulf Granberg (red.), *Svensk Seriehistoria – tredje boken från Svenskt Seriearkiv. 70-talet – en ny guldålder* (Ungern: Seriefrämjandet, 2019) s. 45

Under 1950-talet var de episkt storslagna kostymdramerna i historisk tid som visades i färg på bred filmduk som mest populära, i synnerhet som de konkurrerade med den ännu svartvita televisionen som började slå igenom på bred front.⁹⁵ Miljöer och klädedräkter är noggrant återgivna i figur 9, och den strama uppdelningen av rutor ger intryck av att det är tablåer ur en kostymfilm vi ser, komplett med berättarröst i textplattor och repliker i pratbubblor. Karaktärerna är vanligtvis avbildade i halvbild, och ofta är halva personen utanför bild, som om vi såg ett beskuret foto ur en film, ett medvetet grepp. Kostymer, rekvisita och miljö placeras narrativet i rätt tidsepok och serien är i starka färger som i en Technicolor-film. Men till skillnad från den dynamiska filmen poserar rollfigurerna som på en gammaldags teater med få symboldetaljer samt endast enstaka rörelse- och fartstreck. ”Kameran” som ”fotograferar” de olika scenerna utgör fokalisatorn, liksom berättarrösten i textplattorna. De vid denna tid i serier annars vanligt förekommande onomatopoetiska effekterna saknas; rökmoln och stenar flyger när kanonen avfyras, men inget *BOOM!* syns, vilket ger illusionen av stillbild ur en film.

De klara detaljerna och avsaknaden av starka ljudeffekter gav på sin tid *Illustrerade Klassiker* ett intryck av att vara en sofistikerad serie för barn och ungdom, men i dag uppfattas den som en stel och träig serie, eftersom det enligt Magnusson inte finns någon framåtrörelse i bildsättningen.⁹⁶ Serien är mer som berättande text med illustrationer, precis som namnet *Illustrerade klassiker* anger, med endast några få dramatiska höjdpunkter skildrade i bild.

Precis som kostymdramerna har denna serie rötterna i teaterns värld, snarare än samtidens äventyrsserier som *Fantomen*, *Rip Kirby* (figur 6) och *Stålmannen*. Manusen i *Illustrerade Klassiker* är baserade på skönlitteratur, inte historiska fakta. Skönlitteraturen hörde nämligen till finkulturen, och därför fjärmade skaparna av *Illustrerade Klassiker* sig medvetet ifrån den stil som var rådande i gängse äventyrsserier (figur 6) trots dess starkare dynamik. I stället påminde *Illustrerade Klassiker* mer om *Prins Valiant*, med en allvarlig ton som skänkte autenticitet, då de i sin samtid kontrasterade mot humorseriernas påstådda enfaldighet och äventyrseriernas påstådda våldsamhet. Denna allvarliga ton kom att bidra till seriens stora popularitet hos de föräldrar som köpte serier till sina barn.⁹⁷ *Illustrerade Klassiker* kom till Sverige två år efter Bejerots och Larsons debattböcker; det var seriemediets reaktion på att ha blivit anklagad för fördumning av barn- och ungdomsgenerationen.⁹⁸ Samtidigt fanns en ambivalent inställning till *Illustrerade Klassiker*, då den å ena sidan ansågs locka folk till att läsa bra skönlitteratur, men å andra sidan anklagades för att förflacka litterära storverk.⁹⁹ Dubbelnumret ”Tio Guds bud” kom dock att användas i en del grundskolor i samband med religionsundervisningen.¹⁰⁰

Tyvärr började producenterna snart slarva med miljöer och manus, *Illustrerade Klassiker* blev ratad av läsarna, och 1976 upphörde utgivningen.¹⁰¹ Detta berodde på att konkurrensen mellan olika seriemagasin var stenhård. 1973 var ett rekordår med 1 236 olika utgåvor, 267 fler

95 På DVD har jag följande åtta kostymfilmer: *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *Den purpurroda manteln* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *De tio budorden* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (William Wyler, 1959), *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *Kolossen på Rhodos* (*The Colossus of Rhodes/Il Colosso di Rodi*, Sergio Leone, 1961), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) samt *The Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964)

96 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 176-177 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 139

97 Det gavs ut 228 olika nummer av *Illustrerade Klassiker* vilka kom att återtryckas i flera upplagor, och de samlades redan 1956 i 16 inbundna album, enligt Seriesam's guide *Alla serier i Sverige 1907-2007*.

98 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 176

99 Ibid, s. 161-162 och 176 samt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 137-139

100 Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 188

101 Ibid, s. 24, 139-140 samt Hegerfors, ”Illustrerade Klassiker – Shakespeares sista tragedi?” (2001) s. 90

än året före,¹⁰² och försäljningen av serietidningar låg enligt Ebbe Zetterstad mellan 43,5 och 44,7 miljoner exemplar per år under åren 1973-79, med den högsta siffran under det sista året den perioden.¹⁰³ Enligt Claes Reimerthi var dock 1973 rekordåret, med 45,5 miljoner sålda exemplar i Sverige.¹⁰⁴ Oavsett vem som har rätt statistik måste detta ha skapat en enorm press på serieförlagen att ge ut så mycket som möjligt på kortast möjliga tid, vilket gjort att kvaliteten blivit lidande.

En reaktion mot 1950-talets moralpanik var att Serieakademien bildades 1965 för att höja den tecknade seriens kulturella status, eftersom de ansåg att serietecknande var en form av konstnärligt skapande, oavsett kvalitet.¹⁰⁵ De kom varje år att prisbelöna en svensk och en internationell serieskapare, och de propagerade för en förbättring av seriemediet i stället för censur.¹⁰⁶ 1970-talet var enligt konstvetaren Magnus Knutsson en period av den svenska seriekonstens förnyelse, det gavs ut fler såväl populära som akademiska texter om serier, och intresset för tecknade serier som uttrycksform blev stort på de konstnärliga utbildningarna.¹⁰⁷

4.3 Alternativrörelsens seriesuccéer

Historieboken gavs för första gången ut 1970 när den politiska medvetenheten blivit betydligt starkare än på 1950-talet, och efterfrågan på radikala serier var stor.¹⁰⁸ *Historieboken* skapades av fyra svenska konstfackelever, Annika Elmqvist, Gittan Jönsson, AnnMari Langemar och Pål Rydberg, och ursprungligen var den ett examensarbete.¹⁰⁹ De fyra serieskaparna hade deltagit i studentrevolten 1968 och ville därför framföra budskapet om världens tillstånd och vad som orsakat den.¹¹⁰ Vid tiden för *Historiebokens* publicering hade alternativrörelsen uppstått i samband med händelserna 1968, en inte enbart svensk strömning som var kritisk mot den västerländska civilisationens materialism och rationalism.¹¹¹ Alternativrörelsen grundade sig enligt Wiklund på 60-talsvänstern men till skillnad från dess leninistiska del strävade denna strömning efter ett kollektivt arbete, och den vände sig till alla människor i stället för att ställa klasser eller folkgrupper mot varandra.¹¹² Liksom 60-talsvänstern vände sig alternativrörelsen enligt Wiklund mot den passiva konsumtionen och kommersialismen, och den förespråkade solidaritet, såväl mot människorna i närmiljön som i tredje världen och i framtiden, och främjade känslor och brokig mångfald framför det strikta och materiella.¹¹³ Färgtelevisionen började samtidigt göra sitt intåg på bred front och i Sverige fanns nu två kanaler, TV1 och TV2, som förmedlade nyheter från världens alla hörn. På tv:n hade de fyra serieskaparna läst och hört om krig och svält, vilket fick dem att skapa *Historieboken*. De tryckte albumet själva i tvåfärg för att hålla priset nere och för att undvika massmarknaden, men trots detta blev det populärt, i

102 Ebbe Zetterstad, "Rekordåren" i Granberg (red.), *Svensk Seriehistoria* (2019) s. 258

103 Ibid, s. 263

104 Claes Reimerthi, "Williams Förlag – från Illustrerade Klassiker till Atlantic" (2019) s. 84

105 Jalakas, *Smockor och smek*. (1980) s. 111 samt Sture Hegerfors, *Innan bilderna bleknar* (Göteborg, Falun: Tre Böcker Förlag, 2012) s. 54-55

106 Jalakas, *Smockor och smek*. (1980) s. 111 samt Hegerfors, *Innan bilderna bleknar* (2012) s. 54-55

107 Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier*. (2020) s. 64-66, se även artiklar som Knutsson skrivit, såsom "När finkulturen misslyckas får seriefigurerna gripa in" i *Bild & Bubbla*, nr 1 1991, s. 32-33

108 Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 35, där andra upplagens tryckår 1971 står för *Historieboken*, samt Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier*. (2020) s. 66-67

109 Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier*. (2020) s. 66

110 Ibid.

111 Wiklund, *I det modernas landskap* (2006) s. 307

112 Ibid, s. 288

113 Ibid, s. 288 och 302

synnerhet när intresset för *Illustrerade Klassiker* började dala.¹¹⁴

Jämfört med såväl *Illustrerade Klassiker* (figur 9) som samtida vanliga äventyrsserier (figur 6) är den till innehåll, stil och utförande helt annorlunda. *Illustrerade Klassiker* är ett homogent tecknat tunt seriemagasin medan *Historieboken* är ett tjockt album med en brokig blandning av serieepisoder och inflikade faktatexter. *Historieboken* har också mer humor, dynamik och dramatik än *Illustrerade Klassiker*.



Fig. 10: "Kapitel 3. Framtiden är ljus (för somliga)" i *Historieboken* (1970, 1973), s. 21

De fyra serieskaparna arbetade tillsammans, vilket gjorde att *Historieboken* fick sitt säregna utseende med sin blandning av olika teckningsstilar.¹¹⁵ Collage, grafiska diagram och foton hämtade ur diverse tidskrifter och böcker förekommer överallt i *Historieboken*. De medeltida husen i figur 10 är inte ritade, utan fotograferade. Husen har alltså funnits – eller finns – i

114 Med tvåfärg menas blått och rött, svart och rött, blått och gult (som i kombination gav färgen grönt), svart och gult, svart och brunt, brunt och grönt, brunt och gult, brunt och rött samt rött och grönt. På copyrightsiden i mitt exemplar står: 6:e upplagan 35:e tusendet, vilket innebar att den redan år 1973 givits ut i minst 35 000 exemplar. I 2:a upplagan år 1971 anges att den tryckts i 8 000 ex, samt 1:a upplagan i 5 000 ex. år 1970. Dessutom kom den ut i nytryck på Ordfront förlag, Stockholm, så sent som år 2009, och enligt Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 89 kom en sjunde upplaga ut år 1976.

115 Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier* (2020) s. 66

verkligheten, eftersom kameran varit där och dokumenterat dem, vilket skänker autenticitet åt serien, och det har även albumets handgjorda stil gjort, i motsats till massmarknadens konstlade.

De fyra skissartade köpmännen i figur 10 utgör inte bara en stark kontrast till de skuggade männen till vänster i rutan högst upp, men även mot kungen som är kopierad från det kända porträttet av Henrik VIII som målats av Hans Holbein d.y. Porträttet skänker serien autenticitet – kungen är en viktig historisk person och ingen sagofigur, och den största bilden på kungen är placerad precis i mitten av strippen längst ner, liksom Mandela i *Bongy* (figur 8). Gula accenter i den annars svartvita serien får kungen att framträda ännu mer, men de finns dock bara i senare upplagor, inte i de båda första upplagorna, vilket innebär att de fyra skaparna vid nytryckning av albumet gjort visuella förbättringar.



Fig. 11: "Kapitel 3. Framtiden är ljus (för somliga)" i *Historieboken* (1970, 1971), s. 21 utan gult.

Enligt språkvetaren Ann Miller har färgen i serien ofta en narrativ funktion, för att förmedla stämningar eller för att göra en viss karaktär tydlig.¹¹⁶ Här associeras det gula med guldets färg, och i den tidigare upplagan i figur 11 är det uppenbart att den gula färgens frånvaro gör bilden av kungen betydligt blekare, trots att han även där riktar sig ut mot läsaren. Berättaren befinner sig i den maskinskrivna texten högst upp i figur 10 samt vid byggnaden i tredje strippen. Textplattorna längst ner hade lika gärna kunnat varit pratbubblor, men köpmännens fokalisering mot kungen blir förstärkt när de inte har någon text ovanför sig, och köpmannen nere till höger har även han riktat sig mot läsaren för att visa att hans makt är lika stor som kungens, men på det monetära istället för på det regerande, vilket tydliggörs med hans stora penningpung. Här drar läsaren den korrekta slutsatsen att feodalismen är på väg att ersättas av kapitalismen.

Figur 12 visar albumets baksida där collage blandats med teckningar och linoleumtryck och kombinerats med pratbubblor som inte bara talar om dess innehåll, utan även om folkens klasskamp. Längst nere till höger syns en ung tidningsförsäljare i keps; han har de största bokstäverna i sin pratbubbla, och med sin starkt röda färg hade han lika gärna kunnat sälja *Proletären*. Trycket i *Historieboken* är detsamma som i den samtida vänsterrörelsens underjordiska samizdat-publikationer, affischer och pamfletter, vilket är medvetet gjort av skaparna för att visa sin politiska ståndpunkt. Eftersom vänsterrörelsen i Sveriges kulturliv ännu var stark på 1970-talet, efter dess uppkomst och boom på 1960-talet, kom *Historieboken* att med sina radikala budskap att upplevas som en autentisk skildring av folkets historia.

¹¹⁶ Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 95

De fyra skaparna undvek såväl elitkulturen som masskulturen. Enligt historikern Martin Wiklund var den svenska nyvänstern på 1960-talet emot den passiva kulturkonsumtionen som läsning, lyssnande och tittande, och i stället skulle svenskarna ägna sig åt aktivt skapande och deltagande, något jag själv minns från åren på dagis under 1970-talet.¹¹⁷ Den folkliga kulturens antagonister var, enligt Wiklund, inte bara elitkulturen och den etablerade finkulturen, utan även den amerikanska kulturimperialismen.¹¹⁸ Etablissemanget fnös åt de vanliga seriemagasinen medan den folktillvända vänstern förkastade dem, i synnerhet som Disneyserier och äventyrsserier ursprungligen från USA. Då var det tacksamt att det gavs ut ett album som *Historieboken* där de synbarligen hemgjorda serierna var resultatet av ett demokratiskt hantverk utfört av fyra inhemska konstfackselever. I vänsterns ögon var detta det ideala seriealbumet: det låg i tiden när jämlikheten skulle förverkligas, dess utförande var demokratiskt och inte elitistiskt, och syftet med dess innehåll var att tjäna folket.¹¹⁹ Konstfackseleverna och albumet fick således ett stort kapital på det sociopolitiska fältet. Den vänsterorienterade proggrörelsen, där många kulturarbetare ingick, ansåg att serien hade en radikal ärlighet som visade att den inte producerats i vinstsyfte som vanliga seriemagasin, utan för att återberätta samhällets historia och dess konsekvenser ur ett socialistiskt betraktelsesätt. Albumet kom att användas i skolundervisningen, dock inte utan kontroverser.¹²⁰



117 Wiklund, *I det modernas landskap* (2006) s. 174

118 Ibid, s. 209 och jag minns från 1970-talet att det var sällsynt med Disneyfilmer på tv, och att det nästan var slagsmål när dagiset råkat få serietidningar till skänks, eftersom endast *Kamratposten* prenumererades.

119 Ibid, s. 210, 218 och 228

120 Framför allt mellan lärare och rektor, se Frick, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (1977) s. 35

Fig. 12: baksidan på *Historieboken* av Annika Elmqvist, et. al. (1970, 1973)

I dag känns albumets ideologiska vinkling förlegad, och vissa illustrationer ger helt andra associationer än de avsedda, som imperialismens monster i figur 13. Från början var monstret vänsterns metafor av den giriga imperialismen som slukar allt i sin väg, men i dag påminner den i stället, på ett kusligt sätt med sina slingrande armar, om den antisemitiska propaganda som förekom i Tyskland på 1930-talet. För en nutida läsare är den snarare avskräckande, något som känns malplacerat i en historisk faktabok, och som i dag förstör autenticiteten på grund av sin starka politiska färg.

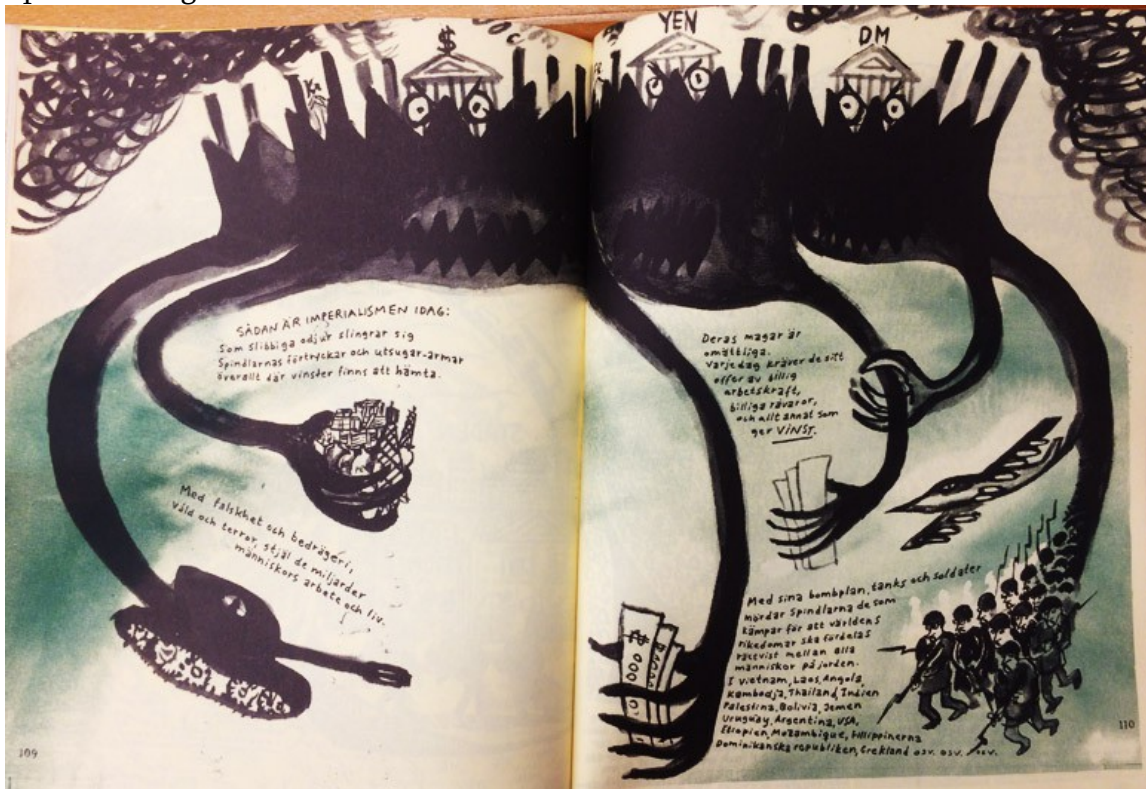


Fig. 13: ”Sådan är imperialismen idag” i *Historieboken* (1970, 1973), s. 109-110

Men på sin tid var *Historieboken* så pass populär att den fick två uppföljare. Först ut var *Sveriges historia. Från Stenålder till Storindustri* (1979) som gavs ut i två upplagor på minst 25 000 exemplar, och sedan kom *Farligna Tankar. Om demokrati och människovärde* (1985) som gavs ut i minst 10 000 exemplar. Båda skapades av Annika Elmqvist och Pål Rydberg, två av de fyra som tecknat och berättat i *Historieboken*.

När Elmqvist & Rydberg ritade och skrev *Sveriges historia* lämnade de vänsterrörelsens pamflettstil och inriktade sig i stället på de historiska stilar som existerat i Sverige. Även detta album innehåller, till skillnad från samtida seriealbum, kortare serieepisoder i en blandning av stilar, varvade med faktatexter. Detta visar att även det här albumet är ett gemensamt hantverk och inte en kommersiell produkt, ett kollektivt arbete helt i linje med alternativrörelsens ideal som ännu var stark i slutet av 1970-talet. Så sent som 1981 gavs nämligen Nils Bejerots debattbok *Barn-Serier-Samhälle* (1954) ut i en ny upplaga, vilket visar att den tidens syn på serier som undermålig mass- och populärkultur fortfarande var stark.¹²¹

121 Ulla Forsén, ”Seriehjältarnas intåg på biblioteken” (1982) s. 71

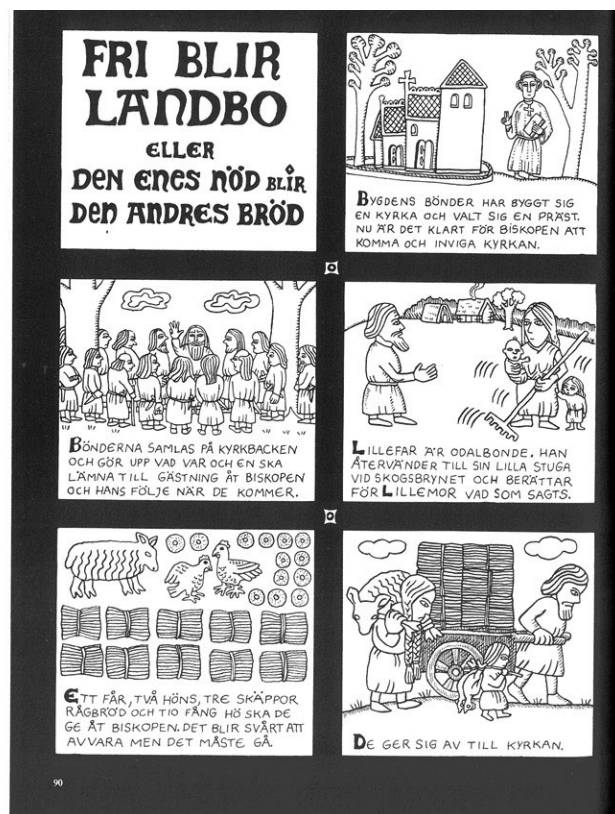
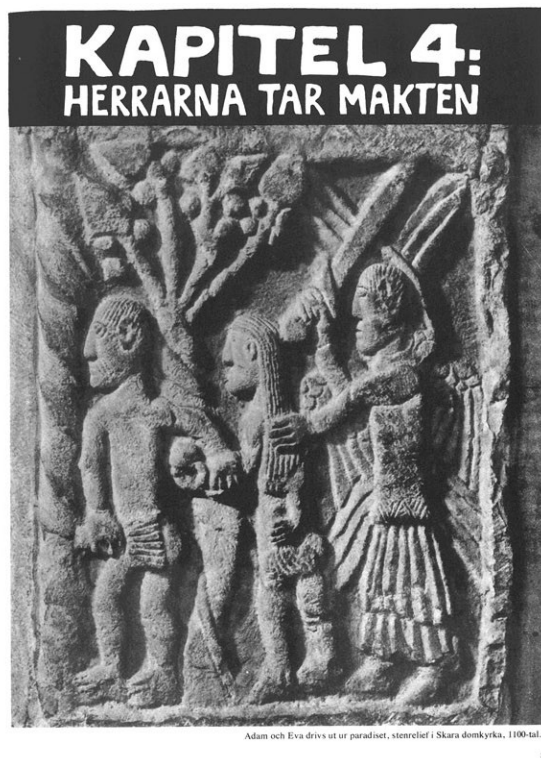


Fig. 14 a och b: *Sveriges historia. Från Stenålder till Storindustri* (1979) s. 89 och 90

Fotografiet till vänster i figur 14a är en högersida med ett bibliskt motiv, *Adam och Eva drivs ut ur paradiset*, en stenrelief från 1100-talet i Skara Domkyrka, hämtad ur en svensk bok om medeltida konst. Efter bladvändning börjar serien "Fri blir Landbo" och stilen känns igen från stenreliefen, nu tecknad i svartvitt i figur 14b. Episoden utspelas på 1100-talet och för att förhöja autenticiteten har serieskaparna skildrat historien som om den vore hämtad ur ett medeltida manuskript. Texten är placerad under bilden på gammaldags vis och alla seriefigurer visas i helbild utan bubblor. Föremål och personer radas ibland upp på ett ålderdomligt vis, som i den femte rutan, och ofta används värdeperspektiv, som i den andra rutan där prästen är gigantisk jämfört med kyrkan, eftersom han är en viktig person, något som märks längre fram när storbonden Storman Rikeman avbildas tre gånger så stor som de skuldsatta bönderna. Samtidigt saknas en tydlig fokalisator; figur 14 visar att ett gudomligt perspektiv används, i ännu högre grad än i den ukrainska fresken i figur 7. En läsare uppfattar stilen som medeltida och upplever därmed att narrativet utspelas i den tid den skildrar.

Författarna är konsekventa genom hela albumet, för teckningsstilen ändras beroende på vilken epok som skildras, och längre fram blir även fokalisatorerna tydligare. Dokumentära fotografier börjar dyka upp i det sista kapitlet, kapitel 8 om 1900-talet, och innan dess varvas teckningar med klipp ur konstböcker och med epoken samtida illustrationer eller foton på samtida konst som kombineras med faktatext, som inte integreras i serien som i föregångaren *Historieboken*. Detta gör att *Sveriges historia* ger ett mer homogent intryck än *Historieboken*. Läsaren får intryck av att färdas med tidsmaskin genom de olika epokerna.



Fig. 15 a och b: *Sveriges historia. Från Stenålder till Storindustri* (1979) s. 114 och 206

Serien "Fogdevälde" i figur 15a utspelas på 1300-talet, och serien är följaktligen tecknad som om den vore en svensk medeltida kyrkofresk. Titeln "Fogdevälde" står dessutom i frakturstil och textplattorna ser ut som bitar av pergament. Fokalisatorerna är bönderna som betraktar de inkräktande fogdarna. Serien "Föreningen" i figur 15b utspelas under 1900-talets början. Med rikliga skrafferingar i skuggningarna har serien tidstypisk karaktär av den tryckteknik i tidningar och böcker som fanns i Sverige, vid förra sekelskiftet. Här skiftar fokalisatorn mellan modern (figur 15b) och hennes make, eftersom båda påverkas av strejken i fabriken.

En nutida läsare blir dock påmind om att även detta album är vänsterorienterat; i slutet av kapitel 7 på sidan 202 står det att "Kapitalismens tid har kommit", även om det politiska inte längre har samma starka framtoning som i *Historieboken*. Litteraturhänvisningarna i *Sveriges historia* är rikligare än i *Historieboken*, och om den läses med kritisk inställning mot de ideologiskt färgade delarna, samt att en del lapsusar uppmärksammas vilka beror på bristande källmaterial, fungerar detta album bättre än *Historieboken* eftersom den lämnat det mesta av den direkta vänsterpropagandan bakom sig.

På sin tid hakade *Sveriges historia* med sitt stora format dessutom på trenden med seriealbum som med bl.a. *Tintin*, *Asterix* och *Spirous äventyr* under 1970-talet hade börjat dominera seriemarknaden, men den fick snabbt konkurrenter.

4.4 Den svenska albumboomen

Under lång tid kom 1950-talets debatt om det så kallade serieeländet att påverka synen på tecknade serier; de betraktades med nedlåtenhet och ointresse eftersom de var en del av en kritiserad masskultur som inte var bättre än kiosklitteratur.¹²² Detta fick bland annat till följd att

¹²² Yngve Lindung, "Populära och mindre populära medier för att uppleva berättelser" i Carlsson (red.), *Forskning om populärkultur* (1987) s. 66 samt Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 201

bibliotek sällan eller aldrig köpte in seriealbum, trots en start 1970, och år 1979 fick man bara låna två eller tre album åt gången, trots att de var mycket populära.¹²³ Seriefrämjandet grundades 1968 för att kommunicera med förlag och dagspress för bättre urval och redigering, främja internationella kvalitetsserier och uppmuntra svenska serieskapare, och under 1970-talet förändrade seriealbumens framväxt och popularitet seriemarknadens utseende i grunden.¹²⁴ Vid denna tid ökades medvetenheten om att serier inte bara kunde vara ett konstnärligt medium, utan även ha en pedagogisk potential.¹²⁵ Det var dags att lyfta fram fördelarna med seriealbum som framför allt rymde mer och hade bättre hållbarhet än de tunna och sladdriga serietidningarna, samt även öka kunskapen hos bibliotekarierna som ofta inte ens hade förmåga att läsa serier, eftersom de saknade vana.¹²⁶ Pionjärer var de eldsjälar som på vissa bibliotek såg till att det satsades på tecknade serier; i övrigt kom bibliotekariers attityd i ytterligare tre decennier att vara negativ mot seriemediet.¹²⁷

År 1977 kom det första av fyra seriealbum och ett antal kapitelböcker om den unge svenske skrivarlärningen och skeppspojken Johan Vilde och hans öden och äventyr, som riktade sig till äldre barn. Just detta debutalbum hade vunnit 1:a pris i Rabén & Sjögrens seriepristävling som anordnats 1975 för att producera kvalitetsserier för barn och ungdom.¹²⁸ Dess motivering var: "En mycket skickligt tecknad realistisk äventyrsserie som med spänning och allvar behandlar ett skede i svensk kolonialhistoria vid 1600-talets mitt. [...] Författaren ser de mänskliga rovdrifterna ur de förtryckta slavarnas perspektiv."¹²⁹ En del skolpedagoger kom därför att använda de båda första albumen om Johan Vilde i undervisningen.¹³⁰

Som synes i figur 16 hade tecknaren Vallvé och manusförfattaren Lundström fått god övning då de skapat äventyr för seriemagasinet *Fantomen*. Samtidigt har albumet hämtat inspiration från *Illustrerade Klassiker*, men med mer dynamik och en friare stil till både tuschning och färgläggning. Detaljrikedomen är stor och med tydliga karaktärer som ger en större känsla av närvaro och därmed starkare autenticitet. Läsaren får följa en elvaårig pojke, och eftersom albumets målgrupp är barn och ungdomar kan de känna igen sig i pojken och därmed leva sig in i handlingen. Albumet utspelas 1677 när en 40-årig Johan i fängelset skriver sina memoarer som börjar år 1648.

I strippen längst ner vandrar pojken João (Johan) och herren Tristão mot "kameran" genom att de i första rutan visas i helbild, tills de i halvbild är på väg ut ur sista rutan. Bakom dem antyds skepp och lastkranar, tre slavar till salu, tre bärare (slavar) som följer sin herre, samt allmänt folk i tidstypiska dräkter; allt i monokromt blått medan Tristão berättar om livet i hamnen för João. Via pojkens upplevelser får läsaren en historiektion, men berättaren och fokalisatorn är den gamle Johan som skriver sina memoarer i början och slutet av albumet. Det är genom hans ögon och minnen vi får uppleva den unge Johans öden och äventyr.

123 Ulla Forsén, "Seriehjältarnas intåg på biblioteken" s. 73-74 och 77 samt egen erfarenhet, 1979 hade jag vid nioårsåldern fått mitt första bibliotekskort, se även Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 195

124 Lars Peterson, *Seriernas värld*. (Östervåla: Gidlunds, 1974, 3:e upplagan 1976) s. 189 samt Göran Ribe, "Albumen omvälvde seriemarknaden" i *Bild & Bubbla* nr. 4, 1978, s. 7 samt Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 200

125 Magnusson, *Berättande bilder* (2005) s. 201

126 Ulla Forsén, "Seriehjältarnas intåg på biblioteken" s. 74

127 Hegerfors, *Innan bilderna bleknar* (2012) s. 118

128 Frick, "Hur en serie kommer till. Janne Lundström och Johan Vilde" i Peterson, et. al, *Seriehjältarnas vara eller inte vara* (1982) s. 59 samt Håkan Andersson et.al. "100 år av serier 1976 – 1995: Seriekras, seriekonst & konstiga serier" i *Bild & Bubbla* nr 2-3, 1997, s. 41

129 Janne Lundström och Jaime Vallvé, *Johan Vilde – flykten* (Belgien: Rabén & Sjögren, 1977) s. 1

130 Erling Frick, "Pedagogiska serier" i *Boken om SERIER!* (1986) s. 135



Fig. 16: *Johan Vilde – flykten* av Janne Lundström och Jaime Vallvé (1977) s. 21

År 1980 gavs fyra album ut i serien *De stora äventyren*, vilka alla i stil och utförande är snarlika *Illustrerade Klassiker*. Tyvärr visade de sig vara behäftade med allvarliga faktafel, förutom att manusen var hafsigt skrivna och illustrationerna stela med bleka karaktärer.¹³¹ Dessa album kom snabbt att glömmas bort, och jag har därefter inte funnit några som varit tecknade i samma utförande som *Illustrerade Klassiker* med sin högtidliga, teatrala karaktär, eftersom läsarna nu blivit vana vid serier med snabb, spännande och medryckande handling.

Marknaden för serier var omfattande i slutet av 1970-talet, då fler än nio av tio svenska barn i grundskoleåldern läste seriemagasin, oavsett föräldrarnas utbildning.¹³² År 1978 fanns omkring 58 olika serietidningar, där de populäraste var *Kalle Anka & Co*, *Fantomen*, *91:an*, *Bamse* och *Kalle Anka Extra*.¹³³ Av alla seriemagasin fanns det absolut ingen som riktade sig specifikt till vuxna, men i slutet av 1970-talet lanserades serievalbum under rubriken *Serier för vuxna*, som Jacques Tardis äventyrsserier, Claude Auclairs postapokalyptiska serier om Simon,

131 Horst Schröder, "Förfalskad historia", recension i *Bild & Bubbla* nr. 2, juni/juli 1981, s. 33-34

132 Jalakas, *Smockor och smek*. (1980) s. 15

133 Göran Ribe, "Albumen omvälvde seriemarknaden", *Bild & Bubbla* nr. 4, 1978, s.7

Lauziers humorserier samt thrilleralbumet *Terroristerna* av Pierre Christin och Enki Bilal.¹³⁴

Seriemarknaden i Frankrike och Belgien började under 1980-talet förändras på ett sätt som kom att påverka resten av Europa. Så tidigt som 1993 hade den tecknade serien vunnit sin kulturella status i Frankrike, och var då på väg att bli en erkänd litterär genre.¹³⁵ Enligt den franske sociologen Luc Boltanski betraktades franska serier till mitten av 1970-talet som masskultur, och underkastade marknadens lagar blev de på den tiden varken recenserade eller analyserade, men därefter upptäckte läsarna en kvalitetshöjning av de tecknade serierna.¹³⁶ Detta berodde på att högt utbildade tecknare som Mézières (*Linda och Valentin*), Fred (*Filemon*) och Bretécher (*De Frustrerade*) kom från underklassen och därför inte hade tillgång till traditionella statusyrken som konstnär eller författare. De vågade därför ge sig in på ett kulturellt fält med låg status, den tecknade seriens, för att fritt utveckla sitt skapande utan de restriktioner som fanns i fält med högre status.¹³⁷ På 1970-talet och tidigare köpte fransmännen serier som följetonger i tidningar för att sedan läsa dem i album, men på 1980-talet och framåt föredrog de rena seriealbum.¹³⁸ Redan under senare delen av 1980-talet började franska serietidningar därför läggas ner till förmån för album och böcker, eftersom läsarna i takt med att de åldrats, blivit mer kräsna. Detta har i sin tur fått seriemediets stämpel som undermålig masskultur att minska, en trend som spridits till Sverige.¹³⁹ Men det var en långsam process.

Serierna börjar nu närma sig de bilder och filmer som förmedlas via tv-nyheterna, vilket tydligt syns i figur 8, där den laverade gråskalan i den delen som handlar om ANC i *Bongy* (1990) ytterligare förstärker det dokumentära, och får det att se ut som om det filmats med svartvit filmkamera. I resten av det svartvita albumet har ett raster använts för alla grå bildfält, förutom de ställen som föreställer fotografier som även de laverats. Kontrasten är ännu större mellan den fiktiva delen och den dokumentära, eftersom karaktärerna i den fiktiva delen i figur 8 visas i halvbild eller närbild, mot en mörk bakgrund som med några få linjer antyder att de är inomhus (i ett skjul) vilket framhäver deras ansikten, medan den dokumentära delen skildras i vidvinkel förutom den sista bilden med Nelson Mandela och två poliser som visas i halvbild, precis före närbilden på berättaren Joseph. Detta ger en närhet som skiljer sig från den som skildrats i *Johan Vilde*. Tristão samtalar med pojken som syns i bild men Joseph har istället vänt sig mot läsaren med både blick och pekfinger. Läsaren är i exakt samma lyssnarposition som *Bongy*, som visats i ruta två, ansikte mot ansikte med Joseph. I och med att *Bongy* är fokalisatorn förstärks därför läsarpplevelsen, och Josephs berättelse berör mycket starkare än om det varit ren text.

Perspektivet i sista rutan i figur 8 förstärker närvaron, att det som Joseph berättar är viktigt, både för *Bongy* och för oss läsare, och med den dokumentära delen som liknar klipp ur tv-nyheter precis före ger detta en stark autenticitet. Det som visas på tv-nyheter brukar skildra det som hänt och händer i verkligheten runt om i världen, vilket ger en trovärdighet som den teatrala serien med sin technicolor-färgläggning inte längre kan förmedla. Jag anser att detta är en anledning till att intresset för *Illustrerade Klassiker* dog ut – de kom att betraktas som rent påhitt i likhet med Hollywoodfilmen.

134 Olle Dahllöf, ”Sjuttioalet – nu mognar seriemediet” i Ulf Granberg (red.), *Svensk Seriehistoria – tredje boken från Svenskt Seriearkiv. 70-talet – en ny guldålder* (Ungern: Seriefrämjandet, 2019) s. 19

135 Per A J Andersson ”Ledare: sex år är en lång tid” i *Bild & Bubbla* nr 4, 1993, s. 3 samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 38-39

136 Ann Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 31

137 Ibid, s. 31-32

138 Håkan Andersson et. al, ”100 år av serier 1976 – 1995: Seriekris, seriekonst & konstiga serier” i *Bild & Bubbla* nr 2-3, 1997, s. 34 samt Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 39

139 Andersson et. al, ”100 år av serier 1976 – 1995”, s. 41

4.5 Historiska serier som underhållning

Nu fick serieläsandet allt hårdare konkurrens av videotittande och dataspel, där det sistnämnda kom att öka mer och mer för varje år som gick, i takt med dataspelens teknologiska utveckling och spridning. Men serierna anpassade sig efter konkurrensen och utvecklades enligt Nina Ernst "till ett medium som både underhåller och berör på ett djupare plan, där högt och lågt tillåts blandas och där viktiga frågor kan blottläggas och problematiseras".¹⁴⁰ Detta tillät den tecknade serien att lämna serietidningsformatet och därmed även fulkulturstämpeln som hängt ihop med serietidningen som massproducerad slit-och-slängprodukt enbart riktad till barn och ungdom.

1980-talet var enligt Wiklund en tid av reaktion mot elitism och förmynderi, en tid av ökad tilltro till människors individuella ansvarsfrihet och valmöjlighet, och därmed blev den kommersiella masskulturen en del av denna reaktion.¹⁴¹ Det skedde enligt Wiklund en kulturell förändring från det politiskt-ideologiska till ett estetiskt förhållningssätt där den tidigare asketiska strävsamheten nu ersatts av "en längtan efter lyx och nöjen", och den folkliga underhållningen bredde ut sig i en reaktion mot 1970-talets politiskt vinklade proggekultur.¹⁴²

Ligne claire var en teckningsstil som *Tintins* serieskapare Hergé definierade med att allting i bild som är grafiskt oväsentligt, såsom skuggningar och skrafferingar, elimineras för maximal stilisering med jämntjocka linjer, tydliga konturer runt rena ytor i distinkta färger, samtidigt som den realistiska miljöteckningen bibehålls.¹⁴³ Tecknare som Jacques Martin (*Alix*) och Edgar P. Jacobs (*Blake och Mortimer*) tecknade i denna stil. Den nederländske serietecknaren Joost Swarte översatte begreppet och 1977 introducerade han *De Klare Lijn* i titeln till en av utställningskatalogerna för en Hergé-utställning i Rotterdam, ett begrepp som kom att bli en beteckning för en skara serietecknare i Frankrike som tecknade i *ligne claire*-stilen i Hergés anda.¹⁴⁴ Under tiden etablerades *Marcinelleskolan* av tecknaren Jijé (*Spirou*) med tecknare som Franquin (*Spirous äventyr*), Peyo (*Smurfarna*) och Morris (*Lucky Luke*) som ritade i en mer virtuos, dynamisk stil.¹⁴⁵

Under åren 1981-84 i Sverige publicerades François Bourgeons debutserie *Resande med vinden* i fem album om slavhandeln på 1700-talet. I det fjärde albumet, *Ormens timme*, finns en noggrann ritning över det slavskepp som huvudpersonerna befinner sig ombord på, och för *Sirenens sång*, sista delen i trilogin *Skymningens färdkamrater* som utspelas på 1300-talet, hade Bourgeon byggt en modell av slottet Montroy för att få maximal känsla av autenticitet i albumet.¹⁴⁶ Bourgeon tecknade i en dynamisk stilblandning präglad av *ligne claire* och äldre serier som *Illustrerade Klassiker*, men med innovativa rutlösningar som för handlingen framåt. Han var mycket noggrann med att miljöer och dräkter skulle vara stilenliga, och gjorde därför efterforskningar i vetenskapliga avhandlingar och historiska dokument för att få alla fakta att stämma.¹⁴⁷ Bourgeons seriealbum var dock inte dokumentära, eftersom de skildrade fiktiva händelser placerade i historisk miljö, som *Illustrerade Klassiker* och *Johan Vilde*.

140 Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 37

141 Wiklund, *I det modernas landskap*. (2006) s. 321

142 Ibid, s. 320

143 Vilket på franska betyder *den klara linjen*, med gemener, se Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 18 samt Göran Ribe, "Den klara linjen" i *Bild & Bubbla* nr 2, 1984, s. 18-19. Jag har genomgående valt detta originalbegrepp.

144 Vilket på holländska betyder *Den Klara Linjen*, med versaler, se Håkan Andersson et.al. "100 år av serier 1976 – 1995: Seriekris, seriekonst & konstiga serier" i *Bild & Bubbla* nr 2-3, 1997, s. 35

145 Håkan Storsæter och Jan Hoff, "Jijé – den bortglömde mästaren" i *Bild & Bubbla*, nr 199, (löpnr 2) 2014, s. 40. *Marcinelleskolan* kallas ibland även för *Charleroiskolan*, se Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 20

146 Göran Ribe, "Serier med lokalsinne" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1992, s. 19

147 Jean Léturgie, "Nu målar glas målaren serier" i *Bild & Bubbla* nr 5, 1982, s. 8



Fig. 17: Magnus Knutsson och Ulf Jansson, *Kämpa för rättvisa. Om arbetarrörelsens historia* (1989) s. 34

Svenska serieskapare var inte sena med att följa med i albumboomen, och några fick hjälp av institutioner såsom museer och politiska partier. Albumet *Kämpa för rättvisa, om arbetarrörelsens historia* i figur 17 gavs ut på 100-årsdagen av det Socialdemokratiska partiets grundande april 1889. Huvudpersonen är arbetargrabben Lasse som hankar sig fram i Stockholm år 1890, och från sidan 25 får vi följa studenten Frans och hans vän i samma stad år 1909. Serien följer det klassiska franska albumformatet och påminner med sin *Marcinelle*stil om *Spirous äventyr* med sina humoristiska inslag, som dock mest utgör politiska pikar i *Kämpa för rättvisa*. På sidan 32 råkar en snobbig borgare som nyss hånat protagonisterna köra ner i kanalen med sin nya bil för att han stirrat på ett par förbipasserande, moderiktigt klädda damer, en socialistisk symbol för den högfärdiga men blinda kapitalismen som inte ser vart den är på väg, för att den frotterar sig med den rika eliten i stället för att vara arbetarna till gagn.

De inflikade faktatexterna, som illustreras av samma tecknare som serien, ger information om socialismen och arbetarrörelsen vilket bidrar till upplevelsen av autenticitet, tillsammans med de noggrant skildrade människorna och miljöerna, men ur en socialdemokratisk synvinkel. Albumet har dock främst fått en mer underhållande prägel, eftersom den givits ut under en tid med humoristiska filmer som Jönssonligan och Lasse Åbergs folklige antihjälte Stig-Helmer. Därför har albumet en betydligt mer komisk prägel än både

Sveriges historia och *Johan Vilde* trots det annars allvarliga ämnet. Den tecknade serien har nu närmat sig det engelska originalbegreppet *comics*. Fokalisatorerna är Lasse och Frans, men däremot inte berättaren, trots att hen även är den som tillhandahåller all faktatext i albumet. Detta gör att man får en viss distans till narrativet.

Ett annat försök att popularisera historiska händelser var att införa dem i serietidningar med kända figurer som Bamse och Fantomen. I *Bamse* nr 2, 1986 publicerades en affisch samt fakta om konstnären Helene Schjerfbeck som presenteras av Bamse och hans vänner, och i nr. 26, 1987, av seriemagasinet *Fantomen* finns serien "Kungen är död!" som skildrar konspirationen mot kung Gustav III.¹⁴⁸ Den blev framröstad som 1987 års bästa Fantomen-äventyr av läsarna.¹⁴⁹ Populärkulturellt sett är detta ett skickligt grepp, eftersom målgruppen är de serieläsande barn och ungdomar som då kan bli intresserade av att läsa mer om historiska händelser, särskilt i samband med undervisningen i skolan. Då blir det en bekräftelse för dem att händelsen i det förflutna faktiskt skett, och i en mer spännande form än i skolans läroböcker. Å andra sidan kan detta grepp betraktas, av skeptiska kulturarbetare som lärare och bibliotekarie, som den profithungliga masskulturens sätt att smyga in seriefigurer i skolan, en plats där seriemagasin sedan decennier tillbaka inte haft någon plats.

Institutioner som skolor och bibliotek har nämligen länge varit konservativa. Under 1980-talet sågs tecknade serier fortfarande som undermålig masskultur, till den grad att sakkunskap saknades inom det området, vilket fick till följd att vissa seriealbum kom att ratas, i synnerhet vuxenserier, för att lektörer på Bibliotekstjänst inte förstått deras kvaliteter.¹⁵⁰ Vissa bibliotekarier ansåg så sent som 1982 att seriealbum över huvud taget inte hörde hemma på bibliotekets barnavdelning. De ansåg att tecknade serier var "skräplitteratur", en ytlig och fördummande genre.¹⁵¹ Seriedebatten 1953-54 hade inte haft någon effekt på massmarknaden, bevisligen såldes det fler serietidningar och seriealbum efter debatten än innan dess, men det hade i stället påverkat det kulturella fältet i negativ riktning. Utan kulturellt kapital hade de tecknade serierna inte en chans att hävda sig på institutioner som bibliotek, men lyckligtvis kom serier att ingå i den statliga kulturpolitiken, vilket gjorde att Kulturrådets stöd till barn- och ungdomslitteratur utvidgades till att även omfatta tecknade serier, med syftet att motverka det undermåliga kommersiella utbudet.¹⁵² Innehållet i svenska serietidningar bestod så sent som 1980 av importerat material, främst från USA, och bara ett seriealbum av hundra var svenskt, resten var fransk-belgiska, vilket berodde på att import var mycket billigare än inhemsk produktion.¹⁵³ Det var fortfarande den kommersiella vinsten som styrde utbudet.

Kulturrådet har sedan 1975 gett stöd åt utveckling och utgivning av främst svenska kvalitetsserier, samtidigt som intresset för svenska serieskapare ökade tack vare bevakning av dagspress, radio och tv.¹⁵⁴ Ett av seriealbumen som fick Kulturrådets utvecklingsstöd var det historieskildrande albumet *Flykten genom Ryssland* (Carlsen/if, 1985) av författaren Olof

148 Affischen i *Bamse*-tidningen var en reproduktion av Schjerfbecks sena version av *Konvalescenten*.

149 Mikael Frennsson, "Index över tidningen *Fantomen* 1950-1994" i *Splash Magazine* nr 5, 1995, s. 21

150 Magnus Knutsson, "Bibliotekstjänst: Okänd makthavare i serievärlden" i *Bild & Bubbla* nr 5, 1981, s. 17 samt Per A J Andersson, "Lugn debatt i Göteborg: Visst ska vi ha tecknade serier på biblioteken!" i *Bild & Bubbla* nr 4, 1987, s. 14-15

151 Knutsson, "Seriemagasinet mot barnboken" i Carlsson (red.), *Forskning om populärkultur* (1987) s. 144

152 Lars Peterson, "Marknaden, suget och guldkornen – om serier som surrogat" i Peterson, et. al, *Seriehjältarnas vara eller inte vara* (1982) s. 31

153 Jalakas, *Smockor och smek* (1980) s. 103

154 Ibid. s. 109 samt Lars Peterson, "Marknaden, suget och guldkornen" (1982) s. 31 samt Knutsson, "Seriemagasinet mot barnboken" i Carlsson (red.), *Forskning om populärkultur* (1987) s. 144

Svedelid, känd för sina böcker om trälarna, i samarbete med tecknaren Ola Rehnberg.¹⁵⁵ Den handlar om slaget vid Poltava 1709 och flykten därifrån, upplevd av den elvaårige trosspojken Lars. Enligt Daniel Atterboms recension hade dock detta album ”karaktären av en illustrerad novell” och han antyder att detta album skapats för att tilltala biblioteken.¹⁵⁶ Ett annat helsvenskt seriealbum, *Andree's [sic!] Polarexpedition 1896* (1996) av Torstein Landström, som gavs ut till 100-årsjubiléet av Andréemuseet i Gränna, har kunnat analyseras mer noggrant. Den har samma strama karaktär som de forna *Illustrerade Klassiker*-serierna, trots detaljrika, spröda blyertslinjer och skicklig indelning av serierutor. Seriefigurerna i figur 3 är noggrant men stelt tecknade, med mycket få ansiktsuttryck och kroppsrörelser. Även en så dramatisk scen som isbjörnsjakten på sidan 27 känns statisk, mer som kalkerade fotografier än som en tecknad serie, trots onomatopoetiska kraftuttryck. Detta beror på att fokalisatorn likt den i *Illustrerade Klassiker* är ”kameran” och inte Andrée. Men tack vare att bilderna upplevs som kopierade från foton, får albumet ändå en känsla av autenticitet, i synnerhet då det funnits många originalnegativ som bevarats från den ödesdigra expeditionen, och vars fotopositiv finns att beskåda på nämnda museum.

4.6 Två banbrytande historieskildringar ur icke-europeisk synvinkel

Den kontinentala albumboomen klingade av under 1990-talet, i synnerhet som det varit få svenska serieskapare som hade producerat album i den fransk-belgiska traditionen.¹⁵⁷ Några försök med svenskt historieskildrande gjordes under 1990-talet från det etablerade serieförlaget Carlsen Comics, *Det nya folket* (5 album, 1990-1996) av Jan-Åke Winqvist som utspelas för över 30 000 år sedan, och *Peder Swarts krönika om Gustaf Vasa* (1993) av Claes Reimerthi och Per Gyllenör, men de fick svalt mottagande och kom snart att reas bort.¹⁵⁸ Istället var det serieromanen som kom att ta seriealbumets plats, både inom självbiografien och historieskildringen. Serieromanens stora fördel var att den inte hade ett fix antal sidor, som album och serietidningar haft på grund av trycktekniska skäl, och nu kunde en tecknad serie vara hur lång som helst, och därmed blev det möjligt att utveckla ett mer komplext narrativ.¹⁵⁹

Den första självbiografiska serien var skapad mars 1972 av undergroundtecknaren Justin Green i USA. Den handlade om hans psykiska kamp i en strikt katolsk värld, och blev en hyllad banbrytare.¹⁶⁰ Vuxenserier dök upp i Sverige under 1980-talet med satiriska undergroundserier som publicerades i tidskriften *Galago*, och under 1990-talet började självbiografiska serier bli allt vanligare, även utanför den tidskriften.¹⁶¹ De självbiografiska seriernas popularitet ökade snabbt eftersom de diskuterade existentiella problem som liv och död, kärlek och hat.

155 Lars Ilshammar, ”Går Pengarna till Rätt Serier?” i *Bild & Bubbla* nr 5, 1982, s. 15

156 Daniel Atterbom, ”Flykten genom Ryssland”, recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1985, s. 27

157 Fredrik Jonsson, ”Peder Swarts krönika om Gustaf Vasa 1” recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1993, s. 29

158 Ibid. samt Peter Wallström, ”Det nya folket 3: HÄMNDEN” recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1993, s. 30 samt att jag själv köpte alla fem album med *Det nya folket* för bara 10:- styck ur ICA-affärens reaback på Kaptensgatan 1998. Att jag ratade *Peder Swarts krönika om Gustaf Vasa* som fanns i samma reaback, berodde på exakt samma skäl som står i Jonssons recension, nämligen att de ständiga felplaceringarna av figurernas ögon störde mig en hel del. Ögonen i den serien sitter för tätt ihop och ögonbrynen är onaturligt placerade alldeles för långt ner, och de färgade pupillerna får rollfigurerna att se blinda ut, vilket i sin tur gör att det är omöjligt att följa deras blickar.

159 Lefèvre, ”The Importance of Being 'Published'” i Magnussen & Christiansen (Ed.), *Comics & Culture* (2000) s. 98

160 Publicerad på förlaget Last Gasp med titeln *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, en serietidning med 42 sidor enligt Hillary L. Chute, *Disaster drawn. Visual witness, comics, and documentary form* (Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016) s. 153-154, men med 44 sidor enligt Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 54-56

161 Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 61 och 66, samt Arnerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier* (2020) s. 10-12 och fotnot 217 på s. 270-271

En pionjär inom den självbiografiska serien var en erkänd undergroundtecknare vid namn Art Spiegelman som påverkats av sin mors rikt illustrerade tryckta häften skapade av lägerfångar, men även av Greens personliga stil för att skildra trauman i serieform.¹⁶² År 1986 och 1992 gavs Spiegelmans *Maus* ut i två delar, vilken kom att vara den första serieromanen som belönades med Pulitzerpriset.¹⁶³ Med fabeldjur skildrade han sin fars krigsupplevelser under Förintelsen, ett svårt och känsligt ämne som nu gjordes tillgängligt för nya och ovana läsare, vilket var en bidragande orsak till att seriekonstens rykte förbättrades.¹⁶⁴

Enligt Mieke Bal är minnet opålitligt, eftersom det är en vision av det förflutna som aktualiseras i nuet, vilket gör att det kan anpassas till ett narrativ. Detta innebär att ett narrativ baserat på minnen inte exakt återger det som faktiskt har skett, i synnerhet om det är förknippat med ett trauma. Minnet är enligt Bal kopplingen mellan tid och rum, vilket innebär att den kan väcka upp det förflutna som är kopplat till en viss plats som ofta inte längre existerar.¹⁶⁵ Därför är faderns berättelse framförd i fragment i *Maus*, där fokaliseringen hoppar mellan faderns på 1930-40-talet och Spiegelmans på 1960-70-talet. Och då denna serie gestaltar såväl det kollektiva som det personliga minnet, kom den även att betraktas som en historieskildrande serie.



Fig. 18 a och b: *Maus* (1987, 1992, 2011) av Art Spiegelman, sidan 138 (ur del 1) och 201 (del 2)

År 1987 kom den första delen av *Maus* ut på svenska, 1992 den andra delen som grafiskt sett var mörkare än ettan, eftersom den skildrar livet i koncentrationslägret, men framför allt åren efteråt, tyngda av skuld och sorg. Det här var någonting helt annat än *Illustrerade Klassikers* välfriserade, men opersonliga och kliniskt rena historieskildringar, och definitivt annorlunda än

162 Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 154, 161, 163-167 och 173 samt Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 54-57

163 Amerud Mejhammar, *Självsyn och världsbild i tecknade serier* (2020) s. 36, se även Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 169 som nämner att *Maus* publicerats tidigare, i undergroundtidningen *RAW* som kom ut två gånger per år i USA.

164 Håkan Andersson et.al. "100 år av serier 1976 – 1995: Seriekras, seriekonst & konstiga serier" i *Bild & Bubbla* nr 2-3, 1997, s. 29 samt McCloud, *Reinventing Comics* (2001) s. 12 samt Groensteen, *The System of Comics* (2007) s. 19 samt Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 161 samt Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 57

165 Bal, *Narratology* (1985, 2009) s. 150-151

Johan Vildes fiktiva äventyr med sitt raka narrativ där man enbart följer Johan. Spiegelmans personliga berättelse om att ha haft föräldrar som överlevt något så ohyggligt kom att beröra många serieläsare, liksom även de historieintresserade och intellektuella som annars aldrig skulle ha plockat upp en bok med tecknade serier. Nyfikenheten hade vunnit över fördomarna.

Fabeldjur förekommer i barn- och humorserier, men *Maus* är riktad till fullvuxna läsare och dess humor är kolsvart som röken ur skorstenarna. Tidigare serier har haft tydliga hjältar och skurkar, men här förknippar läsaren först mössen med hjältarna och katterna med skurkarna, eftersom katter som bekant jagar möss, men längre fram blir den dikotomin diffus; mössen är mer komplexa än så. Trots mössens till synes enkla ansiktsuttryck med punktögon och streck till ögonbryn, visar de sig ha såväl nyanser som mörkare sidor i sin personlighet.

Spiegelman använder fabeldjur för att skilja på olika folkslag: judar är möss, tyskarna katter, polackerna grisar, amerikanerna hundar, fransmännen grodor och svenskarna renar. I den första delen har fadern och hans fru på sig grismasker under flykten från nazisterna. Mussvansen i figur 18a är en metafor för att frun haft svårare att dölja att hon var judinna. I den andra delen porträtterar Spiegelman sig själv vid ritbordet iförd musmask – han är alltså inget fabeldjur – och nedanför honom ligger en hög muskadaver i figur 18b, en metafor för alla offer. Spiegelman identifierar sig med de offer som han skildrar, och de blir obehagligt närvarande på ett konkret visuellt sätt som läsaren inte kan undgå. Detta förstärks av en pratbubbla som antyder att det hela är en dokumentär filminspelning på plats i ett koncentrationsläger med flugor och ett vaktorn utanför fönstret. Spiegelman har gjort en visuell tidsresa med ritbord och allt, och han använder fabeldjur som ikoner på ett sätt som skiljer sig från t.ex. *Bamse* där djuren är i en uppdikad fabelvärld. I figur 18b ges en vision av den verkliga personen bakom masken, och autenticiteten höjs ytterligare när det även förekommer fotografier i serien, hans egen familjs, i form av musporträtt som spridits likt *trompe d'oeil* över seriesidan i figur 1.¹⁶⁶



Fig. 19 a och b: *Maus* (1992, 2011) av Art Spiegelman, sidan 294 och 296 (båda ur del 2)

166 Ytterligare ett tecknat foto finns på sidan 19 i Art Spiegelman, *Maus* (1987, 1992, samlingsutgåva 2011); figur 1 återfinns på titelbladet av denna masteruppsats.

Fotot på fadern i figur 19a är däremot äkta och läsaren får veta att det tagits i souvenirsyfte, i en ny och ren lägeruniform, och läsaren får för första gången se karaktären bakom seriefiguren: en konkret person som genomgått ett verkligt trauma. Och i romanens allra sista stripp som delvis täcks av en gravsten i figur 19b ber fadern Spiegelman att stänga av bandspelaren eftersom han är helt utmattad av intervjun. I rutan ovanför är fadern och hans fru återförenade efter alla strapatser, och på gravstenen ser läsaren att de återförenats även i döden efter allt lidande som skiljt dem åt efter kriget. Faderns narrativ slutar lyckligt, medan Spiegelmans självbiografiska narrativ slutar i moll, hans far och mor lever inte längre. Här bekräftas det som läsaren från början anat, att Spiegelman skrivit *Maus* som ett testamente över de ohyggliga händelser som drabbat hans föräldrar, ett trauma som påverkat honom ända sedan barndomen. Därför har *Maus* en oerhörd tyngd i sin autenticitet, trots en del saknade källor och vissa motsägelsefulla uppgifter i narrativet.¹⁶⁷ *Maus* är en tecknad ögonvittnesskildring, den första i sitt slag i serieform, och samtidigt är den en skildring av Spiegelmans process att intervjua fadern för att dokumentera och skriva ner hans berättelse för eftervärlden.

Enligt Groensteen påverkas inte autenticiteten negativt av att stiliserade fabeldjur använts, eftersom anspråk på narrativets reliabilitet inte är beroende av att den grafiska återgivningen måste vara naturtrogen.¹⁶⁸ Den tecknade serien är, enligt den engelske språkforskaren Hillary L. Chute, ett kraftfullt medium som kan förmedla annars obeskrivliga, traumatiska diskurser.¹⁶⁹ Pennan har förmågan att återge gestalter och händelser som annars skulle försvunnit för alltid.¹⁷⁰ Detta har gjort att intellektuella läsare som hittills ratat den tecknade serien till förmån för boken, nu upptäckt att serier faktiskt kan ge skildringar av det förflutna på ett sätt som lockar även dem som tidigare avskräckts av ambitiösa mastodontprojekt såsom den knappt nio timmar långa intervjudokumentären *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Och därmed har den tecknade serien tagit sitt första steg in på litteraturens fält.

Spiegelmans serie kom att påverka attityden mot serier i positiv riktning, såväl i Sverige som i hans hemland USA, och snart började denna attityd även spridas till andra delar av världen. I Frankrike där den självbiografiska seriens utveckling var snarlik den svenska, gavs barnboks författaren Marianne Satrapis självbiografiska serie *Persepolis* ut i fyra delar under åren 2000-2003.¹⁷¹ *Persepolis* kom 2004-05 ut på svenska och sedan i en inbunden samlingsvolym 2006. Den handlar om Satrapis uppväxt i Iran med början i det dramatiska året 1979 då shahen störtats. Här får man en inblick i det dagliga livet i ett historiskt skede där ayatollorna segrat och ett nytt samhälle tar form. I Iran fanns, enligt danske serievetaren Poul Petersen, vid den tiden inga serier, trots en tradition med miniatyrmåleri, så detta var den första serien någonsin som tecknats av en iranier, och den blev år 2002 prisbelönt för bästa seriemanus. Detta skedde i franska Angoulême där det sedan 1974 hålls en årlig, internationell seriefestival, den största i Europa och den mest prestigefyllda i den franskspråkiga världen.¹⁷²

167 I Spiegelman, *Maus* (2011) s. 214 diskuterar Spiegelman med sin far och säger att det fanns en orkester som spelade medan fångarna marscherade ut genom lägerporten i Auschwitz, men far minns bara skrikande vakter. Spiegelman löser detta listigt med att rita en ruta med orkester, och precis under en ruta där orkestern döljs bakom ett myller av fångar. Se även Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 157 och 161. I del 1 av *Maus* är Spiegelman arg på sin far för att han bränt moderns dagböcker från krigstiden, något som annars hade utgjort värdefullt källmaterial.

168 Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 161 och 172 samt Groensteen, *Comics and Narration* (2013) s. 112

169 Chute, *Disaster drawn* (2016) s. 178

170 Ibid, s. 142

171 Ernst, *Att teckna sitt jag* (2017) s. 71

172 Poul Petersen, "Marjane Satrapi – kvinnan bakom den uppmärksammade 'Persepolis'" i *Bild & Bubbla* nr 3, 2002, s. 113 samt Miller, *Reading bande dessinée* (2007) s. 28-29 och 41-42

I den tecknade serien brukar personer i horisontalläge beteckna döda eller sovande personer.¹⁷³ Den första rutan i kapitlet "Festen" i figur 20 illustrerar en massaker där det inte finns en enda droppe blod. Rutan är full av tätt packade, nästan identiska, män i horisontalläge som bevisligen inte sover, för de har ögonen öppna med brusten blick och med pupillen uppåt, och munnen har stelnat i plåga. De är regelbundet ordnade och med likadana ansiktsuttryck, att de utgör en grotesk ornamentik i klassiskt arabiskt perspektiv. Samtidigt är rutan en visuell graf som på ett matematiskt sätt framför budskapet om att betydligt fler än de som syns i rutan har fått sätta livet till, något som förstärks av att de fyra huvudena längst till höger är kapade jäms med pupillerna – raden av dödsoffer ser ut att fortsätta i det oändliga. Läsaren uppfattar därför även att massakrerna pågått under mycket lång tid, något som annars hade varit svårt att återge i bild. Det abstrakta får här en konkret framställning med det österländska perspektivet.¹⁷⁴

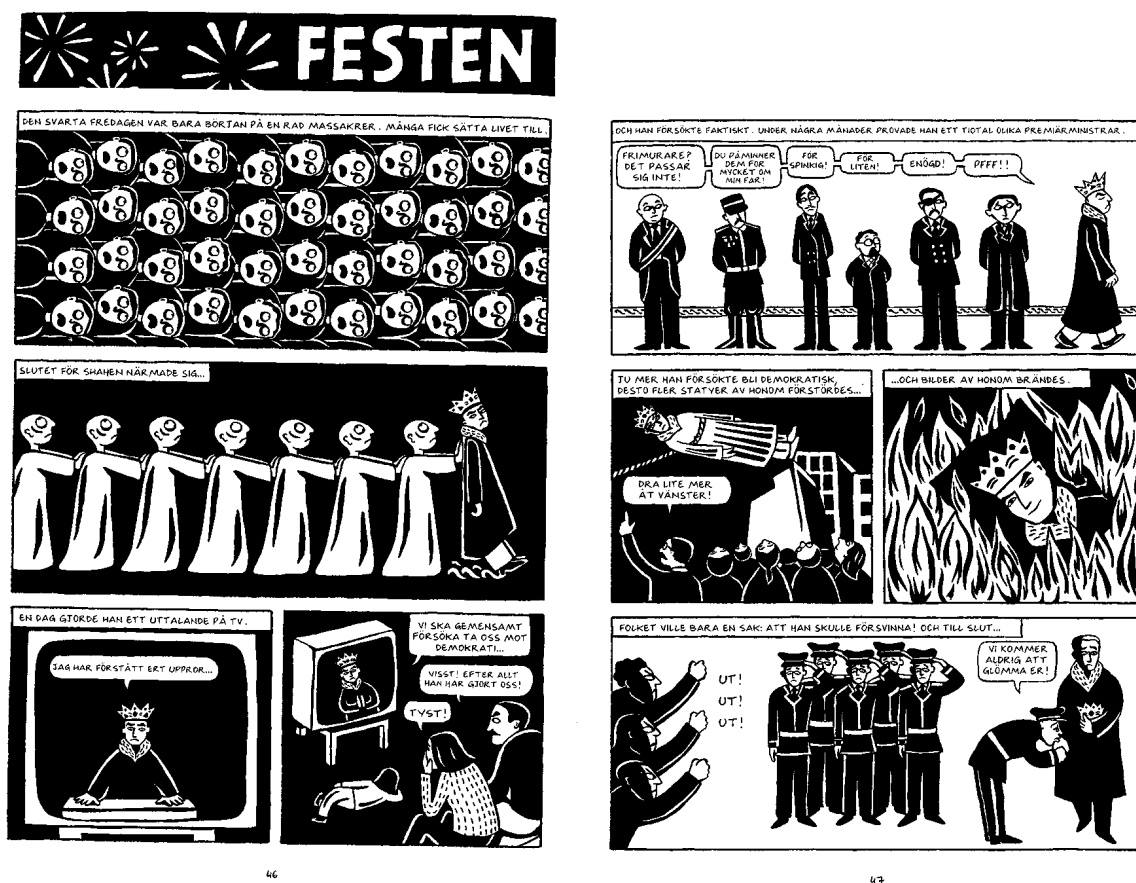


Fig. 20: *Persepolis – Del 1* (2004) av Marjane Satrapi, sidan 46-47

I rutan under ser man en rad vitskrudade män som knuffar shahen av Iran mot rutans kant, en tydlig metafor för att shahen haft skulden för massakern. Att det är frågan om döda män syns i deras brutna blick och i deras vita dräkter som betecknar liksvepningar. Perspektivet är grafiskt även här: läsaren uppfattar att det finns betydligt fler än dem som knuffar shahen. Strippen längst ner visar shahen i tv och familjen som tittar på, ett signum för att det här skett i verklighetens Iran. På nästa sida historiska scener där shahen ratar premiärministrar, folket välter en staty av shahen samt bränner foton på honom. I rutan längst ner höjer folket nävarna, medan militären gör honnör och bugar sig inför shahen som nu har kronan i handen i stället för på huvudet, ett tecken på att han nu abdikerat. Nästa sida är en enda stor serieruta som visar ett festande folk med glada ansikten och viftande armar; de firar att shahen lämnat landet.

173 Larson, *Barn och serier* (1954) s. 41

174 Belting, *Florence and Baghdad* (2011) s. 32



Fig. 21: *Persepolis – Del 1* (2004) av Marjane Satrapi, sidan 10-11

Satrapis till synes naiva teckningsstil är enligt Petersen ”enkel och oslipad, men oerhört expressiv”; för Satrapi är bilden ett narrativt redskap för att framföra en viktig berättelse, den om flykten från Iran.¹⁷⁵ Det märks på den hårt stiliserade teckningsstilen som vid första anblicken påminner om *ligne claire*, men som vid närmare påseende ofta saknar det västerländska centralperspektivet. I stället är den påverkad av det iranska miniatyrmåleriets tvådimensionalitet som närmar sig ornamentiken, men utan att tappa förankring med verklighetstrogn detaljer och tydligt kroppsspråk.

Något som bidrog till Satrapis popularitet såväl i Sverige som i Frankrike, berodde främst på att hon skildrat livet i Iran och dess historia sedd från hennes eget perspektiv, eftersom hon varit född och uppvuxen i Iran. Därför har Satrapi medvetet använt sig av denna strikt svartvita teckningsstil, utan skrafferingar eller skugggraster, inte heller onomatopoetiska uttryck och mycket sparsamt med för tecknade serier vanliga symboldetaljer.

Årskiftet 1979-80 innebar en förändring i Iran på grund av den islamiska revolutionen, en beteckning som Khomeini-styret hade myntat.¹⁷⁶ I figur 21 återges detta ur Satrapis synvinkel när hon gick i grundskolan. Den översta strippen skildrar skolan år 1979, ett brokigt kaos av barn som leker på rasten, och i nästa ruta den perfekta ordningen i klassrummet, där barnen är lika stora och ser ut att sitta tätt ihop. Barnen var kompisar med varandra oavsett kön, och de individuella ansiktena visar vilka det gick bäst för på undervisningen. Den nedersta strippen skildrar skolan år 1980. Pojkar och flickor går på den stränge lärarens order in genom två separata ingångar. Barnen ser dock på varandra vilket visar att de kroppsligen är åtskilda, men inte själsligen. Nästa ruta visar en uppgiven Satrapi med sjal, något som ingen flicka i den översta strippen bär. Att den vita skolbyggnaden nu är svart betecknar den radikala förändring som skett i och med den islamiska revolutionen; från och med nu är ingenting som förr. Ett

175 Poul Petersen, ”Marjane Satrapi” i *Bild & Bubbla* nr 3, 2002, s. 114

176 Ibid, s. 113

stort historiskt skeende skildras i det lilla, i barnets upplevelse av skolmiljön. I rutan överst på nästa sida understryks den här dikotomin mellan svart och vitt, islamism och demokrati, genom fyra svartklädda kvinnor som i en demonstration med höjd näve skanderar "sjalen!" i opposition mot fyra vitklädda kvinnor som ropar "frihet!" De vitklädda kvinnorna är ritade individuellt medan de svartklädda utgör ett fyrhövdad block, som en svart pyramid, en symbol för den orubbliga makten som den islamiska politiken kom att utgöra, inte bara i Satrapis liv, utan för invånarna i hela Iran och i Mellanöstern.

I sista rutan i figur 21 måste Satrapis mamma gå med huvudet böjt, färgat hår och mörka glasögon eftersom en journalist fotograferat henne under en demonstration samt publicerat bilden i tidningar över hela Europa och i Iran. Mamman behöver inte frukta den västerländska blicken, men däremot sina egna landsmäns blickar. Dessa skildras som skäggprydda kroppslösa huvuden med stirrande ögon i den sista rutan, en konsekvens av att detta historiska skede dokumenterats i sin samtid. Satrapis upplevelser skänker en oerhört stark känsla av autenticitet – hon var där när revolutionen skedde – och historieskildringen ger samtidigt autenticitet åt den självbiografiska delen i *Persepolis*. Satrapi har inte använt ett aktuellt fotografi, istället ser läsaren hennes avtecknade bild av det; enligt Groensteen är det ett sätt för Satrapi att inte bryta berättelsens flöde med något grafiskt avvikande.¹⁷⁷ Spiegelman har däremot gjort tvärtom i slutet av *Maus*; det autentiska och perfekt återgivna fotot på hans pappa i fångdräkt är en örfil mot den gängse serieläsaren, som bryskt talar om att: vakna, det här har skett i verkligheten, och det får aldrig någonsin glömmas!

4.7 Mot ett paradigmskifte

På 1990-talet fanns det betydligt fler tv-kanaler tack vare satellit- och kabel-tv, och under 2000-talet hade Internet spridits över världen och ökade snabbt i popularitet, i synnerhet när sociala medier utvecklades. År 2007 lanserades iPhone och under 2010-talet var det fler som knappade på sin smartphone än som läste tidningen. Under tiden slopade serieförlaget Marvel år 2001 censuren där Comics Code Authority sedan år 1954 granskat utgivningen av serier.¹⁷⁸ Fyra år senare gav Magnusson ut den första svenska doktorsavhandlingen om tecknade serier, och då den framlades vid institutionen för litteraturvetenskap innebar det ett stort genombrott för seriemediet att erkännas som ett eget forskningsområde – och därmed som ett eget kulturellt fält, jämbördigt med litteraturens.¹⁷⁹ Den tecknade serien hade nu äntligen fått den status som konstnärligt och kulturellt kommunikationsmedium som den förtjänade, men vägen dit hade varit lång och svår.

Så sent som 1994 ansåg den norsk-danske serieredaktören Haakon W Isachsen att serier skulle vara "lättillgänglig underhållning", en konsumtionsvara för att i konkurrensen med masskulturfenomen såsom musikvideor och dataspel locka nya läsare, något som Daniel Atterbom, ledarskribent för *Bild & Bubbla*, också höll med om.¹⁸⁰ Arbetarförfattaren Mats Berggren tyckte att serier skulle hålla lika hög kvalitet som klassisk litteratur, att det behövdes betydligt fler episka och existentiella serier, och att han sedan många år känt "en frustration över att seriemediet har så svårt att utveckla sin fulla potential."¹⁸¹ Seriemediet hade enligt

177 Groensteen, *Comics and Narration* (2013) s. 100

178 Peter Nilsson & Fredrik Strömberg (red.), "Nyheter" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2001, s. 108

179 Thomas Storn, "Doktor i serier. Sveriges första doktorsavhandling om serier klar" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2006, s. 46 som handlar om Helena Magnusson, *Berättande bilder: Svenska tecknade serier för barn* (2005)

180 Daniel Atterbom "Ledare: Är serier hamburgare eller konst?" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1994, s. 3

181 Mats Berggren "Serier ska vara lika bra som böcker!" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1994, s. 13

Berggren en brist i att den inte nått lika långt som litteraturen och filmen, snarare än att den hade missförstått och behandlats som undermålig masskultur. Översättaren Göran Ribe menade också att ”det personliga uttrycket, världen sedd genom ett konstnärstemperament, ger möjlighet till god realism i mediet”, något som Berggren instämt helt med.¹⁸² Å andra sidan behandlades serier ännu vid denna tid klumpigt av förlagen, som i fallet *Den sista Minos* (1994), ett seriealbum av Sussi Bech som i det danska originalet har sex noggrant researchade sidor om den minoiska kulturhistorien, något som helt sonika redigerats bort av Bonnier Carlsen för att albumet inte skulle överskrida 48 sidor i Sverige.¹⁸³



Fig. 22: *Trygga lilla Sverige* av Steve Nyberg (2016)

Men det finns serieskapare som vill gå ett steg längre med seriemediet för att kunna förstärka autenticiteten i den historiska berättelse som skildras. Steve Nyberg är en av dem och han gav år 2016 ut *Trygga lilla Sverige* som inte är ett seriealbum, men inte heller en tidning eller en bok med samlade serier. I stället är det en liten låda som innehåller sex små seriehäften, en karta, ett tidningsurklipp, ett vishäfte, ett vykort, ett brev, en liten etikett och en filmis.¹⁸⁴ Jag har ännu inte funnit någon annan serieskapelse som liknar den här, och när man öppnar boxen ligger brevet, etiketten och filmisen överst.

Vid första anblicken ser innehållet i lådan ut som en gammal privat samling, men vid närmare påseende är alla objekt nytryckta, även tidningsurklippet. Filmisen föreställer serietecknaren Nyberg, på baksidan står hans bakgrund. Den lilla etiketten innehåller

¹⁸² Ibid, s. 13

¹⁸³ Per A J Andersson ”Nofret 4: 'Den sista Minos' av: Sussi Bech” recension i *Bild & Bubbla* nr 5-6, 1994, s. 81

¹⁸⁴ Filmisar var populära bland barn i skolan och på fritis fram till mitten av 1970-talet. Det var små bilder med filmstjärnor eller scener ur populära filmer som man köpte i tiopack i kiosken för att sedan samla och byta med kamrater. Jag samlade på filmisar med Disney. Filmisarna ersattes höstterminen 1977 av bokmärken som gjort comeback från 1960-talet, och bokmärkena ersattes i sin tur vårterminen 1980 av manicklar, i Tynnered kallat ”ess”, små färgglada plastfigurer och bokstäver främst i s-form som gick att sätta ihop till långa kedjor som man kunde ha som halsband och armband. Jag har kvar bokmärken, manicklar och filmisen på Gregory Peck som liknar min far.

copyrightinformation medan brevet som riktas till läsaren är ett litet kuvert med två maskinskrivna sidor förord av kriminologen Felipe Estrada. Denna box innehåller nämligen en mörk del av Sveriges historia, om terrordåd och massmord som skett under första halvan av 1900-talet. Enligt baksidestexten är det dramadokumentära historier ”från folkhemmet som vi inte vill minnas det [...] om förövare och samhället som skapade dem”.

Seriehäftena i boxen skildrar i tur och ordning ett massmord ombord på en båt i Mälaren 1900, en exploderande brevbomb 1904, en änglamakerska 1916, ett kriminellt nätverk 1936, ett terrordåd i Luleå 1940 samt bombdåd i Stockholm hösten 1946. De har alla omslag i tidstypisk stil, men är tecknade i en stiliserad *ligne claire*-stil inom ett strikt rutnät. Färgläggningen är genomgående dov och det finns endast pratbubblor, alltså inga textplattor, onomatopoetiska ord eller tankebubblor. En sekvens i ett av häftena skildras dock som en stumfilm med repliker som text i dekorativa svarta rutor, och i ett annat häfte svävar tankebubblor bland himlens stjärnor.



Fig. 23: *Trygga lilla Sverige* av Steve Nyberg (2016)

När serien avviker från det strama rutsystemet förstärks upplevelsen av att det är något viktigt som sker, vilket tydligt syns i häftet ”Innan det är för sent”. Sidorna 17-20 är svarta med Norrskensflammans byggnad placerad tvärs över uppslaget. På sidorna 17-18 är sex rutor med dörrar som öppnas placerade ovanför huset som är försänkt i mörker. Längst ner syns sex explosionsflammar ur husets sex källarfönster; de är starkt röd-gula med flygande splitter, men inga andra effekter syns, inte ens fartstreck eller ljudeffekter. På sidorna 19-20 i figur 24 syns samma byggnad, nu med eldsflammar ur alla fönster. De nio rutorna ovanför och bredvid det nu brinnande huset skildrar familjen som vaknar av explosionerna och klättrar ut genom ett fönster, men elden bränner av det hopknutna lakanet. De nio rutorna är placerade i en långt framskjuten position i det hyperdimensionella perspektivet, vilket skänker läsaren en extra närvaro. Rutorna är nio öppna fönster i det svarta, rakt in i händelsernas centrum.



Fig. 24: Ur häftet "Innan det är för sent. Attentatet mot Norrskensflamman", som ingår i boxen *Trygga lilla Sverige* av Steve Nyberg (2016), sidorna 19-20

Själva klättringen visas i de tre lodräta rutorna till höger, som om kameran zoomat in mot sidan av huset. Rutan längst upp till höger visar ett tomt fönster, öppet mot den svarta natten med lakanets knut i fönsterposten. Mannen har tagit sig ut och hänger under fönsterblecket, osynlig för såväl läsaren som betraktaren inifrån huset. Den stora bilden på eldsvådan visar skeendet precis efter rutan med det tomma fönstret, men före de tre lodräta rutorna. Mannen har ett förvånat uttryck när lakanet bränns av, och hans fall är med seriens uttryck ljudlöst men ändå kraftfullt, med vita effektlinjer, han kniper ihop ögonen av smärta och hans ben är förvridna i nedersta rutan. Uppslaget med huset och de tre lodräta rutorna till höger ger tillsammans en god uppfattning om fallhöjden: mannen har störtat ner från andra våningen och har därmed skadats svårt. Det här ger en stark kontrast mot den vanliga schablonen där hjälten reser sig upp efter fallet, eller är fylld av fasa i själva fallet, något som sällan sker i verkligheten då ett fall på fem meter är för kort för att man ska hinna bli rädd. Tre personer står vända mot huset med förfärade gester, av deras repliker framkommer att minst tre av deras nära och kära blivit kvar i lågorna. Fokalisatorn består av flera "kameror" utplacerade utanför och inne i huset som ger en helhetsbild av skeendet.

Nästa uppslag är ett åtta rutor långt begravningsståg, varje ruta är lika bred som tre kvadratiska rutor i en stripp, och på sista sidan bekräftas de överlevandes och läsarens misstanke: fem likkistor som visar att fem personer ur de båda familjerna i byggnaden avlidit i branden som orsakats av bomberna i källaren. Bredvid huset på sidorna 17 och 19 finns en kal björk, den återkommer på den sista sidan, och i allra sista rutan finns en pratbubbla utan svans med texten: "Natten till 3 mars 1940 är en natt vi aldrig kommer glömma." Av tidigare bubblor

förstår man att denna bubbla hör till begravningstalaren, och denna bubbla ligger i samma nivå som de fem kistorna, samtidigt som den är i samma ruta som nederdelen av björkens stam, med endast snön som bakgrund. Genom de fyra rutorna längs högerkanten sträcker sig björken uppåt mot den disiga vinterhimlen, medan de fyra vänstra, bredare rutorna uppifrån och ner innehåller talaren vänd mot folket, en barnhand som håller i sin förälder, ett par händer i byxfickorna och så de fem kistorna i snön vid folkets fötter. På det föregående uppslaget har folket sjungit i begravningståget, på denna sista sida lyssnar de till talarens minnesord.

På endast sju sidor har läsaren fått vara med om ett attentat, en katastrof och fått följa med det sörjande folket, vilket skänker en känsla av närvaro till skeendet, vilket i sin tur gör den fruktansvärda historien levande, en händelse som tidigare bara varit en fotnot i narrativet om folkhemmet. Den bifogade kartan visar exakt var bombdåden skett i Stockholm 1946, man kan följa kartan och hitta de exakta platserna i verkligheten, och den lilla etiketten har likadan design som den etikett som sitter på brevbomben, på sidan 2 i häftet "Utanför lådan". De små seriehäftena med sina tidstypiska omslag och de tillhörande objekten ger tillsammans en stor upplevelse av autenticitet, att hålla i etiketten är nästan som att ha vidrört själva brevbomben. *Trygga lilla Sverige* är inte bara en samling serier, den är en box, ett objekt som läsaren konkret kan hålla i händerna. Den stiliserade utformningen ger samtidigt en distans till det ohyggliga som skett i Sveriges förflutna, en förvissning om att det här är händelser som inte får glömmas bort i dagens massmedieflood om terroråd, dödsskjutningar och sprängningar i Sverige, att – som det står i baksidestexten – "Det var inte bättre förr."

4.8 Feminismen i historieskildringen

Att det inte var bättre förr instämmer Liv Strömquist med när hon i sina historieskildrande serier visar hur kvinnor under lång tid utsatts för kulturellt förtryck. Hennes första album var den självbiografiska succédebuten *Hundra procent fett* som gavs ut 2005, men bara tre år senare gav hon ut *Einsteins fru* (2008) som skildrar både samtid och historia, med både nutida och historiska kändisar och företeelser. Strömquists visuella uttryck är i jämförelse mer skissartat men kraftfullare än Nybergs, då läsaren får intryck att hon ritat serien i affekt direkt på golvet, något som hon faktiskt gjort när hon skapade sitt debutalbum, *Hundra procent fett*.¹⁸⁵

Popstjärnor som Britney Spears och Sting samsas i samma album som den babyloniska skökan och Stalin. Redan på sidorna 12-13 i *Einsteins fru* får man veta att titelfiguren, Albert Einsteins första fru, den serbiska matematikern Mileva Marić, arbetat tillsammans med Einstein och hjälpt honom med forskningen eftersom hon fått utbildning i teoretisk fysik i samma klass som Einstein på den tekniska högskolan i Zürich. Men efter att Einstein gift om sig med sin kusin hade han förnekat att Marić bidragit till forskningen och själv tagit åt sig äran. Att Marić varit i det närmaste bortglömd illustreras i figur 25b med en helsvart ruta, där hon uppslukats av historiens mörker. Men i strippen nedanför får hon upprättelse, trots att hon där läser ett tråkigt brev från Einstein: Innan serien tar slut är hon ritad mycket större än Einstein, ett medvetet grepp av Strömquist som vill lyfta fram henne ur historiens dunkel. Strömquist tar med humor och feminism även upp biologi, religion, populärkultur, sociologi och filosofi i serien. En annan kvinna som inte heller fått det offentliga erkännande hon förtjänat är konstnären Lee Krasner från New York, med abstrakt expressionism som specialitet.

¹⁸⁵ Liv Strömquist, *Hundra procent fett* (Stockholm, Lettland: Ordfront Galago, 2005, andra upplagan 2019) s. 5, enligt förordet är Strömquists linjer så vingliga för att "de är ritade med en persisk matta som underlag", på den tiden hon skapade fanzines med titeln *Rikedomen* 2002-2005, vilka sedan publicerats i *Hundra procent fett*.



Fig. 25 a och b: Liv Strömquist, *Einsteins fru* (2014), sidan 7 och 13

Ett utsnitt ur Krasners tragiska liv skildras i figur 26a. I de två översta, nästan identiska rutorna, får läsaren veta mer om hennes bakgrund samtidigt som hon glatt betraktar det som Jackson Pollock ritar. Varken hennes hälsning eller komplimang besvaras, han ger henne en överlägset likgiltig blick. I rutan inunder beundrar tre galleribesökare Pollocks målning som i serien är en svartvit fotoreproduktion. En hänförd Pollock står, med effektstreck likt en gloria runt huvudet, och tar åt sig äran, medan Krasner med uttråkad min bjuder honom och galleribesökarna på snittar. Det är uppenbart i denna ruta att Pollock hyllas som ett geni, men inte Krasner; han är placerad nästan mitt på sidan, Krasner långt till höger, nära ramens kant. Detta förhållande förstärks ytterligare i strippen längst ner med en jättestor ruta och en pytteliten triangelformad.

Pollock tar plats i den stora rutan där han gungar fram över målarduken, förtjust skvättande en hink med färg. Den vita bakgrunden understryker hans skaparglädje. I den trånga lilla triangeln i högra hörnet vändas Krasner över ett papper med akvarellpenseln i hand. Bakgrunden är svart som kontrast mot det vita, ingen glädje där. Dessutom klämmer den jättestora serierutan ihop den lilla triangeln ännu mer, eftersom gungans fartlinjer trycker på mot triangelns hypotenus. Detta betecknar tydligt hur liten plats Krasner var på väg att få i den moderna konsthistorien, trots hennes stora talang, men även hur männen brett ut sig på kvinnornas bekostnad. Även bubblorna kontrasterar mot varandra, Pollock och Krasner säger respektive tänker nästan samma osande kraftuttryck om sin konst, men med den viktiga skillnaden att Pollock utropar "Fan vad det här blir BRA!!!" och Krasner tänker "Fan vad det här blir DÅLIGT!!". På sidan 54 får vi veta att Krasner produktivitet vaknat efter Pollocks död och att hon arbetat med konst varje dag i nästan 40 år tills hon dog 1984, och enligt Strömquist gjorde hon "sjukt bra konst" och borde fått en rättvis plats i konsthistorien. En jättestor ruta i figur 26b med Lee Krasners självporträtt som täcker hela sidan 55, är Strömquists bekräftelse.



Fig. 26 a och b: Liv Strömquist, *Einsteins fru* (2014), sidan 51 och 55

Serien *Einsteins fru* är svartvit och ritad på ett snarlikt sätt som Persepolis, med starka kontraster mellan svart och vitt. Skillnaden är den mer spontana, levande linjen vilket får serien att framstå som om den tecknats under en het diskussion om kvinnors plats i historien, samhället och kulturen. Strömquist använder olika fokalisatorer som sätter fokus på skillnaden och orättvisorna mellan könen, ifall hon inte gör det själv. I figur 25a är det två programledare i en fiktiv tv-show i serien "Historiens mest provocerande pojkvänner" som sätter fokus på fyra historiska män som åsidosatt de kvinnor som stått vid deras sida.¹⁸⁶ De historiska personerna har på ett metaforiskt sätt återupplivade för att stå till svars inför programledarna. Vid en första anblick verkar det inte så autentiskt med en tv-show där historiska personer intervjuas, men det är ett effektivt sätt att föra en dialog med dem. Fotnoter som i figur 25b bekräftar autenticiteten i de fakta som programledarna får fram, och narrativet blir mer personligt än om fakta skulle radas upp i kolumner om de olika personerna. Serien om Jackson Pollocks fru är däremot mer rakt på sak i sitt narrativ, med Strömquist som berättare och fokalisator.

En mer sentida serie av Strömquist, *Inne i Spegelsalen* (2021) är däremot tecknad i färg och med säkrare hand. Men det lekfulla är ännu kvar, med det lite skeva och vinda, och serier blandas med faktatext och fotografier i ett dynamiskt narrativ, där berättelsen är central. *Inne i spegelsalen* är inte heller paginerad, eftersom siffrorna i hörnen skulle störa narrativets flöde.¹⁸⁷

Kejsarinnan Elisabeth av Österrike (1837-1898) kallades Sisi och var "känd i Europa för att vara sagolikt vacker", vilket står i höger textplatta på vänstersidan i figur 29, men Sisi ser mest uttråkad ut. Dessutom är hon inte ritad vare sig vacker eller ståtlig, hon tycks ha krympt inför speglarna i den jättestora serierutan.

¹⁸⁶ Karl Marx med sin fru Jenny och sin tjänsteflicka Lenchen, rockartisten Sting med sina svartsjuka sångtexter, Picasso med sina så kallade "musor" samt Albert Einstein med sin fru och medarbetare Mileva Marić.

¹⁸⁷ Jag har mödosamt blad för blad räknat mig fram till vilka sidor som visas i figur 26-28.

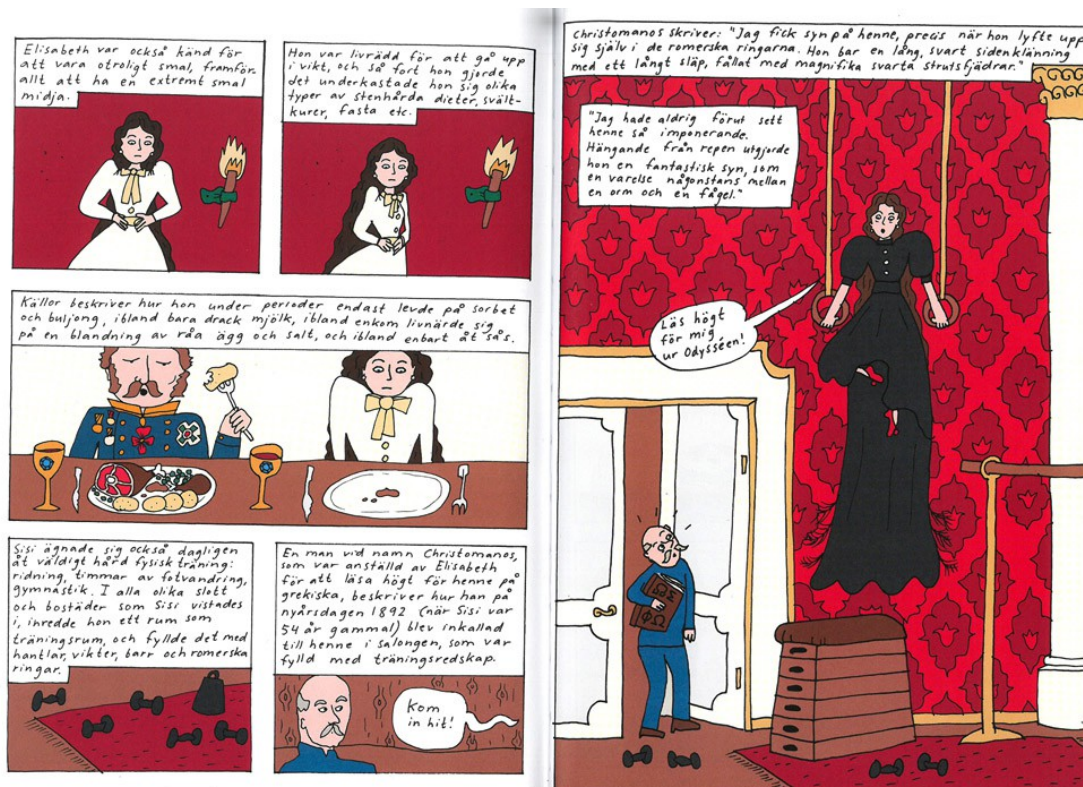


Fig. 27: Liv Strömquist, *Inne i spegelsalen* (2021), sidorna 134-135

Sisi hade ingått ett äktenskap med sin kusin, kejsar Frans Josef I, när hon bara var sexton år gammal, vilket förklarar hennes ringa storlek, men storleken visar även att hon inte hade haft någon makt. Hennes uppgift hade varit att behaga kejsaren och hans undersåtar; på sidan 133 beskrivs skötseln av Sisis otroligt långa hår som hon var känd för. På nästa uppslag i figur 27 berättas att Sisi även var känd för sin smala midja och att hon fruktade att gå upp i vikt, vilket visas i mitttrutan där Sisi dinerar med en general. Han har tallriken full medan Sisi bara har en liten klick sås på sin annars tomma tallrik. På högersidan i figur 27 kommer en lärdd man in i Sisis träningsrum. Som fokalisator understryker han att han imponerats av Sisis framtoning ”som en varelse någonstans mellan en orm och en fågel”. Med gula handtextade versaler på nästa sida konstateras det att: ”Varje gång Sisi framträdde offentligt blev det sensation”. Ärkehertig Ludwig Viktor, Sisis svåger, rapporterade efter en bröllopsbal hur förbluffande vacker Sisi varit, och på högersidan ser läsarna henne i all sin prakt, i färgfoton av tre målningar av konstnären Franz Winterhalter; läsaren får även veta att stora mängder kopior spridits av porträttet på Sisi.¹⁸⁸

På nästa uppslag i figur 28 är serierutan så stor att dess ramar är utanför marginalerna. I fonden är ett ståtligt slott och ungefär mitt på bilden rider Sisi omgiven av beundrare. Men hon ser allt annat än glad och imponerande ut. I opraktisk damsadel, iklädd mörkgrå resdräkt är hon, enligt textplattan, ”tvungen att möta massans nyfikna och kritiska blickar, och leva upp till sitt rykte som världens vackraste kunglighet”.

188 Sannolikt var kopiorna skapade med den tidens teknik, oljetryck, och även i Sverige var porträtt på kungafamiljen populär, även ute på landsbygden, under senare delen av 1800-talet och början av 1900-talet.



Fig. 28: Liv Strömquist, *Inne i spegelsalen* (2021), sidorna 138-139

Vad Liv Strömquist visar är ett miserabelt liv där ytlig skönhet satts i främsta rummet, även för den kvinna som varit gift med en så mäktig person som en kejsare. Att hon var bildad får läsaren, precis som beundrarna på 1800-talet, bara veta i förbifarten. Hon blir jämförd med djur men inte sedd som den kvinna hon är.



Fig. 29: Liv Strömquist, *Inne i spegelsalen* (2021), sidorna 132 och 135 vid bladvändning

De båda jätterutorna på sidorna 132 och 135 skildrar det ståtliga palats, Hofburg i Wien, där Sisi bodde, i figur 29 där även seriens hyperdimension upplevs precis när man vänder blad. Då syns nämligen de båda interiörerna samtidigt, som om spegelsalen låg granne med träningsalen – och därmed kontrasten mellan Sisi som ensam ung sextonåring och hennes upphöjda framtoning när den lärde mannen kommer in och betraktar henne. Sisi är inte ritad i större storlek i träningsrummet än i spegelsalen, men den långa grå klänningen ger en illusion av att hon ser längre ut. Palatsets väggar har dessutom starkt röda tapeter, en färg som förr i tiden förknippades med prostitution, ett yrke där kvinnor säljer sin kropp för pengar. Det blir till en metafor för Sisi som skänkte sin kropp för äran att vara den vackraste i Europa, med följd att hon späkte sig, inte kunde tala offentligt på grund av dåliga tänder, och sedan vägrade att låta sig porträtteras för att inte myten om hennes skönhet skulle dö ut. Notera även att Sisis spegelbild inte syns i figur 29 trots många stora speglar. Det var bara den voyeuristiska blicken som kunde göra henne synlig, inte hon själv, vilket bekräftar att hon har en högre position på högersidan i figur 27 och 29 där en man tittar på. Detta betecknar att hennes storhet låg i att bli betraktad, såväl av det kejsarliga hovet som av kejsarens undersåtar, att vara ett objekt och inte en person. Ingenstans fick Sisi vara med kejsaren eller generalen för att fatta viktiga beslut, hon blev ett offer för männens blickar, och historien minns henne bara som ”häpnadsväckande vacker”.¹⁸⁹

Liv Strömquists humoristiska serier om kvinnors lott i den rådande patriarkala hegemonin har varit populära ögonöppnare. Med sina skapelser har hon nått en bred folkgrupp, såväl vana serieläsare som intellektuella, eftersom hon skildrat historiens marginalisering av kvinnorna och deras roll i samhället och kulturen. Och då är steget inte långt till att skildra även marginaliserade folkgrupper.

4.9 *Historieskildrande serier i vår samtid*

Länge hade den tecknade serien ansetts sakna djup, vara linjära och handlingsdrivna, utan den skrivna prosans förmåga att hantera undertexter och betydelsenivåer. Men under de senaste åren har verk av varierat slag, enligt Scott McCloud, skapat nya strategier som är unika för just tecknade serier och som kan ge visualitet åt en berättelses dubbelbetydelse.¹⁹⁰

Enligt Nina Ernst gestaltar Jonsson sitt förflutna med både tecknade serier och med rent dokumentärt material som foton, kartor och tidningsurklipp, och med denna sammanflätning relaterar Jonsson sitt självbiografiska narrativ med den svenska historiska samtiden.¹⁹¹ Men Mats Jonssons serieroman *När vi var samer* (2021) går längre bak i historien, så långt bak i tiden att det inte finns några samtida dokument som teckningar eller ens några stenreliefer likt den i figur 14a att tillgå. Samernas historia har nämligen inte haft samma visuella kultur som renässansens – eller ens den västerländskt medeltida eller antika. Jonsson kan därmed inte använda sig av olika teckningsstilar för varje epok som i *Sveriges historia*. En ledtråd hur han gått till väga ser vi på omslaget i figur 30, med ett fotoporträtt på Jonsson, sittande framför en skogssamisk kåta.

189 Liv Strömquist, *Inne i spegelsalen* (Stockholm, Lettland: Norstedts, 2021), s. 136

190 McCloud, *Reinventing Comics* (2001) s. 31

191 Ernst, *Att teckna sitt jag*. (2017) s. 141 och 157

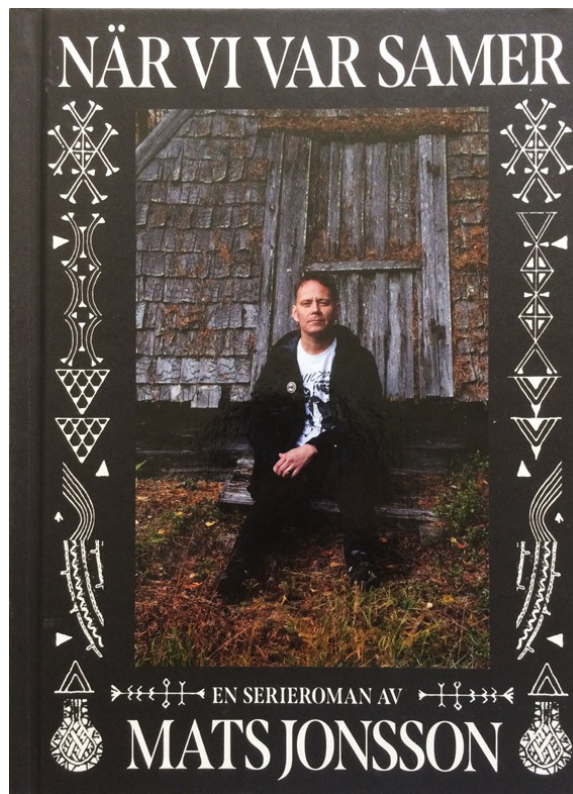


Fig. 30: *När vi var samer* av Mats Jonsson (2021), serieromanens framsida

Med allvarlig blick betraktar Jonsson oss från omslaget, en stolt blick som talar om att det här är en viktig bok, inte bara ur självbiografisk synpunkt, utan även ur sociologisk och historisk. Fotografiet är omgivet av en tjock svart ram med dekorativa vita element i klassisk samisk stil. Även titeln *När vi var samer* anspelar på någonting som skett i det förflutna, och på sidan 116 i boken, figur 31, återkommer samma porträtt som på fotot, men nu i tecknad form mitt på sidan, mellan två smala strippar.



Fig. 31: *När vi var samer* av Mats Jonsson (2021) s. 116

Fotografiet i figur 30 är taget på hösten medan teckningen i figur 31 uppvisar vinter, men Jonsson är klädd i ungefär samma svarta kläder i båda bilderna. Jonssons insikt om att han och hans släkt varit skogssamer nämns i textplattan. Själv sitter han tyst och tankfull, blicken är inte riktad mot betraktaren som i fotografiet, utan någonstans upp mot imaginära fjälltoppar.

Jonsson hade hellre velat vara fjällsamer och i nästa ruta har "kameran" zoomat in till närbild, där han undrar vad skogssamer är för ett slags folk egentligen, och sätter därmed fingret på problemet: Att det finns så lite skrivet i den svenska historien om just skogssamer. Att bilderna visar Jonsson framför samma kåta men vid olika årstider ger ytterligare en dimension, nämligen den att han återvänt till nämnda kåta för att låta sig fotograferas där. Kåtan i serien är ritad ur minnet, vilket syns eftersom dess väggstruktur skiljer sig åt; den i serien är täckt av brädor, den på fotot är täckt av träspån. Det faktum att Jonsson använt just detta motiv till omslaget understryker därmed detta viktiga budskap, om skogssamernas historielöshet.

När vi var samer börjar med en karta som dokumenterar viktiga platser samt en prolog som utspelas i en parallell värld där Jonsson arbetar med renskötsel i en skog. Här sätts premissen för det hans serieroman handlar om, nämligen det liv som han skulle ha haft ifall skogssamernas kultur inte närapå utplånats i det förflutna. Den egentliga romanen börjar i en park vid Karlaplan i Stockholm där Jonsson läser en dagstidning. Textplattorna beskriver hans vända över svårigheten att skriva just den här romanen, och hur ofta han har skjutit upp det. Del 1 av *När vi var samer* har Jonsson döpt till "Ingenting vet jag" och i textplattan längst ner står det: "Var ska jag börja?".



Fig. 32: *När vi var samer* av Mats Jonsson (2021), sidan 30

Jonsson är i dag svensk och inte skogssame, han är serieskapare och inte renskötare. Prologen ger en viktig antydning om att Mats har andra rötter än de svenska som han tidigare trott sig ha, rötter som kommer att ge honom en helt ny insikt om hur det är att leva i en värld där viktig historia förnekats och delvis glömts bort. *När vi var samer* handlar nämligen inte bara om Jonsson och hans förfäder och förmödrar, den handlar även om skogssamerna och deras liv. Detta måste Jonsson skildra för att, som det står på serieromanens baksida, vara ”den breda, folkbildande skildring av den samiska historien i Sverige som skolan aldrig lyckades ge oss.” För detta är, som Jonsson säger, ingen slagkraftig svartvit berättelse med tydliga offer och förövare, och Jonsson har dessutom felaktigt föreställt sig tusen år av övergrepp och rasism.¹⁹² I stället har förtrycket långsamt kulminerat kusligt nära vår egen tid.

Det Jonsson gör är alltså att han skildrar samerna ur samiskt perspektiv, fast han är svensk och egentligen har en utomståendes folkidentitet. I figur 32 har Jonsson ställts inför ett svårt problem, att skildra svenskars fördomar om samer utan att det förfaller till karikatyr. Och lösningen är raffinerad. I första rutan surfar Jonsson på Facebook. Med besvärad min har han kommenterat ett videoinlägg med orden ”Men för fan TV4 & Robert Gustafsson! Det är 2014!” Läsaren får se det som Jonsson betraktar i nästföljande fem rutor, en video som sänts på tv och som nu ligger på nätet till allmän beskådan. Komikern Robert Gustafsson utklädd till same gör narr av samedialekten och av samernas kultur, och avslutar med att blåsa i en vuvuzela mot en programledare som har ett besvärat uttryck i ansiktet – samma uttryck som Jonsson i första rutan. Nertill täcks laptopens tangenter publikens skrattsalvor, men pratbubblan är taggig vilket visar att ljudet kommer från videon, inte från Jonsson. Videon är omgiven inte bara av serierutans ram utan även av laptopens skärmram, vilket visar att detta inte är Jonssons påhitt, utan någonting som Jonsson faktiskt funnit i sociala media.

I de nedre två stripparna i figur 32 skildras en återblick, år 2015 på Konstfack. En kvinna ställer frågan om konstnären är same, och konstnären svarar med samma uttryck som om hon fått frågan ifall hon är en människa. Detta får publiken att reagera med stora ögon i den näst sista rutan och de fortsätter att stirra i den sista rutan på konstnären som har samma besvärade uttryck som Jonsson i första rutan. Just denna händelse på Konstfack återkommer på sidan 182 med tillägget att sällskapet upplevt konstnären fördomsfullt ”som om de träffat en äkta, livs levande *gårdstomte*, som visade upp äkta *gårdstomtehantverk*”.¹⁹³ Händelsen är i sin tur en repris från Jonssons självbiografiska skildring *Nya Norrland*, där den återfinns på sidan 175–178 med rubriken ”Onsdagen den 13 maj 2015...” skrivet med rörelsemarkeringar runt de svarta versalerna för att beteckna att det vid detta datum skett en för Jonsson skakande händelse. Att samma skeende skildrats tre gånger på olika ställen i serieform av samma författare visar att det är en viktig nyckelhändelse som gjort stort intryck, att det är sannolikt att Mats Jonsson just där och då fått inspirationen till att skriva och teckna *När vi var samer*. Detta ger en oerhört stark autenticitet då denna händelse varit ett trauma för Jonsson. På sidan 178 i *Nya Norrland*, den allra sista rutan i ”Onsdagen den 13 maj 2015...” syns Jonsson sitta vid sitt skrivbord med svart bakgrund. Han ser rakt på läsaren med allvarligt uttryck och säger: ”Ja”, ”Jag är same”, i två separata pratbubblor vilket betecknar en besvärad paus emellan, eftersom han vet att han nu riskerar att betraktas fördomsfullt i fortsättningen.

Vad som tydligt visas i figur 32 är den koloniala blicken på det som anses tillräckligt särpräglat för att vara fascinerande, för sin avvikelse från den vita, västerländska normen. På ett skickligt sätt gör Jonsson oss till åskådare och därmed fokalisatorer som betraktar både TV4-

192 Mats Jonsson, *När vi var samer* (Stockholm, Litauen: Ordfront Galago, 2021) s. 71

193 Emfas med fetstil i Jonsson, *När vi var samer* (2021) s. 182, här kursiverat.

videon i Facebook och publikens nyfikna blickar på Konstfack. Vi skruvar oss besvärat när Jonsson ger oss sin besvärade blick som på denna sida bara syns i första rutan, vänd mot laptopens skärm, inte mot oss. Han påminner oss svenskar om vår historielöshet gentemot samerna och deras kulturella särdrag.

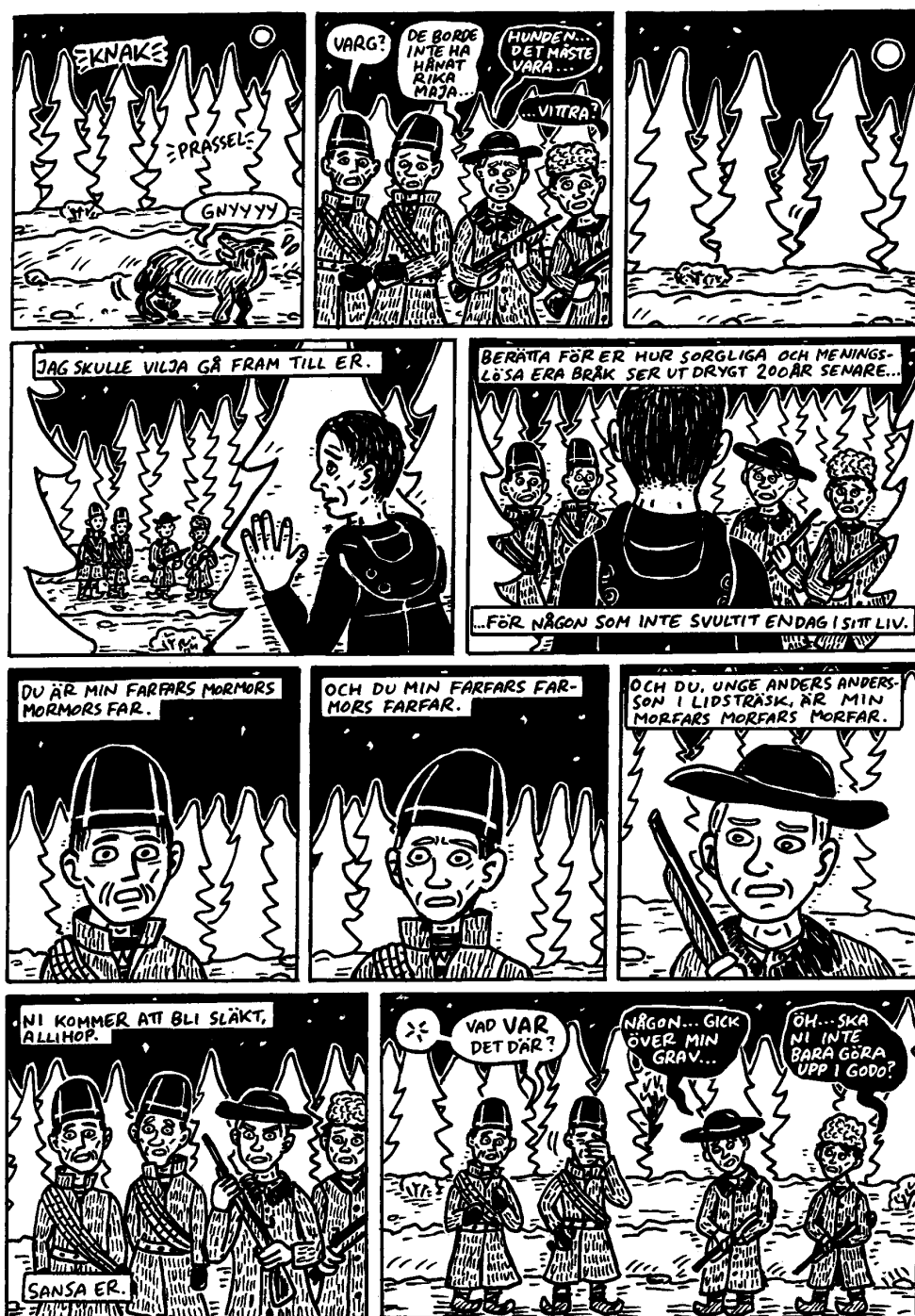


Fig. 33: *När vi var samer* av Mats Jonsson (2021), sidan 175

På ett skickligt sätt utnyttjar Jonsson serieromanens hyperdimension genom att han som författare själv går in och medverkar i den historiska scen han själv skildrat, men på avstånd. I figur 33 blir de fyra grälände männen, två svenskar och två samer, varse om att någonting döljer sig bland de snötäckta granarna i bakgrunden. På sidans andra stripp är det Mats Jonsson själv som gömmer sig, klädd i sina nutida kläder som om han åkt tidsmaskin till år 1794 i Lidsträsk, mellan Lycksele och Skellefteå. Samerna talar sitt språk med vita pratbubblor, svenskarna med

svarta bubblor, medan Jonssons tankar skildras i textplattor. I plattorna får man veta att Jonsson skulle vilja gå fram till samerna och svenskarna, och tala om för dem hur sorgliga och meningslösa deras bråk är, samt att två av samerna och en av svenskarna är Mats förfäder. I den sista rutan ryser de fyra männen av att de känt av någonting märkligt; den ena svensken, som är Jonssons morfars morfars morfar, säger att "Någon ... gick över min grav ...".

Som läsare får man en vision av att författaren Jonsson nästan på ett fysiskt sätt hade kunnat manipulera historien, och få de forna fienderna att sansa sig eftersom deras avkommor i framtiden i sin tur skulle få barn med varandra och resultera i honom själv, en variant av den berömda farfarsparadoxen.¹⁹⁴ Men det är längre fram i boken som läsaren förstår vidden av hur skogssamerna under de senaste två seklerna behandlats av svenskarna. På sidan 223 återfinns en sammanfattning av landshövding Lars Bergs åsikt från 1890 om att "bäst vore om skogssamernas kulturell grupp slutade finnas till", samt på sidan 231 där det i en textplatta står att "det var meningen att de skulle glömmas bort", något som Jonsson med förfäran insett; läsaren ser en halvbild på honom med darrande händer och hopknipna ögon mot kolsvart bakgrund. På nästa uppslag, sidorna 232-233, gör läsflödet halt, trots förvarningen i den allra sista textplattan på sidan 231 där det står: "Och det namnet måste skrikas." Med gigantiska vita versaler mot kolsvart bakgrund står det nämligen *kulturellt folk mord*. Detta är en visuell slagkraft starkare än någon av alla tidigare onomatopoetiska kraftuttryck som *ka-whaam!* och *ba-thoom!* där superhjältar och superskurkar kastar planeter mot varandra. Första rutan på nästa sida efter denna läsechock, visar Jonsson mot vit bakgrund intresserat läsande *Vägen till Nürnberg* av Philippe Sands om den judiske juristen Raphaël Lemkins kamp för att hans nya begrepp – folk mord – skulle tas med i Nürnbergrättegången mot de nazistiska folkförbrytarna efter andra världskriget.¹⁹⁵ Därefter följer en definition av begreppet "kulturellt folk mord" vilket ger en insikt om att det som svenskarna begått mot skogssamerna likställs med det som under 1930- och 1940-talet drabbat de folkgrupper som nazisterna ansåg vara andra mindre önskvärda. På sidan 235 fortsätter Jonssons skildring av sina skogssamiska förfäder och deras vardag med giftermål, födslar och dödsfall, vilket ger en kuslig närhetsdimension. Skogssamerna förr har varit människor av kött och blod, precis som svenskarna, och de hade kunnat ha levt i fred, sida vid sida.

Jonssons självbiografiska berättelse om hur han upplevt forskningen om sina skogssamiska förfäder är minst lika viktig, liksom fokalisatorn bestående av han själv, hans förfäder, släkt och vänner, liksom de svenska betraktarna och deras synvinkel. Jonsson har med ett tydligt tecknat narrativ skildrat samernas sociala situation med kärlek, liv och död, något som varje läsare kan känna igen sig i, och därmed känna sympati. Med denna starkt visuella berättelse har Mats Jonsson lyft in den tecknade serien på det litterära fältet där den fått stort kulturellt kapital. En historieskildring behöver inte enbart bestå av text med, eller utan, illustrationer för att upplevas som autentisk.

194 Om man med en tidsmaskin reser tillbaka i tiden och råkar döda sin farfar innan han hunnit få en son, då upphör man att existera, men om man inte existerar kan man ju inte mörda sin farfar och då får han ju en son som i sin tur får barn, men om barnet då bygger en tidsmaskin och råkar döda sin farfar ...

195 *Vägen till Nürnberg* av Philippe Sands är utgiven 2018 på Albert Bonniers förlag.

5. De historieskildrande seriernas kärna

5.1 Den tecknade seriens visualitet i historieskildringen

Genom åren har den tecknade seriens avsändare skiftat, och därmed även de sätt som serierna har tecknats och tryckts. Under första halvan av 1900-talet var det i dagspress utgivna av konkurrerande förlag, och de tidiga humorserierna vände sig till både barn och vuxna. Från och med 1930-talet gavs seriemagasin med humor och äventyr ut av konkurrerande förlag. De ökade snabbt i popularitet bland barn och ungdomar, tack vare sin visuella dragkraft i en tid då det ännu inte fanns tv. Efter seriedebatten 1954 anpassade sig vissa förlag som *Illustrerade Klassiker* för att få en mer sofistikerad läsekrets, och gav därför ut serier med förkortade versioner av skönlitteratur av kända författare, men av anonyma serieskapare.

Den strama *technicolor*-stilen i *Illustrerade Klassiker* var ett sätt att skilja sig från de vanliga serietidningarna. Där dynamiska rörelser, fartsymboler och onomatopoetiska uttryck är legio i seriemagasin, visar *Illustrerade Klassiker* en sober framtoning i likhet med en kostymfilm eller dito teaterpjäs. Detta var ett seriemagasin som på sin tid såldes i speciella tidningsställ, för att visa att det här inte var den vanliga kommersiella tidningen.¹⁹⁶ *Illustrerade Klassiker* var dock en paradox eftersom den var skapad för att framstå som något annat, någonting förmer än de vanliga serietidningarna som etablissemangen i skolor och bibliotek propagerat mot. Med andra ord var det ett seriemagasin som inte ville vara en serietidning, men som ändå var det till formatet.

På 1970-talet kom det fram att *Illustrerade Klassiker* inte längre skapats för att inspirera läsarna att läsa klassisk litteratur, utan för kommersiella syften, och kvaliteten försämrades så kraftigt att serietidningen lades ner. På 1980-talet försökte den göra comeback, men tiden hade sprungit ifrån den. Läsarna som nu vant sig vid de fransk-belgiska seriealbumens dynamiska narrativ tilltalades inte längre av dess strama, teatrala framställning som mer påminde om en illustrerad textbok trots pratbubblor, med sina sakliga men statiska realistiska teckningar och långsamma tempo. Och de som tillhörde den vänsterorienterade proggrörelsen ratade *Illustrerade Klassiker* för dess förment elitistiska framtoning, en skapelse av okända, utländska tecknare som andades anonymitet och annonslikhet.

En annan faktor som var till nackdel för *Illustrerade Klassiker* var dess format; den är en 48-sidig serietidning, med själva serien på 45 sidor är uppdelad på två strippar per sida, vilket är alldeles för kort för att fullödigt kunna skildra de litterära klassikernas alla nyanser i text och bild. De fyra seriealbumen *De stora äventyren* som gavs ut 1980 var behäftade med samma fel, i varje 48-sidigt album trängdes två olika berättelser in, med endast 22-23 sidor vardera. De kom med sin undermåliga kvalitet i manus och utförande bara att förstärka fördomen om att seriemediet bara är till för populärkulturell nöjesläsning, inte för historieskildring. De ratades av såväl de intellektuella som vanliga serieläsare och är i dag helt okända, liksom även deras serieskapare som visserligen är nämnda med namn men annars helt anonyma.

Bongy gavs ut 1990 av Afrikagrupperna och *Kämpa för rättvisa* av Carlsen Comics 1989 på uppdrag av Socialdemokratiska partiet. Dessa båda seriealbum är okända i dag. Serieläsarna har inte lockats av att läsa album med så tydliga avsändare som uppenbart vill dra nytta av att likna populärkultur för att locka ungdomar. På framsidan av *Bongy* står det *Afrikagrupperna* i

¹⁹⁶ Jag hade precis lärt mig läsa när jag 1975 ännu såg dessa tidningsställ med *Illustrerade Klassiker*, men trodde att det var serier för vuxna. Själv föredrog jag vid denna tid *Kalle Anka & Co.* eftersom jag då bara var fem år gammal.

nedre högra hörnet under fötterna på polisen som siktar mot pojken, och på framsidan av *Kämpa för Rättvisa* står tillägget *Om arbetarrörelsens historia* under titeln, precis ovanför en röd fana och en rik man som räknar sedlar i en pengabinge som anspelar på Joakim von Anka.¹⁹⁷ Mannen är en övertydlig karikatyr av en kapitalist, komplett med cigarr och skorstenshatt, likt dem som förekommer i de vänsterorienterade *Historieboken* och *Sveriges historia*. Och med alltför tydlig avsändare är det svårt att ha en opartisk framtoning och därmed blir autenticiteten lidande, trots att bägge albumen vill skildra historien om folkets kamp, det ena mot apartheid, det andra för bättre arbetsförhållanden. *Johan Vilde* klarade sig bättre, eftersom de var album som med sin visuella framtoning utlovade spännande äventyr utan någon politisk baktanke, och var kända i minst 20 år efter sin utgivning.¹⁹⁸ Å andra sidan är även *Historieboken* och *Sveriges historia* mer kända, trots sin starka politiska framtoning, och de båda albumen har även kommit ut i nya upplagor, *Historieboken* så sent som år 2009. Detta beror på att de ser mer hemgjorda ut, med sin lite taffliga teckningsstil, och därmed mer personliga.

Andree's polarexpedition 1896 är ett album med en opolitisk institution som avsändare, nämligen Andréemuseet i Gränna. Men även den är helt okänd, förutom för dem som besökt museet.¹⁹⁹ Den har inte följt konventionerna, den har häftad rygg likt en serietidning, men dess innehåll är i en stramt hållen stil som påminner om *Illustrerade Klassiker*. Alla historiska detaljer är medtagna, men den ger ett torrt intryck med liten framåtrörelse mellan rutorna och sparsamt med effekter. Kroppsspråket är stelt med få ansiktsuttryck, som om bilderna tecknats av från bevarade fotografier. Den serieläsande målgruppen har inte lockats, trots att det i övre högra hörnet på albumets framsida runt en gul stjärna står *seriealbum*. Å andra sidan har de intellektuella avskräckts av ett kardinalfel på omslaget. I stället för det korrekta "Andrées" står det "Andree's" på omslaget, och då hjälper inte den annars suggestiva bilden i akvarell på en isbjörn som förvånat ser upp mot den lyftande ballongen. Skrivfelet har förstärkt fördomen om att tecknade serier är en massmarknadsprodukt, något som framställts i vinstsyfte, även om det är för ett museum; en enda iögonfallande detalj som stjälper den visuella autenticiteten. Lefèvre har även påpekat att ett seriealbums 48 sidor, med 46 för själva serien, är alldeles för kort för att kunna skildra ett komplext narrativ.²⁰⁰

Art Spiegelman har, till skillnad från etablerade serieförlag, velat berätta en viktig släkthistoria som berört honom starkt, inte bara roa läsaren med ett spännande historiskt äventyr. Det som skiljer *Maus* från tidigare historieskildrande serier är att den gått mot en starkare stilisering och är svartvit. Om *Maus* på ett realistiskt sätt hade skildrat livet i koncentrationslägret med dess ohyggliga offer i noggrann detaljåtergivning, hade serien blivit outhärdlig att läsa. Tack vare stiliseringen och att människorna skildras som fabeldjur får läsaren en hälsosam distans till narrativet, utan att det viktiga budskapet förflackats. Med sin kantiga, expressiva teckningsstil har Spiegelman en medveten kontrast mot såväl äventyrs- och superhjaltegenrens ytliga effektsökeri som Disneyvärldens gulliga djurvärld, och har på så vis lyckats avhandla ett känsligt och svårhanterligt historiskt ämne, förintelsen. Dessutom kom *Maus* ut strax efter att 50 år gått efter andra världskriget.

Maus har fångat läsare över hela världen, även i Sverige, eftersom det historiska inte längre endast är en bakgrund till en litterär, påhittad figur som *Johan Vilde*. Det är inte heller

197 En seriefigur som skapats för Walt Disney av serieskaparen Carl Barks, och som är en pastisch på den gnidige karaktären Ebenezer Scrooge i den brittiska kortromanen *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost-Story of Christmas* (1843) av Charles Dickens. Farbror Joakim är känd från *Kalle Anka & Co*.

198 Innan jag skaffade mig egna exemplar i antikvariat år 1991 hade jag lånat hårt slitna exemplar på biblioteket.

199 Eller för de läsare som, liksom jag, köpt den på en loppmarknad av en museibesökare.

200 Lefèvre "The Importance of Being 'Published'", i Magnussen & Christiansen (Ed.), *Comics & Culture* (2000) s. 98

en seriebearbetning av en litterär klassiker i historisk miljö som i *Illustrerade Klassiker*, och absolut inte en historieskildring som är en popularisering av något som visas på museum eller som framför en viss politisk ståndpunkt. Därför har *Persepolis* som påminner om *Maus* i stilisering lyckats ta sig in på den svenska marknaden. *Persepolis* har med sin starka dynamik och uttrycksfulla ansikten lockat såväl läsare av seriealbum som serietidningar. Här är det serieskaparen själv som upplevt historiens gång på plats, Marjane Satrapi, och intrycket är att hon från början till slut skapat albumet själv, utan utbildning för kommersiella serieskapare. Hon har framhållit att hon ritat serien för att föra fram budskapet om det historiska skeendet i Iran och hur det påverkat folket där, vilket gett oerhörd styrka åt dess autenticitet. Därför har *Persepolis* även filmatiserats och då nominerats för en Oscar.²⁰¹

Filmen gav seriealbumen extra återkoppling, för med Oscarsnomineringen har den visat att den tecknade serien är ett medium, inte en genre, för att på ett visuellt sätt framföra budskap som är svåra att återge i ren text. Genom att få starkt kulturellt kapital på filmens kulturella fält har *Persepolis* blivit lika banbrytande som *Maus*, och det som gör dessa båda serier så särpräglade är deras strikta grafiska enkelhet i det visuella, nästan som piktogram, vilket gör att narrativet sätts i främsta rummet.²⁰²

Även Steve Nyberg och Mats Jonsson har skildrat svåra ämnen, nämligen mörka skeenden i Sveriges historia, Nyberg om brott och terrorism i Folkhemmets barndom och Jonsson om kulturellt folkmord på skogssamer. Nyberg har varit ambitiös och gett ut sina tecknade serier i en box med objekt i *Trygga lilla Sverige*, och därmed skapat ett nytt litterärt fält som inte enbart behärskas av text med eller utan bild. Men detta nya fält är obruten mark, och Nybergs pionjärverk har därför hamnat i ett ingenmansland mellan brevroman, seriemagasin, seriealbum och faktabok. Den har inte lockat tillräckligt många för att bli känd, och den är dessutom svår att låna ut på bibliotek – hur lätt är det inte att slarva bort något av objekten som tidningsurklippet, vishäftet eller kartan, för att inte tala om den lilla filmisen eller etiketten!

Liv Strömquist har en starkt feministisk synvinkel i sin historieskildring, och för att betona denna för hon en dialog med läsaren både verbalt och visuellt. Hennes serier är även teoritunga med fotnoter, och hon hänvisar till filosofer och sociologer. Varje gång hon använder färgade och handritade versaler betonar hon ett viktigt faktum, och diskuterar dessa med läsaren i eller mellan serierutorna, och ju viktigare tes desto större bokstäver, det händer rentav att bokstäverna växer inom samma stycke. Historiska fakta blandas med intervjuer, iakttagelser och kända litterära gestalter som bröderna Grimms *Snövit*, därav titeln *Inne i spegelsalen*. I slutet av *Inne i spegelsalen* vandrar en åldrande Sisi iväg, iklädd sin grå resdräkt och beledsagad av Heinrich Heines poesi; de sista sex uppslagen består av en enda serieruta, utan ram och utan marginal och läsaren får följa med på Sisis tysta vandring i skymningen genom skog, över kullar, uppför berg, förbi en sjö, genom ett fält självlysande blommor och på sista uppslaget är himlen full av stjärnor, men landskapet öde och kusligt med stora sprickor. Om läsaren inte förstätt en kvinnas mödosamma vandring i tid och rum, har hen inte heller förstätt kvinnors mödosamma kamp genom historiens gång för jämlikhet och självständighet, och att hon än i dag har en lång väg kvar, trots allt prat i massmedia om jämlikhet mellan könen.

Mats Jonsson har däremot givit ut en tegelstensroman som klart skiljer sig från hans tidigare självbiografiska serier som getts ut i album; en rejäl bok som med sin blotta, konkreta

201 *Persepolis* finns som tecknad film från 2007, med Vincent Paronnaud och författaren Satrapi som regissörer.

202 Att *Maus* inte filmatiserats beror på att dess skapare Art Spiegelman tackat nej, se Spiegelman, *Maus* (1992, samlingsutgåva 2011) s. 202

visuella och taktila framtoning bokstavligen ger tyngd åt det viktiga ämnet i *När vi var samer*. Jonsson är ett eko av både Satrapi och Spiegelman med sina svartvita serier. Ett viktig skildring i *När vi var samer* har varit den rådande historielösheten och därmed svårigheten att forska om ett folk som under så lång tid utsatts för ett regelrätt kulturmord.

Jonsson vid skrivbordet i *Nya Norrland*, när han säger att ”Ja. Jag är same”, är ett eko av Spiegelman vid sitt ritbord omgiven av lik och flugor i *Maus*. Samtidigt ligger Jonsson i tiden, den levande samiska kulturen har på senare tid lyfts fram allt mer, inte bara i konstvärlden, efter att under lång tid ignorerats. Sápmi har tagit över den Nordiska paviljongen på Venedigbiennalen i år, där Anders Sunna ställer ut sex målningar där han skildrar sin familjehistoria, men den sista målningen är bränd.²⁰³ Aska och förkolnade bräddor ligger bredvid de fem andra målningarna som likt fem serierutor skildrar tiden efter 1971, ett eko av Jonssons svarta jätteruta i *När vi var samer* med texten *kulturellt folkmord*.²⁰⁴ Även Strömquist har haft sina svarta rutor, som i figur 25b om Marić, i *Einsteins fru*. Dessa svarta rutor är en metafor för de personer och den kultur som försvunnit in i historiens mörker, men som sedan får upprättelse, i *Maus* representerat av en gravsten på den allra sista sidan. På sista sidan i första delen av *Persepolis* är det också en svart ruta, men med stjärnor och planeter. Satrapi som barn svävar planlöst i rymden, utan fast punkt i tillvaron. En skrikbubbla varnar för bombanfall och i sista textrutan står: ”Kriget hade börjat...” Här tog kulturen slut i Iran för Satrapi. Huset som brinner i *Trygga lilla Sverige* i figur 24 är även det mot kolsvart bakgrund. I dessa sista två serier står det svarta för kulturskymning, de har himlakroppar respektive hus ännu synliga, och de understryker allvaret i historiens obönhörliga gång och förstärker autenticiteten.

Visualiseringen och förståelsen ökar med hjälp av bilder, därför är den tecknade serien ett kraftfullt medium för självbiografier i allmänhet och historieskildringar i synnerhet. Tillsammans skapar ord och bilder i rutor och bubblor större förståelse för händelser och berättelser, även om de skett i ett avlägset förflutet. Många kulturarbetare och institutioner har under decennier tyckt att tecknade serier har låg status, men serier är bra på att skildra känslor och dialoger mellan människor, något som är viktigt för läsoplevelsen. Ansiktsuttryck och kroppshållning syns konkret i serierutorna, såväl som den miljö vilken seriefiguren befinner sig i, ramar in dessa känslor. Serieskaparen vill förmedla någonting med sin serie, och som läsare kan man förstå själv, bara man vant sig vid seriemediets sätt att berätta, i tecknade rutor med bubblor. Serieskapare av i dag använder sig dessutom i allt högre grad av källkritik, vilket är något som har utvecklats under de senaste åren, tidigare använde de sig av källor som passade deras syften. Till historiska äventyrsserier före 1970-talet som *Prins Valiant* och *Illustrerade Klassiker* räckte det med studier av en viss epoks dräkter, föremål och arkitektur, men numera spelar även sådant som kulturhistoria och genusperspektiv stor roll. Genomgående har de nutida serieskaparna rötter i undergroundseriens fält, vilket gett dem experimentfrihet.

203 Sofia Sundström, ”Samisk konst tar över i Venedig”, i *Göteborgs-Posten*, 22 april 2022, s. 46

204 Ibid. År 1971 kom den nya rennäringslagen, och enligt Sofia Sundström återger verken ”en långvarig konflikt med länsstyrelsen, tvångsförflyttning och hur de blev av med sina renmärken.” Även Britta Marakatt-Labba ställer ut, på Venedigbiennalens huvudutställning som i år har temat ”The milk of dreams”.

5.2 Fokaliseringens roll för autenticiteten

Fokaliseringen i den tecknade serien spelar mycket stor roll, ju personligare desto mer trovärdigt upplevs serien. Att *Illustrerade Klassiker* betraktas som stel och utan dynamik kan bero på att fokalisatorn är den "kamera" som "film" scenen, istället för att vara en av karaktärerna i narrativet. I *Historieboken* och *Sveriges Historia* finns tydligare fokalisatorer, men de skiftar beroende på avsnitt. *Johan Vilde* däremot börjar och slutar med att Johan som 40-åring skriver om händelser som skett 29 år tidigare, och dessa memoarer utgör ramnarrativet för hela albumet med den gamle Johan som fokalisator. Detta skänker albumet en personlig prägel, även om Johan är en fiktiv karaktär, eftersom han berättar för läsaren om något som skett i det förflutna. Den fiktive pojken Bongy är däremot fokalisator i sin egen samtid. *Kämpa för rättvisa* innehåller även den fiktiva karaktärer som fokalisatorer, men på grund av all faktatext som avbryter serien blir den övertydlig som en produkt av ett politiskt parti, och tappar därmed i autenticitet.

Maus börjar med en tvåsidig prolog där Spiegelman som tio-elvaåring av sin far får veta vad riktiga vänner är. Sedan är det två narrativ i *Maus* som följer varandra parallellt som i en fuga, nämligen hans faders och hans egen. Spiegelman intervjuar fadern för att skriva *Maus*, och läsaren får följa både honom och fadern, men det är han som sätter fokus på fadern, inte tvärtom. Spiegelman är såväl fokalisator som serieskapare. Och eftersom läsaren är medveten att berättaren, fokalisatorn, och serieskaparen om att han och hans far är verkliga personer, då blir deras historia nästan dokumentär, med hög autenticitet.

Persepolis börjar 1980 med att den tioåriga författaren blir tvungen att bära sjal i skolan medan *Inne i Spegelsalen* börjar med Strömquists personliga betraktelse över influencern Kylie Jenner. Jonssons prolog till *När vi var samer* är en personlig "tänk om"-historia, och serien börjar med hans funderingar över hur han ska bära sig åt för att skriva en bok om ett så stort och svårt ämne. Ju personligare start på berättelsen, desto effektivare fångar den läsaren och känns mer autentisk. Därför är Nyberg inte lika känd som de fyra sistnämnda författarna, trots hans finurliga sätt att publicera *Trygga lilla Sverige*. Nybergs skapelse upplevs mer som något man skulle finna i en antik mapp på något kriminalarkiv, än en personlig berättelse, trots "filmisen" på författaren. Fokalisatorn upplevs i *Trygga lilla Sverige* vara en arkivarie som dokumenterat händelserna i serier och objekt.

Liv Strömquist har en feministisk orientering på sina historieskildringar, då hon inte bara skildrar de kvinnor som blivit orättvist behandlade eller bortglömda, utan även upprättar deras välförtjänta plats i historien. Hon sätter ett personligt finger på alla de fördomar och förtryck mot kvinnor som uppstått på grund av århundraden med patriarkat. Därför är hennes stil humoristisk, i synnerhet då hon placerar in historiska personer i nutida företeelser som en tv-show (figur 25) för att visa fram dem.

Hennes serier, liksom även de av Spiegelman, Satrapi och Jonsson, upplevs att ha starkare autenticitet än Nybergs och de serietidningar och album som producerats före 1980-talet samt de som getts ut av institutioner och föreningar. Detta beror på att autenticiteten förstärks av att serieskaparen även är berättare och fokalisator, något som länge varit tre separata enheter i seriemediet.

5.3 Från moralpanik till Augustpris

Under de senaste 50 åren har den tecknade serien utvecklats för att ta steget i finkulturen efter att under lång tid förknippats med underhållning för barn och ungdomar, vilket nedlåtande betraktats som fördummande populärkultur och profitgenererande masskultur, i motsats till etablerad finkultur och även till progressiva folkliga kulturen där skapandet satts i centrum i stället för konsumtionen. Moralpaniken 1954 om att serier var skadliga för barn- och ungdomar kom att påverka seriemediets status på det sociala och kulturella fältet negativt under resten av 1900-talet, men inte på det populärkulturella fältet eftersom det såldes fler seriemagasin och seriealbum på 1970-talet än någonsin. Därför hittade *Illustrerade Klassiker* snabbt sin nisch 1956 med sin mognare, vuxnare framtoning. Men på 1970-talet uppfattades den konstlad som gamla Hollywoodfilmer och tappade autenticitet. Realismen hade nu tagit sig in på de olika kulturella fälten.²⁰⁵

Då var de båda albumen *Historieboken* och *Sveriges historia* ärligare. Serieskaparna presenterade sig på de två första sidorna i *Historieboken* och beskrev hur och varför de gjort boken, och i *Sveriges historia* hade de ett förord. De gav sig inte ut för att vara något annat än proggvänsterns vilja att skildra historiens gång ur proletärens synvinkel, och de hymlade inte med att kapitalismen var den främste antagonisten. De fyra serieskaparna hade stort kulturellt kapital på både konstfältet och vänsterrörelsens fält, och hade därför lyckats framföra sin politiskt färgade historia som radikalt skiljt sig från tidigare historieböcker. Det var i synnerhet som de använt sig av ett medium som nedvärderats av den modernistiska kultureliten vilken i sin tur varit impopulär hos deras främsta målgrupp arbetarklassen.

På 1970-talet upptäckte de svenska förlagen de populära fransk-belgiska seriealbumen av kända serieskapare, och till skillnad från vanliga serietidningar gick dessa att sälja i bokhandeln och låna ut på bibliotek, om än i begränsad omfattning. Därför har ännu fler barn- och ungdomar lockats att läsa, i synnerhet som dessa album varit placerade i bokhandeln och bibliotekets barnavdelning. Albumet *Johan Vilde* drog därför fördel av albumvägen, en prisvinnare som lyckats ta sig in genom bibliotekens nålsöga ner i de backar på barnavdelningen som innehöll *Tintin*, *Asterix* och *Lucky Luke*. För tyvärr var svenska serieskapare styvmoderligt behandlade, i hård konkurrens med billig import från USA på serietidningssidan och från Belgien och Frankrike på albumsidan. *Johan Vilde* blev populär, medan album som *Bongy* och *Kämpa för rättvisa* i dag helt glömts bort, för att de till skillnad från *Johan Vilde* inte vunnit någon pristävling. Det som skiljde *Historieboken* och *Sveriges historia* från de övriga 48-sidiga albumen är tjockleken. *Historieboken* är 137 sidor lång och *Sveriges historia* 232 sidor, vilket innebär att det även funnits plats för källförteckning som gör uppgifterna i albumet verifierbara.²⁰⁶ Detta har i sin tur gjort att såväl *Historieboken* som *Johan Vilde* har fått såpass hög status på det kulturella fältet att de kom att användas i skolundervisningen, dit den tecknade serien tidigare inte släppts in.

Bongy börjar i en svart förstad till Johannesburg, *Kämpa för rättvisa* i Stockholm 1890 och *Andree's Polarexpedition 1896* i New York. Dessa tre album börjar med en flygbild över respektive plats för att sedan zooma in i en vardaglig scen, vilket känns tämligen opersonligt; detta kan i princip handla om vem som helst. I *Johan Vilde* zoomas det in genom en gallerförsedd glugg och redan i tredje rutan får läsaren se över axeln på den åldrande Johan, de

205 Och med realism är avses det som kallas diskbänksrealism, vilka behandlar arbetarklassen, med romaner som *Rapport från en skurhink* av Maja Ekelöf (1970) och filmer som den brittiska långfilmen *Kes – falcken* (1969) av Kenneth Loach. Både nämnda bok och film blev mycket populära på sin tid för att de skildrade verkligheten.

206 Eller falsifierbara, beroende på graden av ursprungskällans akademisk-vetenskapliga trovärdighet.

memoarer han skriver. *Johan Vilde* är dessutom skapad av för serieläsare (av *Fantomen*) bekanta serietecknare, vilket *Bongy* och *Andree's Polarexpedition 1896* inte är, vilket gjort att just *Johan Vilde* fått en hög position på seriemediets kulturella fält. Att *Kämpa för rättvisa*, *Bongy* och *Andree's Polarexpedition 1896* dessutom är utgivna av institutioner har gjort att de fått låg status på det kommersiella fältet, trots att serieskaparna för *Kämpa för rättvisa* är välkända. Därför är album som *Bongy* och *Kämpa för rättvisa* okända i dag, liksom det om ingenjör Andrées ballongfärd, eftersom de med sitt utifrånperspektiv saknar personliga narrativ.

Den tecknade serien har under nästan ett halvsekel betraktats som någonting fattigt på kulturellt kapital, någonting som på grund av sin masskulturella natur inte haft en chans att ta sig in på finkulturens fält. Längre har det ansetts att de sämsta serierna kommit från USA, främst superhjälteserier och massproducerade Disneyserier, och därför har *Maus* blivit så banbrytande när dess båda delar gavs ut i Sverige 1987 och 1992, strax efter att Spiegelman fått dem utgivna i sitt hemland USA. På 1980-talet uppstod serieförlag som i undergroundrörelsens kölvatten började experimentera med seriemediet, såväl narrativt som visuellt, nu riktad till en fullvuxen publik. Här har den personliga, självbiografiska serien uppstått, eftersom avsändaren liksom Spiegelman är serieskaparen som vill berätta om sina erfarenheter för mottagare med liknande erfarenheter. Spiegelman använder sig av fabeldjur men när han visar sig ha musmask i figur 18b förstår läsaren att det finns en krass verklighet bakom fabeldjurserien, och om detta inte gått in så finns i slutet ett fotografi på hans far iförd lägeruniform som ser ut att vila ovanpå seriesidan i en hyperdimension i figur 19a, en visuell örfil mot alla dem som ännu haft fördomar mot den tecknade seriens narrativ.²⁰⁷

Att Jonsson inte enbart skildrat skogssamernas historia utan även sin besvärliga forskning och sin vända över insikten, ger en extra dimension åt den dramatiska berättelsen i *När vi var samer*, vilket i sin tur har en autenticitet av en sällan skådad dignitet. Avsändaren Jonsson skildrar nämligen sitt eget folks utplåning, efter att han fått reda på att han under hela sin uppväxt inte fått veta rakt på sak att han tillhör detta folk. I ren text hade detta blivit en historisk roman bland andra, men Jonsson använde strategiskt nog ett visuellt medium som ger ett upplevelse utöver det vanliga, åt alla nutida läsare som växt upp med en rik flora av serietidningar och seriealbum. Därför har Jonssons roman nominerats till Augustpriset som har hög prestige inom litteraturvärlden.

Liv Strömquist har med hårda fakta och slagkraftig satirisk humor kommenterat nutiden med hjälp av historien, som baksidestexten på *Inne i Spegelsalen* säger, så "sätter hon fingret på vår samtid. Bara med hjälp av historien kan vi förstå nutidens hegemoni och hur den verkar i och påverkar det sociala och kulturella fält som vi alla lever i. Strömquist lär skriva serier så länge ojämlikhet mellan könen finns i vårt samhälle, en ojämlikhet som annars hade varit osynlig, som ett dolt virus integrerat i vårt habitus. Enligt texten på bakflärpen i *Inne i Spegelsalen* står det att Strömquists serier är "flerfaldigt prisbelönade, översatta till tjugo språk och har dramatiserats flitigt". Detta innebär att hon kunnat ta sig in och få en hög position även på dramatikers kulturella fält.

207 Spiegelman, *Maus* (1992, samlingsutgåva 2011) s. 294

5.4 Den historieskildrande tecknade seriens framtid

Tack vare experimenten har seriemediets utvecklingsmöjligheter utforskats och därför har serier som *Maus* och *Persepolis* kunnat ges ut, liksom även *Trygga lilla Sverige*, *När vi var samer* och *Einsteins fru*. Dessa har fått en helt ny publik att upptäcka att den tecknade serien kan framföra narrativ som inte bara är humor och äventyr, berättelser om vår egen historia sedd genom serieskaparens ögon och penna. Det är som om en sekulariserad svensk turist kommit in i Michurina-klostret i Kiev och fått betrakta den ukrainska fresken med nya ögon, se vad den egentligen föreställer, nämligen berättelsen om Jesu födelse, och inte bara som ett exotiskt och dekorativt element i en österländsk arkitektonisk struktur. Och nu för tiden har denna fresk fått en helt ny betydelse – den kanske inte ens längre finns kvar – och är nu en del av en dramatisk historia som just nu håller på att skapas. Kanske får vi svenskar inom en snar framtid få läsa tecknade serier som skapats av ukrainare, om händelser lika fruktansvärda som de Spiegelmanns far och Jonssons förfäder upplevt, händelser lika samhällsomstörtande som de Satrapi och Strömquist har skildrat.

För att förstå sig själv behöver man historien, och för att förstå historia behöver vi berättelser som vi kan knyta an till. Genom att synliggöra det som hänt och det som händer kan vi tillsammans förändra vår framtid, göra skillnad för våra barn och barnbarn. Tecknare som Jonsson och Strömquist synliggör historien med hjälp av serier, där deras egna känslor och upplevelser inför historien förstärker dess autenticitet. När historien kan vara med och skapa frågorna och inte svaren, så söker vi svaren tillsammans. Vi måste upptäcka svaren inifrån, det måste komma från hjärtat. När berättaren tillåter dig att upptäcka dina egna svar, då har berättaren lyckats med sitt uppdrag att skapa ett livgivande narrativ, där vi kan dela och upptäcka oss själva och varandra. När vi upptäcker det mänskliga, upptäcker vi också oss själva. Vi är ju bara människor och vi kan inte förändra historien, men vi kan synliggöra det som händer. I litteraturen står texten mellan oss och historien, i filmen står skådespelarna mellan oss och historien, men i den tecknade serien kan vi med serieskaparen som ciceron träda in i historien, få en visuell överblick som varken litteraturen eller filmen kan ge, och uppleva den som om vi färdats med tidsmaskin. Det förflutna sett ur självbiografisk synvinkel skänker en trovärdig och samtidigt intensiv läsupplevelse, vilket de senaste årens serier visar. Den tecknade serien betraktas inte längre som skräpkultur utan har sin givna plats på skolor och bibliotek. Den har med sin kombination av historia och självbiografi skapat sitt eget kulturella fält som överlappar såväl litteraturens och kulturhistoriens fält som populärkulturens. Och de berättelser som berört mig mest är de historiska serier som har självbiografiskt perspektiv.

Detta innebär att den tecknade serien är ett förträffligt redskap såväl för vuxna som för barn och unga. Spiegelmann tog sig an en svår historia som inte får glömmas, Satrapi skildrade sin uppväxt i Iran efter shahens fall, och de gav därmed personlig färg åt historieskildringen. Strömquist blandar text och bild på ett sätt som är omöjligt i en vanlig textbaserad bok med illustrationer. Det viktiga budskapet i Jonssons självbiografiska serieroman om skogssamernas tragiska historia har fått seriemediet att äntligen jämföras med litteratur.

6. Sammanfattning

Under de senaste 50 åren har seriemediet ständigt funnit nya former för att nå fler läsare, vilket särskilt syns i historieskildrande tecknade serier på svenska som avhandlats här. *Illustrerade Klassiker* började ges ut 1956 i Sverige, efter moralpaniken 1954 om att tecknade serier skulle vara skadliga för barn och ungdomar. De var baserade på klassiska litterära verk i historiska miljöer som ofta inspirerats av samtidens kostymfilmer. På 1970-talet ansåg den vänsterinriktade alternativrörelsen att seriemediet skulle användas till att föra fram politiska budskap med bakgrund i en historieskildring som berör allmänheten, inte eliten. Det gjorde att serier började användas i skolundervisningen, vilket tidigare varit otänkbart. Samtidigt dök historieskildringar upp i seriealbum, med en fiktiv karaktär som fokalisator, placerad i historisk miljö. Ofta var albumets avsändare en institution, vilket kom att färga innehållet, och autenticiteten var avhängig av hur noga de historiska miljöerna skildras.

Efter att Spiegelmans pionjärverk *Maus* getts ut i Sverige kom serier under 1990-talet att få en mer självbiografisk inriktning som under 2000-talet kom att bli den förhärskande. Denna inriktning gav historieskildringarna en personlig prägel och därmed mycket större autenticitet än de tidigare, eftersom de nu inte längre hade en fiktiv karaktär som protagonist. Dessa serier kom att tryckas i tjocka böcker, och har blivit uppmärksammade med nomineringar och prisbelöningar, vilket gjort att de funnit en ny målgrupp, vuxna läsare som hittills ratat serier. Nybergs *Trygga lilla Sverige* var utgivet i en helt ny form, som en box med objekt, för att skilja sig från det vanliga seriemediet. Strömquists och Jonssons serier är mer traditionella i stilen, men med en personlig prägel med fokus på ett narrativ som berör deras egna upplevelser, precis som Spiegelman och Satrapi. Dessa fyra har därför blivit mer uppmärksammade än Nyberg.

Den tecknade serien är ett mångsidigt medium, eftersom den ger en visuell överblick över scener och tidsflöden vilka inte kan uppnås i en bok eller i en film. Med bubblor och symboldetaljer kan såväl dialog som tankar och känslor konkret återges i varje bildruta, och med stilisering blir det en förtydning av visuella symboler som är viktiga för narrativet, något som inte kan återges i ren text.

Att berättaren, fokalisatorn och serieskaparen är en och samma person har alltså varit den metod som fungerat bäst för att skapa trovärdighet vid läsning, alltså autenticitet, och därmed hög status på såväl det sociokulturella fältet som på seriemediets fält. Detta har i sin tur fått dessa båda fält att smälta ihop, vilket fått till följd att den tecknade serien i dag äntligen fått samma status som fakta- och skönlitteratur.

Den tecknade serien betraktas inte längre som undermålig masskultur som skapats för en stunds förströelse, den är numera ett viktigt redskap för att med visuella medel föra fram narrativ som är omöjliga att skildra med enbart text eller i en film, vilket de historieskildrande serierna i Sverige visat. Detta beror på att de i dag diskuterar existentiella problem och därmed tar del i det allmänskulturella narrativet. Därför har serierna i dag blivit en del av ett större kulturellt fält, just på grund av deras personliga historieskildringar i såväl bild som narrativ.

7. Tryckta källor och anförd litteratur

7.1 Faktaböcker, debattböcker och doktorsavhandlingar

Arnerud Mejhammar, Kristina, *Självsyn och världsbild i tecknade serier. Visuella livsberättelser av Cecilia Torudd, Ulf Lundkvist, Gunna Grähs och Joakim Pirinen* (Halmstad: Sanatorium Förlag, 2020)

Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, first edition 1985, third revised edition 2009)

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985)

Bejerot, Nils, *Barn-Serier-Samhälle* (Stockholm: Folket i Bilds förlag, 1954, andra upplagan 5:e – 10:e tusendet, 1955)

Belting, Hans, *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011)

Carlsson, Ulla (red.), *Forskning om populärkultur. En antologi från NORDICOM-Sverige. NORDICOM-NYTT/Sverige 1-2*, 1987

Chute, Hillary L., *Disaster drawn. Visual witness, comics, and documentary form* (Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016)

Cohen, Ralph (ed.), *Studies in historical change* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992)

Ernst, Nina, *Att teckna sitt jag. Grafiska självbiografier i Sverige*. (Halmstad: Apart Förlag, 2017)

Frick, Erling, *Tecknade SERIER i undervisningen*. (Malmö: LiberLäromedel, 1977)

Granberg, Ulf (red.), *Svensk Seriehistoria – tredje boken från Svenskt Seriearkiv. 70-talet – en ny guldålder* (Ungern: Seriefrämjandet, 2019)

Groensteen, Thierry, *Comics and Narration* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2013)

Groensteen, Thierry, *The System of Comics* (Jackson: The University Press of Mississippi, 2007)

Hegerfors, Sture, *Pratbubblan! En bok om serier* (Nacka: Bokförlaget Bra Böcker, 1978)

Hegerfors, Sture och Nehlmark, Stellan (red.) *Seriöst om serier* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1973)

- Hegerfors, Sture och Åberg, Lasse, *Whaam! Seriernas språk* (Borås: Göteborgs Stadsmuseum, 2001)
- Jalakas, Inger, *Smockor och smek. Hotande läsning – Om ungdomstidningar. Rapportserien Till varje pris 7*. (Helsingborg: Statens Ungdomsråd, LiberFörlag, 1980)
- Kukkonen, Karin, *Studying Comics and Graphic Novels* (Chichester: Wiley Blackwell, 2013)
- Larson, Lorentz, *Barn och serier* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1954)
- Lindgren, Simon, *Populärkultur. Teorier, metoder och analyser* (Malmö: Liber, 2009, andra upplagan 2012)
- Magnussen, Anne och Christiansen, Hans-Christian (Ed.), *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University Of Copenhagen, 2000)
- Magnusson, Helena, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn* (Stockholm: Makadam förlag, 2005)
- McCloud, Scott, *Making Comics. Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels* (New York: HarperCollins Publishers, 2006)
- McCloud, Scott, *Reinventing Comics. How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form* (New York och Canada: Perennial, 2001)
- McCloud, Scott, *Serier – den osynliga konsten* (Stockholm: Medusa – Epix Förlag, 1995)
- Miller, Ann, *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* (Bristol, UK, Chicago, Malta: Intellect Books, 2007)
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture* (New York: Routledge, 2009)
- Moxey, Keith, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca och London: Cornell University Press, 1994)
- Peterson, Lars, et. al. *Seriehjältarnas vara eller inte vara. Sex inlägg om serier i skolor och bibliotek. Biblioteksdebatt 16* (Lund: Bibliotekstjänst, 1982)
- Peterson, Lars, *Seriernas värld*. (Östervåla: Gidlunds, 1974, 3:e upplagan 1976)
- Sturken, Maria & Cartwright, Lisa, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (Canada: Oxford University press, 2018)
- White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1985)

Wiklund, Martin, *I det modernas landskap. Historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990.* (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006)

7.2 Serieböcker och seriealbum

Manusförfattaren anges först och tecknaren efteråt, ifall de inte är en och samma person.

Agger, Jens Peder (red.) *Comics 2 – Den stora serieboken* (Sverige: Carlsen if, 1971)

Elmqvist, Annika, Jönsson, Gittan, Langemar, AnnMari, Rydberg, Pål, *Historieboken* (Eneröda: Ordfront, 1970, 2:a upplagan, 1971) samt även (Stockholm: Ordfront, 1970, 6:e upplagan, november 1973)

Elmqvist, Annika och Rydberg, Pål, *Sveriges historia. Från Stenålder till Storindustri* (Stockholm: Ordfront, juli 1979, andra upplagan med korrigeringar, november 1979)

Jonsson, Mats, *Nya Norrland* (Stockholm, Litauen: Ordfront Galago, 2017)

Jonsson, Mats, *När vi var samer* (Stockholm, Litauen: Ordfront Galago, 2021)

Knutsson, Magnus och Jansson, Ulf, *Kämpa för rättvisa. Om arbetarrörelsens historia* (Stockholm, Portugal: Carlsen/if Bokförlag AB, 1989)

Lambert, Francois och Buzzelli, Guido, ”Cristofer Columbus – vägen väster ut” i nr 4 av seriealbumet *De stora äventyren* (Stockholm, Belgien: Bonniers Junior Förlag AB, 1980)

Landström, Torstein, *Andree's polarexpedition 1896* (Gränna, Vimmerby: Andréemuseet, 1996)

Lundström, Janne och Vallvé, Jaime, *Johan Vilde – flyktingen* (Belgien: Rabén & Sjögren, 1977)

Nyberg, Steve, *Trygga lilla Sverige* av Steve Nyberg (Stockholm, Lettland: Ordfront Galago, 2016)

Satrapi, Marjane, *Persepolis – Del 1* (Stockholm, Finland: Ordfront Galago, 2004)

Spiegelman, Art, *Maus: En överlevandes historia, I: Min far blödde historia, II, Och här började det svåra* (samlingsutgåva av del I, 1987, och del II, 1992, Värnamo: Brombergs Bokförlag, 2011)

Strömquist, Liv, *Einsteins fru* (Stockholm, Lettland: Ordfront Galago, 2014)

Strömquist, Liv, *Hundra procent fett* (Stockholm, Lettland: Ordfront Galago, 2005, andra upplagan 2019)

Strömquist, Liv, *Inne i spegelsalen* (Stockholm, Lettland: Norstedts, 2021)

Stålenhag, Simon, *Flodskörden. Illustrerade sägner ur Slingans landskap 1995-1999* (OBS! Ej seriealbum! Lettland:Fria Ligan AB, 2016)

Tallert, Lars och Sandgren, Jan-Olof, *Bongy* (Stockholm: Afrikagrupperna, 1990)

Vilson, Björn (red.), *Boken om Bovil – en serietecknande konstnär* (Stockholm: Carlsen/if, 1992)

7.3 Artiklar i relevanta kulturtidskrifter samt dagspress

Andersson, Håkan, et.al. "100 år av serier 1976 – 1995: Seriekris, seriekonst & konstiga serier" i *Bild & Bubbla* nr 2-3, 1997, s. 28-41

Andersson, Per A J, "Ledare: sex år är en lång tid" i *Bild & Bubbla* nr 4, 1993, s. 3

Andersson, Per A J, "Lugn debatt i Göteborg: Visst ska vi ha tecknade serier på biblioteken!" i *Bild & Bubbla* nr 4, 1987, s. 14-15

Andersson, Per A J, "Nofret 4: 'Den sista Minos' av: Sussi Bech", recension i *Bild & Bubbla* nr 5-6, 1994, s. 81

Atterbom, Daniel, "Flykten genom Ryssland", recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1985, s. 27

Atterbom, Daniel, "Ledare: Är serier hamburgare eller konst?" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1994, s. 3

Bennett, Tony, "Popular Culture: A 'Teaching Object'" i *Screen Education* nr 34, 1980, s. 17-30

Berggren, Mats, "Serier ska vara lika bra som böcker!" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1994, s. 13

Boström, Håkan, "Ett vakande öga – nytt ljus över The Comics Code" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2002, s. 86-89

Frennesson, Mikael, "Index över tidningen Fantomen 1950-1994" i *Splach Magazine* nr 5, 1995, s. 16-55

Hegerfors, Sture, "– Att teckna serier är ingen konst", *Aftonbladet*, 8 april, 1986, s. 32-33

Ilshammar, Lars, "Går Pengarna till Rätt Serier?" i *Bild & Bubbla* nr 5, 1982, s. 14-15

Jonsson, Fredrik, "Peder Swarts krönika om Gustaf Vasa 1" recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1993, s. 29

Knutsson, Magnus, "Bibliotekstjänst: Okänd makthavare i serievärlden" i *Bild & Bubbla* nr 5, 1981, s. 16-17

- Léturgie, Jean, "Nu målar glasmålaren serier" i *Bild & Bubbla* nr 5, 1982, s. 7-9
- Nilsson, Peter och Storn, Thomas, "Vita fläckar och svarta hål – Nu lägger vi pussel med svensk seriehistoria" i *Bild & Bubbla* nr 3, 2003, s. 2-13
- Nilsson, Peter och Strömberg, Fredrik, "Nyheter" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2001, s. 94-114
- Petersen, Poul, "Marjane Satrapi – kvinnan bakom den uppmärksammade 'Persepolis'" i *Bild & Bubbla* nr 3, 2002, s. 112-115
- Ribe, Göran, "Albumen omvälvde seriemarknaden", *Bild & Bubbla* nr. 4, 1978, s. 7
- Ribe, Göran, "Den klara linjen" i *Bild & Bubbla* nr 2, 1984, s. 18-19
- Ribe, Göran, "Serier med lokalsinne" i *Bild & Bubbla* nr 3, 1992, s. 18-21
- Schröder, Horst, "Förfalskad historia", recension av *De stora äventyren* nr 3 och nr 4 (båda Bonniers Junior Förlag AB, 1980) i *Bild & Bubbla* nr. 2, juni/juli 1981, s. 33-34
- Sjöberg, Hasse, insändare i "Serieforum" i *SerieGuide* nr 3, 1978, s. 38-39
- Storn, Thomas, "Doktor i serier. Sveriges första doktorsavhandling om serier klar" i *Bild & Bubbla* nr 2, 2006, s. 46-47
- Storsæter, Håkan och Hoff, Jan, "Jijé – den bortglömde mästaren" i *Bild & Bubbla*, nr 199, (löpnr 2) 2014, s. 30-44
- Sundström, Sofia, "Samisk konst tar över i Venedig", i *Göteborgs-Posten*, 22 april 2022, s. 46-47
- Wallström, Peter, "Det nya folket 3: HÄMNDEN" recension i *Bild & Bubbla* nr 2, 1993, s. 30
- Zimmerman, Jesper, "Svenskt seriearkiv 10 år – var vi står idag och vart vi är på väg" i *Bild & Bubbla* nr 197 (från starten), nr 4, 2013, s. 52-61

7.4 Seriemagasin som utges periodiskt, samt kataloger och foldrar

Bamse nr 2, 1986, "Bamses skola om konst" med manus av Rune Andréasson samt affischbilaga

Eliasson, Thomas (red.), *Seriesam's Guide: Alla serier i Sverige 1907-2007* (priskatalog för serier utgivna i Sverige, Klippan: Seriefrämjandet, 2008)

Fantomen nr 26, 1987, seriemagasin med serien "Kungen är död!" med manus av Norman Worker och tecknad av Kari Leppänen, s. 5-49

Haglund, Elisabet et. al. (red.), *Boken om SERIER!* (katalog för utställningen *SERIER!* på Kulturhuset i Stockholm 1986, Sundbyberg: Hammarström & Åberg, 1986)

Illustrerade Klassiker nr 96, (denna upplagas årtal okänt, men sannolikt 1969, då seriemagasinet under 19 år kom ut med ett nytt nummer per månad under åren 1956-1975, och baksidan listar 165 olika nummer), med serien "Med värjan i hand", okänd manusförfattare, baserad på en roman av George Alfred Henty och tecknad av J. Tartaglione, s. 1-45, s. 46 om författaren G. A. Henty, resten (två sidor samt omslagets in- och baksida) redaktionellt material samt reklam.

Svenskt SerieArkiv/Svensk SerieHistoria – Var med och skriv Sveriges seriehistoria (informationsfolder från Seriefrämjandet, Klippan 2003, bilaga till *Bild & Bubbla* nr 1, 2003)